

Schumanns neuer Zugang zum Kunstlied: Das „Liederjahr“ 1840 in kompositorischer Hinsicht

von Konrad Küster, Freiburg i. Br.

Wer Vokalmusik schreibt, arbeitet mit Text als einem außermusikalischen Element. Im Kunstlied kommt ihm oftmals der Rang zu, die entscheidende Prämisse der Komposition zu sein; deshalb spricht man davon, daß Gedichte ‚vertont‘ werden (viel seltener davon, daß ein Komponist ein Kunstlied schreibt). Der Gedanke eines Vertonens fordert bei der Analyse deutschsprachiger Kunstlieder also dazu heraus, nicht nur allgemein die Relation zwischen Text und Musik zu ergründen, vielmehr spricht man vom Wort-Ton-Verhältnis. Man untersucht, bis zu welchem Grad eine Komposition sich als konkret emblematische oder einen Stimmungsgehalt transportierende Konstellation beschreiben läßt – abgesehen freilich davon, daß man in einem Lied auch die abstrakte musikalische Form analysieren kann. Will man über jenen punktuellen Wort-Ton-Ansatz hinausgehen, fragt man etwa danach, ob ein Komponist die Grundstimmung eines Textes getroffen habe¹; wenn man darauf eine Antwort formulieren will, ist es zumindest nicht leicht, sie mit Konkretem zu belegen.

Mit jenem Wort-Ton-Ansatz ergeben sich im Umgang mit Liedern Robert Schumanns anscheinend Schwierigkeiten. Thrasybulos G. Georgiades faßte den Liedstil Schumanns unter eine „sprachlose‘ Musik“ der Zeit nach Schuberts Tod (nicht zuletzt weil dieser jüngeren Musik eher „unaussprechbare‘ Stimmungen und Gefühle“ zugrundegelegt seien), und er vermißte in ihr das Schubertsche „Vertonen des Sprachkörpers“, das der Stimmungskomposition geopfert sei². Sogar Dieter Conrad operierte, als er sich kritisch mit Georgiades‘ Thesen auseinandersetzte, primär mit dem Wort-Ton-Ansatz³. Martin Geck hat daraufhin ein Bild entwickelt, nach dem in Schumanns Liedern „Worte und Musik sehr verschlungene Wege“ gingen; beide Lied-Faktoren erschienen demnach als zumindest äußerst eigenständig, wenn nicht gar schwer vereinbar⁴. Weil man den Textbezug ja grundsätzlich nicht negieren kann, ist aber denkbar, daß die Fragen nach dem einschlägigen Wort-Ton-Verhältnis und nach dem bloßen Stimmungstransport an der Substanz dieser Lieder vorbeizielten. Bedürfen Schumanns Lieder also anderer analytischer Ansätze als jener traditionellen?

Schumanns Einstellung gegenüber Vokalmusik wandelte sich während seines Lebens mehrfach grundlegend. Schon 1827 verband er den Umgang mit Literatur, der in seinem Elternhaus üblich war, mit seinen musikalischen Neigungen; seine ersten Lieder entstanden. Einige von ihnen gingen in den frühen 1830er Jahren in größeren Klavierwerken auf (die damals das Zentrum seines Schaffens bildeten)⁵; insofern verwarf er ihre

¹ Barbara Meister, *Art song: the marriage of music and poetry*, Wakefield 1992, S. XVIII.

² Thrasybulos G. Georgiades, *Schubert: Musik und Lyrik*, Göttingen 1979, S. 35, 38 u. 181.

³ Dieter Conrad, „Schumanns Liedkomposition – von Schubert her gesehen“, in: *Mf* 24 (1971), S. 135–163. Vgl. etwa seine Betrachtung von Schumanns *[Wandlers] Nachtlied* op. 96 Nr. 1 (S. 137–141).

⁴ Martin Geck, *Von Beethoven bis Mahler*, Stuttgart u. Weimar 1993, S. 187.

⁵ Vgl. die Einzelnachweise bei Eric Sams, Art. „Schumann, Robert“, in: *NGroveD* 16, S. 858.

Musik nicht völlig. Doch er distanzierte sich so sehr von Vokalmusik, daß er ihre Gattungen bisweilen sogar bitter oder zynisch kritisierte. Dennoch ist sein Gesamtwerk ohne das „Liederjahr“ 1840 nicht denkbar. Häufig sieht man den Impuls hierfür in der Beziehung zu Clara Wieck; Rufus Hallmark hat ferner darauf hingewiesen, daß Schumann an der Komposition von Opern interessiert gewesen sei und dies seine Rückkehr zur Vokalmusik gefördert haben könne.

Schumann hatte wohl – vielleicht anders als manche seiner Kollegen – einen Sinn dafür, daß ein Gedicht bereits für sich genommen ein vollendetes Kunstwerk sei⁶ und daß daher einem Gedicht gegenüber die Rolle der Musik auch in Frage stehen könne. Dies ergibt sich zunächst aus den Rezensionen, in denen er in den 1830er Jahren seine abwartende Haltung gegenüber dem Klavierlied artikuliert. So spricht er von Friedrich Rückert als „dem geliebten Dichter, der, großer Musiker in Worten und Gedanken, dem wirklichen leider oft gar nichts hinzuzutun übrig läßt“⁷ – und dies, obwohl Schumann bekanntlich dazu bereit war, beim Komponieren Texte besonders weitreichend zu verändern⁸. Durch das Auslassen von Vokalen änderte er die Silbenstruktur; er vertauschte die Wörter eines Verses oder ersetzte sie durch ganz neue, und bisweilen erweiterte oder kürzte er den Gesamttext⁹. Für manche Maßnahmen ist klarer Vorsatz erkennbar, indem Schumann entsprechende Änderungen schon in seine Handexemplare der Gedichte eintrug; anderes scheint geschehen zu sein, weil er die Gedichte auswendig memorierte, und schließlich gibt es auch offenkundige Schreib-Versehen, bei denen der veränderte Text sich erst in der Reinschriftversion eines Liedes findet und in allen vorherigen Stadien des Komponierens noch die des Dichters dokumentiert ist. Im Detail spiegeln die zuletzt genannten Aspekte ein gewissermaßen dilemmatisch gutes Verhältnis zur vertonten Literatur, in der er sich demnach geistig zu Hause fühlte, ohne es im philologischen Sinne zu sein¹⁰. Allen Fällen gemeinsam ist daher, daß Schumann die Gedichte auf seine Musik ‚hinbewegt‘ hat, indem er an ihnen sozusagen weiterdichtete, während er sie vertonte.

Ferner sieht Schumann in den 1830er Jahren für Vertonung nur zwei extreme Ansätze, die kaum einen Mittelweg offenlassen; in einer Rezension von Liedern des Berliner Zelter-Antipoden Bernhard Klein kritisiert er deren Einfachheit und stellt fest: „Im gleichen Grad, wie hier Franz Schubert, Loewe und viele der Neueren oft zu

⁶ Dies ist davon unabhängig, wie Schumann die Rangfolge der Künste einschätzte. Im übrigen sagt der Brief vom 30. Juni 1839 an Hermann Hirschbach über diese Einschätzung nichts aus (entgegen Eric Sams, *The Songs of Robert Schumann*, New York 1969, S. 3). Schumann schreibt dort lediglich, daß er bis dahin „Gesangskompositionen [...] unter die Instrumentalmusik gesetzt habe, und nie für eine große Kunst gehalten“; damit bezieht er lediglich eine – durchaus zeitübliche – Position hinsichtlich der Rangfolge musikalischer Gattungen (vgl. F. Gustav Jansen, *Robert Schumanns Briefe: Neue Folge*, Leipzig 1904, S. 158).

⁷ Zit. nach: Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, hrsg. von Martin Kreisig, Leipzig 1914, Bd. 1, S. 496.

⁸ An sich findet man dies auch bei anderen; Schubert etwa verknüpft im *Leiermann* aus der *Winterreise* nicht nur Verspaare Wilhelm Müllers zu Melodiebögen („Drüben hinterm Dorfe / steht ein Leiermann; / und mit starren Fingern / dreht er was er kann“), sondern setzt das Wort „knurren“ frei in Müllers Text „und die Hunde brummen“ ein.

⁹ Vgl. im Detail: Rufus Hallmark, „Schumanns Behandlung seiner Liedtexte: Vorläufiger Bericht zu einer neuen Ausgabe und zu einer Neubewertung von Schumanns Liedern“, in: *Schumanns Werke – Text und Interpretation, 16 Studien*, hrsg. v. Akio Mayeda und Klaus Wolfgang Niemöller, Mainz 1987, S. 29–42, hier S. 32–35.

¹⁰ Eine Notwendigkeit, nach der Komposition etwa nochmals das Original des Gedichts zu Rate zu ziehen, hat er wohl nie gesehen.

materiell auftragen, tut es Klein zu wenig“¹¹. Hier wird nebenbei auch deutlich, welche Probleme sich für ihn längerfristig dabei ergaben, in der Liedkomposition direkt an Techniken Schuberts anzuknüpfen. Später konkretisiert er – in einer anderen Liederrezension – jene Kritik, konstatiert „zuviel Noten zu den einfachen Worten“ eines Gedichts und spricht von „einer gewissen Überfülle, wie sie teils Unsicherheit im Technischen, teils die Absicht, alles gleich möglichst gut machen zu wollen, in jungen Komponisten oft erzeugen“¹². Schon im Frühjahr 1840 schrieb er dann aber: „Ach Clara, was das für eine Seligkeit ist, für Gesang zu schreiben; die hatte ich lange entbehrt.“¹³

Was also war geschehen? Die Gattungsprobleme sind so klar formuliert, daß, um sie zu durchbrechen, allein die Erschließung eines neuen Gefühlshintergrunds (in Zusammenhang mit der Heirat) nicht ausgereicht haben kann. Zudem muß man berücksichtigen, daß Schumann sich ja zehn Jahre zuvor dieser Gattung zu- und anschließend von ihr abgewandt hatte – um sich ihr dann neuerlich zuzuwenden. Schließlich gibt es Hinweise darauf, daß Schumanns Weg zurück zum Lied sich über längere Zeit vorbereitet hatte¹⁴. Hallmarks Hinweis darauf, daß Schumanns Interessen eher auf die Komposition einer Oper abzielten¹⁵, gibt diesen Fragen sogar noch eine zusätzliche Schärfe, weil Schumann nicht etwa nur sich eine neue Gattung der Vokalmusik zu erschließen versuchte (mit Orchester), sondern – ehe er zu ihr gelangte – zu jener für ihn problematisierten Gattung zurückkehrte. Die Suche nach einer Antwort hat folglich an der Musik selbst anzusetzen. Denkbar ist, daß Schumann plötzlich erkannte, individuelle Möglichkeiten in die Waagschale werfen zu können, die er zuvor nicht genutzt hatte. Dies könnte mit seiner Klavierpraxis der 1830er Jahre zusammengehangen haben. Arnfried Edler hat im allgemeinen darauf hingewiesen, daß in manchen Schumann-Liedern „geradezu von einem ‚Klavierstück mit unter- oder überlegtem Text‘ gesprochen werden“ könne, hierin anscheinend Franz Brendel folgend, der betont, daß Schumann in seinem Liedwerk offenkundig von Charakterstücken für Klavier ausgegangen sei; auch in den Überlegungen Conrads nimmt die Rolle des Klaviers eine wichtige Funktion ein¹⁶. Doch weshalb kann dann der Text wieder zu einem derartigen Musizieren hinzutreten – so sehr, daß Schumann, wie das „Liederjahr“ deutlich macht, letztlich auch zu einem Abrücken von rein instrumentalen Prinzipien bereit war? Die ‚neuen Aspekte‘ müßten also neu auch in bezug auf Liedkomposition gewesen sein; es kann sich nicht um solche gehandelt haben, zu denen Schumann schon in seinen frühesten Liedern Zugang hatte (auch gerade im Bereich des Wort-Ton-Verhältnisses).

¹¹ Schumann, *Gesammelte Schriften* I, S. 269 f.

¹² Schumann, *Gesammelte Schriften* II, S. 85 (bezogen auf Henry Hugh Pearson).

¹³ Zit. nach Clara Schumann (Hrsg.), *Jugendbriefe von Robert Schumann*, Leipzig 3 1898, S. 309 (22. Februar 1840).

¹⁴ Einerseits ist *Hauptmanns Weib* (Myrten, op. 25 Nr. 19) auf Papier komponiert, das Schumann im Winter 1838/39 in Wien kaufte; vgl. Rufus E. Hallmark, *The Genesis of Schumann's Dichterliebe*, Ann Arbor 1976/79, S. 3; andererseits trägt das von Clara Wieck und Schumann geführte Buch *Abschriften verschiedener Gedichten zur Composition* die Datierung „vom Jahre 1839 an“ (ebenda, S. 20f.), so daß auch auf dieser Ebene eine Entkrampfung des Verhältnisses zur Lyrikvertonung schon vor Jahresbeginn 1840 erkennbar wird.

¹⁵ Hallmark, *Dichterliebe*, S. 2.

¹⁶ Arnfried Edler, *Robert Schumann und seine Zeit*, Laaber 1982, S. 213; vgl. dazu auch: Franz Brendel, „Robert Schumann mit Rücksicht auf Mendelssohn-Bartholdy“, in: *NZfM* 22 (1845), hier No. 29 (9. April 1845), S. 121. Conrad, *Schumanns Liedkomposition* (wie Anm. 3), etwa S. 142, 146.

Und sie müßten die Gegebenheiten der reinen Klaviermusik nicht nur im Emotionalen oder Sprachbezogenen, sondern auch im Kompositionstechnisch-Handwerklichen gesprengt haben.

Hilfen bei der Bestimmung des Neuen leistet Schumann zunächst in seinen Rezensionen. Ein wichtiger Hinweis ergibt sich aus der Äußerung über Rückert; anscheinend wollte Schumann also etwas zum Gedicht „hinzutun“. Trotzdem aber wollte er dabei nicht „zu materiell auftragen“ und jene „Überfülle“ schaffen, der er – wohl auch bezogen auf seine eigenen frühen Liedversuche – häufig im Schaffen junger Komponisten begegnete. Offenkundig störte es seine Auffassung von der Einheit des musikalischen Kunstwerks, wenn die Musik auf zu viele textliche Facetten reagierte – etwa so wie in seiner Byron-Vertonung *Die Weinende* aus dem Juli 1827: Mit nahezu jedem der 25 Takte wechselt das Begleitungsschema, und jeder Vers wird nach einem eigenen Muster deklamiert. Schumann gab damals jedem Einzelbegriff, den er im musikalischen Ablauf anscheinend herausarbeiten wollte, ein eigenes Gewicht – abgesetzt von den jeweils benachbarten Gedanken. Wort-Ton-Beziehungen zu analysieren dürfte hier kein Problem sein; daß dieses Lied keinen Platz in Schumanns wenig jüngerer Klaviermusik fand, dürfte aber nicht verwundern.

Wie Schumann um 1840 vorgeht, wird bereits in den ersten Früchten des „Liederjahrs“ deutlich, etwa in *Der Nußbaum* auf ein Gedicht von Julius Mosen (*Myrten* op. 25 Nr. 3)¹⁷. Er stellt dem Singstimmeneinsatz eine kadenzierende Wendung voraus, die sich über Subdominante und Dominante der Tonika erst allmählich annähert. Dieses Element scheint außerhalb der Ordnung gesetzt zu sein, es wirkt wie vorgeschaltet. Erst auf den Singstimmeneinsatz hin stellen sich periodisch-viertaktige Strukturen ein (Takt 3–6, Takt 7–10).

Ein derart periodisches Gleichmaß ist aber mit dem Text schwer zu erreichen: Mosen bildet Strophen, in denen jeweils die Außenverse vier Hebungen haben, die Binnenverse aber nur zwei Silben – diese beiden Paare sind auch durch Reim aufeinander bezogen.

Es grünet ein Nußbaum vor dem Haus, Duftig, Luftig Breitet er blättrig die Aeste aus.	Sie flüstern von einem Mägdlein, das Dächte Nächte Tagelang, wüßte, ach! selber nicht was.
Viel liebliche Blüten stehen d'ran; Linde Winde Kommen, sie herzlich zu' umfahn.	Sie flüstern, – wer mag verstehn so gar Leise Weise? Flüstern vom Bräut'gam und nächstem Jahr.
Es flüstern je zwei zu zwei gepaart, Neigend, Beugend Zierlich zum Kusse die Häuptchen zart.	Das Mägdlein horchet, es rauscht im Baum; Sehnend, Wähnend Sinkt es lächelnd in Schlaf und Traum.

¹⁷ Februar 1840; vgl. Sams, *The Songs of Schumann* (wie Anm. 6), S. 53 f.

Schumann bildet aus der ersten Strophe nur die zwei Melodielinien, die er in jenen ersten beiden Viertaktperioden aufgehen läßt – indem er die beiden Einzelwörter aus der Strophenmitte vor den vierten Vers koppelt und dann nach dessen erstem Wort („breitet“) eine schwache Zäsur vorsieht. Damit wirkt der Text so, als bestehe er aus zwei Versen unterschiedlicher Länge – aus einem vierhebigen und einem sechshebigen, die folglich im Verhältnis 2:3 zueinander stehen. Periodisches Gleichmaß in der Musik ist also auch nach dieser Änderung noch nicht erreicht. Doch Schumann verschärft das Problem. Normalerweise ordnet er zwei Hebungen jeweils einem Takt zu („... grünet

Allegretto.

p

Es grü - net ein Nuss - baum vor dem Haus,

p

Pedale

5

duf - tig, luf - tig brei - tet er

9

blätt - rig die Ä - ste aus. *p*

Viel

ein Nußbaum...“), doch in Takt 8 steht nur eine („... breitet er ...“); der erste Vers beansprucht daraufhin nur zwei Takte, der zweite hingegen vier. Somit beträgt das musikalische Verhältnis zwischen beiden Versen 1:2 (s. Notenbeispiel S. 5).

Daß sich dennoch zwischen den musikalischen Phrasen jene Parität einstellt (vier plus vier Takte), ergibt sich aus dem Klaviersatz: Schumann läßt nach dem ersten Vers die zweitaktige Startformel erneut eintreten. Zwar könnte sie hier ebenfalls als Start wirken – analog zur intonierenden Funktion in Takt 1–2. Doch Schumann rundet mit ihr viel eher die Musik des ersten Verses ab, denn nachdem Singstimme und Klavier in Takt 4 mit einem Sextakkord in Quintlage geendet haben, bringt die Formel in Takt 6 die Musik zur Ruhe. Die Klavierformel erhält also eine zweite Funktion neben derjenigen eines noch exterritorialen Eröffnens: Sie bewirkt einen musikalischen Ausgleich zwischen zwei Phrasen, die aus textlichen Gründen nur ungleichgewichtig sein können. Dies erscheint als ein spezifisch musikalisches Anliegen, das bis zu einem gewissen Grad den textlichen Intentionen sogar zuwiderläuft: Denn damit hat Schumann aus Mosens Text die charakteristische Unruhe (oder: die Unterschiede der Verse) in einen völlig ebenmäßigen musikalischen Phrasenbau überführt; allenfalls die zwei Einleitungstakte wirken diesem Eindruck entgegen.

Doch auch damit ist die Funktion der Formel noch nicht erschöpfend beschrieben, denn in Takt 9 tritt sie neuerlich ein, nun aber zugleich in der Singstimme und zudem kadenzierend in der Dominante *D-Dur*. Dies hat zwei gewichtige Konsequenzen. Erstens: Die beiden viertaktigen Perioden, in denen die Textbehandlung aufgeht, enden nun mit gleicher Musik. Derart gleiche Endungen in der Musik haben ein Äquivalent auf dem Gebiet der Poetik: den Reim. Folglich reimen sich die beiden musikalischen Perioden – ähnlich wie Mosens Außenverse – nicht an den Reimwörtern¹⁸, sondern an den Stellen, an denen die Perioden enden. Dies kann nur mit musikalischen Mitteln erreicht werden; trotz aller Texteingriffe folgt Schumann Mosen also bis in das formalpoetische Detail des Reims hinein, das er allerdings auf eine spezifisch musikalische Weise einsetzt.

Zweitens: Mit Mosens viertem Vers ergibt sich für die Strophe eine Abrundung. An sich kann man zwar erwarten, daß das Gedicht mit dem vierten Vers noch nicht zu Ende ist; Mosen braucht also nichts zu unternehmen, um die Abrundung eigens aufzubrechen. Doch diese Notwendigkeit sah Schumann, denn mit dieser Dominantkadenz könnte er die Musik (im Sinne eines Strophenlieds) nie schließen lassen – irgendwann muß mit etwas anderem der Schluß in der Tonika vorbereitet werden. Aus dem musikalischen Reim ergibt sich also ein Spannungsfaktor, der über die Strophe hinausweist – anders als aus der textlichen Abrundung der Strophe.

Wie also läßt sich Schumanns Vorgehen systematisch formulieren? Einerseits hat er die Klavierformel aus rein musikalischen Überlegungen eingesetzt: als Vorspiel, das etwa die Intonation koordiniert (nicht nur im musikalischen Sinne, sondern freilich auch als äußere Ein-Stimmung) und das für den ‚eigentlichen‘ musikalischen Ablauf zunächst als dem Lied vorgeschaltet wirken könnte. Schon der Eindruck, daß mit seiner Wiederkehr in Takt 5/6 ein Zwischenspiel zustandekäme, wird relativiert, denn dort

¹⁸ Lediglich dies geschieht auch in *Nachtlied*, vgl. Conrad, „Schumanns Liedkomposition“ (wie Anm. 3), S. 138.

bewirkt die Formel den musikalischen Ausgleich für die ungleich gewichteten Textphrasen; Schumann greift also mit seiner Musik in die Textgestalt ein. Andererseits widmet er sich zwei spezifisch poetischen Phänomenen: dem Reim und einer erwarteten Mehrstrophigkeit. Er findet eine spezifisch musikalische Formulierung, die beides in sich aufnehmen kann; dies geht über eine traditionelle, ideale Wort-Ton-Beziehung (kompositorisch am Bild- oder Sinngehalt des Textes entlang) hinaus. Schumann bildet also musikalische Analogien für spezifisch Textliches: Die Wiederholung des Phrasenschlusses in der Dominante nimmt sowohl zum Reim als auch zur Strophenfolge Stellung. In den gleichen Kontext gehört auch die Situation aus Takt 5/6 als solche: Gewissermaßen dichtet Schumann die Textsubstanz musikalisch weiter, bis der Phrasenausgleich erreicht ist.

Darin scheint sich zu spiegeln, womit Schumann seit dem „Liederjahr“ über traditionelle Liedkomposition hinausgegangen ist – und womit er es der musikalischen Analyse so schwermacht. Freilich trifft er auch die Stimmung des Gedichts: Er schafft eine gleichbleibende, subtile Bewegung, in der das Flüstern, das Wehen des Windes, die Traumwelt gleichermaßen aufgehen können. Doch noch bevor auch die zunächst nur einleitende Klavierformel als umfassend stimmungstragendes Element erkennbar wird (etwa aus der gleichartig gebauten zweiten und dritten Strophe), hat sie in der ersten Strophe Funktionen übernommen, die sich analytisch mit dem Wort-Ton-Ansatz nicht fassen lassen: in der musikalischen Überformung der Textphrasen und als musikalische Analogie für Sprachliches. Daß Schumann dabei „zu materiell aufträgt“, wird man nicht sagen können; er arbeitet sogar mit außerordentlich wenig musikalischem Material. Und Georgiades' zitierte Feststellung, nur Schubert komponiere auch den Sprachkörper, erscheint zumindest als unglücklich gewählt, weil offenkundig wird, wie sehr Schumann an der Vertonung gerade des Sprachkörpers gelegen war – obgleich er in seinem Lied erst eigens definiert, wie er ihn auffaßt. Wie also entwickelt sich die Vertonung weiter?

In den Strophen 4 und 5 arbeitet Mosen zwar mit gleichem Versbau und gleicher Reimfolge wie zuvor, aber in ihnen ergibt sich eine andere Syntax – den jeweils ersten Vers kann man nicht isolieren, um etwa anschließend ‚die Klavierformel‘ eintreten zu lassen. In der vierten Strophe zieht Schumann das Reimwort des ersten Verses in den zweiten hinüber, ergänzt dann den dritten ebenfalls zur Dreisilbigkeit und stellt entsprechend dem Schlußvers einen leichten Auftakt voran („das dächte die Nächte und Tage lang“). In Strophe 5 wiederholt er die beiden Anfangswörter und läßt dann den Text bis in den dritten Vers weiterlaufen, in dem er allerdings die unbetonte Schlußsilbe von „Weise“ streicht; daraufhin kann er im vierten Vers aber keine Zäsur vorsehen. Daher bewegen sich in seiner Musik diese beiden Strophen vom Fundament der vorausgegangenen weg: Der Phrasenbau muß anderen Gesetzen gehorchen. Nur für diese beiden Strophen rückt Schumann von den Prinzipien ab, die er in den vorangegangenen etabliert hat. Zweifellos wäre es ebenso sinnvoll gewesen, bereits die dritte Strophe zu variieren, in der Mosen die Naturschilderung in eine weitergehende, die Strophen 4 und 5 bestimmende Interpretation des vorausgegangenen Texts münden läßt. Doch daß Schumann erst mit Strophe 4 neue Wege einschlägt, zeigt, wie streng er den gewonnenen Sprachkörper seinem Arbeiten zugrundelegte und wie sehr er Mosens

veränderte Syntax als eine kompositorische Chance begriff, die allem Inhaltlichen noch übergeordnet sein könne. Nur für die Strophen 4 und 5 wird die Musik daher auch mehrfach harmonisch versetzt – und mit ihr die charakteristische Tonformel.

In der sechsten Strophe sind die Textverhältnisse dann wieder wie zu Beginn. Beide Phrasen werden von Takt 57 an auch für den Gesangsvortrag auf jeweils vier Takte egalisiert, indem Schumann den Textvortrag im ersten Vers verlangsamt; beide Phrasen nehmen nun den gleichen Raum ein, und sowohl die anfangs so charakteristische Zwei-Takt-Lücke der Singstimme als auch die Zwischenspielfunktion des Klaviers werden vermieden. Beide Phrasen reimen einander dennoch weiterhin auch musikalisch, indem die Formel bei „es rauscht im Baum“ allein im Klavier liegt, am Gedichtschluß dann auch in der Singstimme; doch die Musik moduliert hier nicht mehr – sie hat auf nichts mehr vorauszuweisen, das in einer späteren Strophe eintreten könnte. Reim und Phrasenausgleich (zwei der Aspekte, die über rein Musikalisches hinausweisen) bleiben sogar in jenem Ruhezustand Faktoren, die die Komposition bestimmen.

In der Vertonung von Mosens *Nußbaum* hat Schumann also tatsächlich etwas Meßbares zum Gedicht hinzugetan: die Klavierformel, die den Phrasenausgleich, den Reim und dessen öffnende Funktion (über Strophengrenzen hinweg) bewirkt und zugleich als Vorspiel dient. Zu anderen Gedichten hat Schumann – wohl aus ähnlichen Überlegungen – noch mehr „hinzugetan“: zu Gedichten Heinrich Heines. Ein kompositorisches Grundproblem in ihnen ist, daß Heine manchmal nicht genau sagt, was eigentlich sein Gedichtschluß bedeuten sollte; bisweilen ergibt sich ein derart offener Schluß deshalb, weil Heine unerwartet die Stimmung umbrechen läßt und damit eine Pointe entwickelt.

Das Schluß-Problem kann für Komponisten zwei Facetten haben. Die erste erschließt sich aus dem Text-Umgang heraus: Wer ein Gedicht vertont, an dessen Schluß der Leser derart zum Nachdenken aufgerufen ist (und dafür Zeit braucht), hat prinzipiell keine Mittel, um aus der Komposition selbst heraus die Einhaltung einer solchen Zeit zu garantieren, sondern man kann die Pointe nur so, wie sie ist, an Sänger und Pianist weitergeben und hoffen, daß sie dann gemäß den poetischen Intentionen wahrgenommen wird. Schumann aber komponierte an solchen Stellen charakteristische Klavier-nachspiele¹⁹ und bietet einem Hörer damit einen Freiraum, der dem ähnelt, den man als Leser hätte. Doch er kann ihn außerdem mit eigener Interpretation füllen; damit wird der Gedanke, ein Nachspiel Schumanns sei „Stimmungsnachklang“²⁰, weit überformt.

Diese zweite Facette hängt mit abstrakt Formalem zusammen. Wenn sich ein solcher offener Schluß in einem Gedicht ergibt, ist dieses in seiner Form dennoch geschlossen. Einen im Sinngehalt offenen Schluß komponieren kann man um 1840 aber zumindest deshalb nicht, weil am Schluß einer Vertonung die Ausgangstonart wieder erreicht werden soll²¹; damit kehrte die Komposition in einen Ruhezustand zurück, der aus Sicht des Dichters unerwünscht ist. Schumanns Lösung ist so frappierend wie historisch einzigartig: Er läßt die Komposition am Schluß des Textvortrags das Ziel

¹⁹ Vgl. ebenso Georg Bieri, *Die Lieder von Hugo Wolf* (= Berner Veröffentlichungen zur Musikforschung 5), Bern 1935, S. 229–236 u. 269.

²⁰ Conrad, *Schumanns Liedkomposition*, S. 144, als Kritik an Georgiades, *Schubert* (wie Anm. 2), S. 37.

noch nicht erreichen, sondern schreibt jene Nachspiele. Auch dies basiert also auf dem Analogiekonzept: Es geht nicht allein darum, einen offenen Gedichtschluß musikalisch ausklingen zu lassen; vielmehr wird in der Musik die inhaltliche Offenheit auf formalem Sektor entwickelt – dort, wo das Gedicht in seiner Form bereits geschlossen ist. Somit setzt Schumann in der musikalischen Form die Offenheit des poetischen Inhalts um und muß daraufhin die Musik eigens formal abrunden.

Beispiele für diese Technik findet man besonders im Zyklus *Dichterliebe* op. 48 – etwa in *Im Rhein, im heiligen Strome*, dem elften Gedicht des Zyklus *Lyrisches Intermezzo* aus Heines *Buch der Lieder*. Schumann vertonte die Textfassung von 1827²² unverändert.

Im Rhein, im heiligen Strome,
da spiegelt sich in den Well'n
mit seinem großen Dome
das große, heilige Köln.

Im Dom, da steht ein Bildnis,
auf goldenem Leder gemalt,
in meines Lebens Wildnis
hats freundlich hineingestrahlt.

Es schweben Blumen und Englein
um unsre liebe Frau,
Die Augen, die Lippen, die Wänglein,
die gleichen der Liebsten genau.

Und mit dieser blasphemischen Wendung läßt Heine seine Leser dann allein – nachdem er seit der zweiten Strophe gerade eine besonders fromme Erwartung aufgebaut hatte. Das ist die typische Stimmungsbrechung; Heine entwickelt die Pointe hier noch in der letzten Halbstrophe des Gedichts, und sie zwingt zum Nachdenken.

Schumann vertont die beiden Verspaare der ersten Strophe weithin mit gleicher Musik (von Takt 1 bzw. 9 an); danach kann der Beginn der zweiten Strophe (Takt 17) diese Musik nicht nochmals aufgreifen. Damit ist der von Heine angelegte Bau aufgebrochen, und die erste Strophe des Gedichts mutet eher wie zwei Stollen eines größeren Barform-Gebildes an (das Ergebnis ähnelt also der musikalisch öffnenden Wirkung, die Schumann in den Schluß der ersten *Nußbaum*-Strophe gelegt hat). Dennoch entspricht dieses Vorgehen auch genau Heines Intentionen: In seinem Gedicht bilden die ersten vier Verse eine zusammenhängende Aussage; fortan entsteht ein vergleichbarer textlicher Zusammenhang nur noch zwischen Verspaaren.

²¹ Als früherer Gegen-Versuch Schumanns in dieser Richtung läßt sich etwa *Lehn deine Wang'* erwähnen (gedruckt als op. 142 Nr. 2, aber im Rahmen der *Dichterliebe* konzipiert, vgl. Hallmark, *Dichterliebe* [wie Anm. 14], S. 53–55). Dieses g-Moll-Lied endet dominantisch auf *D*, die Singstimme schließt auf der Terz *Fis*, also auf dem Leitton; zunächst sah Schumann vor, die Singstimme auf *g* enden zu lassen und fügte hinzu: „Schließt in Dur.“

²² Er benutzte den Text der Erstausgabe, vgl. Hallmark, *Schumanns Behandlung seiner Liedtexte* (wie Anm. 9), Abb. S. 38. Daher lautet das vierte Wort im ersten Vers noch nicht „schönen“ wie seit der dritten Auflage des *Buchs der Lieder* (1839).

Für die zweite Liedstrophe bleibt das rhythmische Grundmuster, dem die erste gefolgt ist, zunächst in Umrissen erhalten, wenn auch eben mit anderer Melodik. In der dritten Strophe sind dann auch die rhythmischen Anklänge an die erste Strophe abgebaut; nach dem letzten Vers folgen noch 16 Klaviertakte.

Nur bei äußerlicher Betrachtung erscheint jener Klavierabschnitt als ein normales Nachspiel. Zunächst: Schumann läßt die Liedmelodie beim Textschluß²³ nicht kadenzieren; schon mit der einfachen Umstellung der beiden letzten Akkorde wäre das Lied hier unweigerlich zuende. Damit erreicht Schumann am Ende des Textvortrags die musikalische Offenheit, die der Textsinn fordert – im Sinne der Analogie-Konzeptionen. Hier aber hat die Analogie besonders weitreichende Folgen.

Erstens: Heine zwingt zum Nachdenken; Schumann schreibt daraufhin jenen Klavieranteil, der die Pointe, die hier noch eben im Gedicht selbst erreicht wird, gewissermaßen musikalisch abstützt und den Prozeß des Nachdenkens tragen kann – konkret ausgelöst durch jenen Halbschluß. Zweitens aber ist das Nachspiel nichts Freies, auch nichts originär Instrumentales, sondern es rekurriert zunächst sieben Takte lang auf den textierten Lied-Beginn. Das Nachspiel hebt folglich den Charakter des Fortschreitenden auf, der bis dahin das Lied (in Anlehnung an Heines eskalierendes Gedicht) ausgezeichnet hat: Schumann erweitert das Lied damit zu einer Rahmenkonstruktion. Weil aber die (gesungenen) Anfangstakte aus ihrer Wiederholung heraus (Verse 3 und 4) auch ein besonders memorabler Aspekt des Liedes geworden sind, erfaßt die Umbewertung auch den Sinn des Gedichts²⁴: Schumann greift neuerlich zu den musikalischen Konstellationen, die in seiner Komposition die Kölner Rheinufer-Vedute und deren Spiegelbild begleiten; er führt den Hörer also gewissermaßen wieder aus dem Dom heraus und läßt eine Distanz entstehen zwischen dem allgemeinen Startpunkt der Betrachtung und der individuellen blasphemischen Übersteigerung der Rheinufer-Assoziation. Drittens: Aus dem Klaviernachspiel heraus, das etwa ebenso lang ist wie die Musik der drei Strophen, verändert sich auch die formale Gewichtung des Gedichts. Dieses Nachspiel erhält also den Rang und die Ausmaße einer zwar nicht mehr verbalen, aber durchaus realen vierten Strophe des Liedes.

In quantitativer Hinsicht hat Schumann also erkannt, daß Heine ihm die Chance gab, etwas zum Gedicht „hinzuzutun“: Rein formal gesprochen, erweiterte Schumann den Textvortrag um das Klaviernachspiel. Dieses verdankt seine Existenz dem offenen Gedichtschluß, den Schumann in der Musik vergleichbar offen gestaltet; der Ausgleich, der auf dem Wege zur geschlossenen musikalischen Form nötig ist, erhält in bezug auf den Text eine Funktion. Indem Schumann aber die formale Abrundung nicht etwa musikalisch frei faßt, sondern mit einem Rückgriff auf den (vokalen) Liedbeginn, geht er noch einen Schritt über die Bildung musikalischer Analogien für spezifisch Textliches hinaus: Er relativiert zumindest Heines Erzählrichtung, zudem die Szenerie des origina-

²³ Bemerkenswert ist, daß in der ersten Skizze des Singstimmenparts der letzte Gedichtvers unausgeführt blieb; vgl. Hallmark, *Dichterliebe*, S. 57. Insgesamt entspricht die Konstellation am Schluß des Textvortrags derjenigen in *Lehn deine Wang*, vgl. auch Anm. 21.

²⁴ Für eine vergleichbare Übernahme des Textvortrags durch das Klavier, die sich aber nur punktuell auswirkt, vgl. die Hinweise Conrads (*Schumanns Liedkomposition*, S. 141 f.) zu *Er ist's* op. 79 Nr. 23 (1849).

len Gedichtschlusses, vielleicht sogar dessen gesamte Aussage – gewissermaßen auch hier im Sinne eines Weiterdichtens aus Sicht des Komponisten²⁵.

In einem dritten Lied sind jene Analogien nicht mehr als etwas Meßbares zum Gedicht kompositorisch „hinzugetan“: in *Mondnacht* aus dem *Liederkreis* op. 39. Schumann entwickelt aus den ersten beiden Versen für die Singstimme zwei Melodielinien (Takt 7–13 mit Gliederung in Takt 10). Diese beiden Linien kann er daraufhin, leicht variiert, scheinbar unbegrenzt oft eintreten lassen, besonders wegen der tonartlichen Offenheit der Musik: Nichts in den ersten drei Takten des Vokalparts ist auf den Grundton *E* bezogen; und in der zweiten melodischen Linie kommt *E-Dur* nur auf dem Weg zu einem Halbschluß auf *H* zustande, in dem sie ausläuft. Da Schumann dieses Linienpaar insgesamt viermal eintreten läßt, entsteht eine große Vordersatzwirkung, vorerst ohne daß sie einen abrundenden Nachsatz auslöste. Diese Viermaligkeit wird nur dadurch gegliedert, daß zwischen den beiden Strophen die Anfangsmusik des Klaviers als Zwischenspiel erklingt (Takt 23ff.); insofern wird der Strophenbau des Gedichts von der Musik zwar überformt, aber nicht zerstört. Bewegung ergibt sich dann erst von Takt 44 an, für den Beginn der dritten Strophe. Ein überleitendes Zwischenspiel bleibt aus, es wird etwas anderes musiziert als zuvor. Doch schon wenig später, in Takt 53, ist das beständig Gleiche wieder da – die Melodieführung aus Takt 7. Sie aber wird in Takt 59 nicht zum üblichen Halbschluß auf *H* geführt, sondern endet auf *E*, weil es nicht mehr (wie üblich) den Auftakt vor dem Schlußton bildet, sondern weil dessen Eintritt bis auf die ‚Eins‘ verzögert wird.

Erstens: Obgleich die Grundtonart *E-Dur* zunächst allenfalls gestreift wird, läßt sich der Liedbeginn problemlos auf sie beziehen, besonders wegen der Halbschlüsse auf *H* (Takt 3, Takt 5). Wie erwähnt, deutet aber in der ersten Singstimmen-Phrase nichts auf einen *E-Dur*-Bezug hin: Er könnte sich aus einer Oktave *E–E* und der zugehörigen Quinte *H* ergeben, doch hierfür scheint die Melodie, die von *Cis* nach *Fis* ansteigt, eine Sekund zu hoch zu liegen – vom Anfangston in Takt 6 an, der, vom Klavier vorbereitet, in Sekundreibung neben das *H* gesetzt wird. Diese Sekundreibung wird üblicherweise als kompositorisches ‚Bild‘ interpretiert, etwa als Wiedergabe von „Zwielicht“²⁶ – obwohl die *Mondnacht* so hell ist, daß Eichendorff in ihr klar Erkennbares schildert. Andere Beschreibungen zielen auf das „Flimmernde“ einer Sommernacht ab²⁷; dies wirkt plausibler, doch längerfristig sind beide Wort-Ton-Ansätze problematisch, denn aus der Reibung entwickelt sich später noch etwas anderes. Somit sei versucht, die Situation zunächst aus dem Analogiekonzept zu erklären. Schumann reagierte demnach auf den Irrealis („es war, als hätt‘ der Himmel“); neben das *H* des Klaviers setzt er das *Cis* – als Ausgangspunkt der ersten Singstimmen-Phrase, die ohne das Reale des Grundtonbezugs auszukommen scheint²⁸. Auch mit dem zweiten Gedichtvers wird kein Ziel in *E-Dur*

²⁵ Zum Vergleich: Franz Liszt geht der ‚Blasphemie‘ in seiner Komposition des Texts schonungslos nach (unter Einsatz aufwendiger Verzierungen), Robert Franz komponiert über sie (in einer ABA'-Gestalt) hinweg.

²⁶ Sams, *The Songs of Schumann* (wie Anm. 6), S. 99.

²⁷ August Gerstmeier, *Die Lieder Schumanns: Zur Musik des frühen 19. Jahrhunderts* (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 34), Tutzing 1982, S. 26; ebenso Herwig Knaus, *Musiksprache und Werkstruktur in Robert Schumanns „Liederkreis“* (= Schriften zur Musik 27), München-Salzburg 1974, S. 48.

²⁸ Zu einer anderen Irrealis-Konstruktion Schumanns vgl. Conrad, *Schumanns Liedkomposition* (wie Anm. 3), S. 150 (zu *Stille Liebe* op. 35 Nr. 8). Auch Gerstmeier befaßt sich mit der Irrealis-Realis-Frage (*Die Lieder Schumanns*, S. 20), setzt dies aber in seiner Analyse nicht weiter um.

erreicht, sondern nur jener Halbschluß; somit mündet auch der Gesamtkomplex nicht in das tonartlich Reale. Dasselbe gilt für das zweite Verspaar, das von dem ersten Irrealis abhängig ist und diesen Charakter an seinem Schluß bestätigt („von ihm nur träumen müßt“). Insofern wäre das *Cis* der Ausgangspunkt dafür, daß man über den Realis der *E-Dur*-Stimmung hinausgehoben wird, und auch mit der Musik des jeweils zweiten Verses erreicht man dieses *E-Dur* nicht.

Zweitens: Mit dem Wendepunkt zur dritten Strophe, in Takt 44, tritt plötzlich eine ‚erste Person Singular‘ hervor; ein Ich-Erzähler berichtet von einer Reaktion auf das Vorausgegangene. Die nächstliegende kompositorische Konsequenz daraus wäre es, ein variiertes Strophenlied zu schreiben, in dem die Musik zweimal gleich abläuft und dann zu etwas Neuem übergeht – so, wie Brahms es in seiner Vertonung von 1854 getan hat. Doch Schumann denkt über dieses Umschlagen des variierten Strophenlieds hinaus.

Zunächst stellt sich diesem Eindruck entgegen, daß Schumann für lange Zeit keine Kadenz vorsieht; noch stärker als in *Im Rhein, im heiligen Strome* entsteht eine potenzierte Stollen-Konstruktion, die irgendwann nach einem Abgesang (nicht: nach einer variierten Schlußstrophe) verlangt. Zudem verändert Schumann für den abschließenden vierten Eintritt des ‚Stollens‘ (von Takt 36 an) bereits die Klavierbegleitung; nach dem beständig Gleichen zuvor erhöht dies die Erwartung auf das Umschlagen, wie es in einem variierten Strophenlied allein kaum denkbar wäre. Auch das Autograph zeigt, daß Schumann das Lied viel eher als etwas Durchkomponiertes mit streckenweise gleicher Klavierbegleitung verstanden hat: Deren wiederkehrende Elemente bezeichnet er mit Kleinbuchstaben von a bis n (ohne j); mit a bis d markiert er die Takte 10–13, weil er damit schon die Notation der Takte 18–21 vereinfachen kann, und die Musik von Takt 23 an markiert er – ebenso wie die neun Anfangstakte – mit den Buchstaben e bis n²⁹. Hätte Schumann allein ein Strophenprinzip umsetzen wollen, wäre freilich ein Start der Buchstabenfolge in Takt 1 naheliegend gewesen. Somit ging es Schumann wohl eher um etwas, das noch hinter dieser Strophenproblematik liegt. Ähnlich wie in *Nußbaum* entwickelt er für die ersten beiden Strophen nur wenig musikalisches Material, verweigert ihnen stets eine Schlußwirkung und steigert die Erwartung auf einen Umschwung noch durch die Intensivierung des Klavierparts von Takt 36 an.

Eichendorff trennt in seinem Gedicht den Übergang zum Realis vom inhaltlichen Umschwung zur Ich-Reaktion: Dieser ergibt sich mit der dritten Strophe, jener schon mit der zweiten. Schumann kann diese Unterscheidung nicht auf vergleichbare Weise vertonen: Entweder kann er selbständige Strophen aneinanderreihen oder einen einzigen großen Umschwung vorsehen. Die Entscheidung für das letztere (die konkrete Anleihe an Prinzipien des variierten Strophenlieds) bedeutete aber, daß er die zweite Strophe in allen ihren Details auf die komponierte Irrealis-Stimmung der ersten beziehen mußte. Somit löst erst die Ich-Reaktion zu Beginn der dritten Strophe (im Realis formuliert) die einzige musikalisch ‚freie‘ Phrase des Liedes aus: in Takt 44–52, für die ersten beiden Verse der Schlußstrophe. Sie führt in Takt 51 zu einer ersten Kadenz des Liedes: auf A.

²⁹ Vgl. das Faksimile aus Schumanns Liederheft für Clara: Hans-Erich Teitge (Hrsg.), *Mondnacht: Das Gedicht von Joseph von Eichendorff und seine Vertonung durch Robert Schumann in vier Faksimiles*, Berlin 1989. Die Veränderung der Klavierunterstimme in Takt 29/30 gegenüber Takt 7/8 ist im Autograph als nachträglicher Zusatz erkennbar.

Das *Cis* aber, mit dem die Singstimme in Takt 53 an die Musik aus Takt 7 anknüpft, ist daraufhin nicht mehr die Sekunddissonanz neben einem *H*, sondern die Quinte in einem *fis*-Moll-Dreiklang. Die zitierten bildlichen Interpretationen geraten hier in die Krise – denn das Zwielficht und das Flimmern wären hier plötzlich aufgehoben. Doch die Komposition in Analogien macht verständlich, worum es geht: um den Ersatz des vorigen Irrealis durch eine reale Folgerung. Somit hat Schumann zwei Aspekte, die an sich Eichendorffs Gedicht auf verschiedenen Ebenen überspannen, kompositorisch miteinander verbunden: mit dem Umschwung in der dritten Strophe. In ihr wird musikalisch zudem die Dissonanz (Irrealis) durch die Konsonanz (Realis) abgelöst (oder gar: aufgelöst). In dieser Hinsicht ließen sich die Takte 53–55 als Erfüllung des musikalischen Irrealis bezeichnen, der in Takt 7–9 exponiert und daraufhin dreimal bekräftigt wird.

Schumann reagiert also nicht allein im Stimmungsmäßigen auf den Text (das hätte wohl tatsächlich zur Komposition eines variierten Strophenlieds geführt), auch nicht nur punktuell auf Textworte (dies ergibt sich am deutlichsten in der Steigerung, die mit „spannte / weit ihre Flügel aus“ aufgebaut wird). Vielmehr greift er in der Komposition auch die sprachliche Gestaltung von Eichendorffs Text auf (den Irrealis der ersten Strophe) und stellt sie – im Zuge des typischen ‚komponierenden Weiterdichtens‘ – gleich weit in den Vordergrund wie die inhaltlichen Komponenten.

Für diese Beobachtung spricht auch, wie Schumann das letzte, gewichtige Problem behandelte, das ihm blieb: Mit dem Schlußvers kehrt Eichendorff zum Irrealis zurück. Auch dies greift Schumann auf, indem er den Vers in einen Trugschluß³⁰ münden, nicht also in der Grundtonart kadenzieren läßt – wie in jenen Heine-Liedern. Auch hier gibt es folglich kein Standard-Klavierspiel, sondern es figuriert als musikalische Ausgleichsmaßnahme für etwas spezifisch Textliches. Das Gedicht ist mit der dritten Strophe zu Ende; wäre aber auch die Musik dort zu Ende (wie in Brahms' Komposition), wäre aus ihr heraus die Seele ‚real‘ nach Hause gelangt. Schumann fand den Weg zu dieser Lösung erst allmählich: Ursprünglich hatte er ein weiteres „nach Haus“ für Takt 60/61 vorgesehen und die Singstimme so am plagalen Klavierschluß beteiligt; beide erwogenen Versionen (einmal mit *h* schließend, einmal mit *gis*) wurden aber zugunsten der Trugschluß-Version für Takt 59 fallengelassen – die eben den Irrealis in eine musikalisch offen gestaltete Konstruktion überführt.

Schumanns Arbeitsansätze im „Liederjahr“ blieben also keineswegs auf Standards beschränkt, die für die Liedkomposition seiner Zeit üblich waren. Nun setzt er nicht mehr nur den Textgehalt bildlich um (so, wie man ihn als Komponist ‚individuell ideal‘ zu fassen versucht); er nimmt sich auch nicht nur die Freiheit des Eingriffs in den Text. Er widmet sich vielmehr auch den spezifisch sprachlichen Potenzen (weit jenseits der ‚Bilder‘ eines Gedichts) und kann auch solchen Aspekten des Texts folgen, die aus Syntax und Form entstehen.

Die Konsequenzen kann man sich auf zweierlei Art klarmachen – zunächst über Aufführungsverhältnisse. Eine ideale Vertonung kann bewirken, daß der Sänger einem

³⁰ Daß der *E*-Dur-Septakkord, den Schumann als Ultima in Takt 59 erreicht, durch die plagale *E*-Dur-Schlußformel des Klaviers in Takt 61 ‚ausgeglichen‘ wird, erweist sich gegenüber der musikalischen Formulierung am Schluß des Textvortrags als sekundäres Element.

Rezitator ähnelt und daß das Klavier nicht nur den Sänger, sondern auch den Textfortgang begleitet. Dann entwickelt sich die Musik insgesamt parallel zum Text – sie orientiert sich an den jeweils erreichten Textstationen, ordnet sich dem Gedicht vielleicht sogar unter, und je punktueller man dann mit dem Klavierpart auf den Textgehalt eingeht, desto mehr besteht auch die Gefahr, „zu materiell aufzutragen“. Bei Schumann aber werden Singstimme und Klavier zu Schicksalsgenossen: Ihre Parts sind so fest auf musikalischem Boden verankert, daß sie sich in gleicher Weise auf das ihnen übergeordnete Gedicht ausrichten müssen. Oder anders: Man kann nicht mehr damit argumentieren, daß der Sänger ein erweiterter Rezitator sei; auch für ihn muß das Medium Text in das Medium Musik regelrecht übersetzt werden. Bisweilen geht dies nun nicht mehr Wort für Wort (dies wäre auch im Sprachlichen ein schematischer und daher irrealer Übersetzungsvorgang), sondern nur als eine spezifisch musikalische Annäherung an etwas spezifisch Textliches – auf der Basis von Analogien. Dafür muß man sowohl tief ins Gedicht eindringen als auch kompositorische Möglichkeiten umfassend beherrschen, denn auch die Rolle der Musik wird dabei gesteigert; ein Teil des Übersetzungsprozesses erschließt dem Klaviersatz eigene textbezogene Funktionen.

Oder vom Kompositorischen her argumentiert: Für Schumanns Wiederannäherung an Vokalmusik müßten Praktiken wichtig gewesen sein, die er sich auf zwei sensiblen Sektoren seiner Konstitution erschlossen hatte – nicht nur in Klaviermusik, nicht nur auch in seinem Umgang mit Literatur und Sprache, sondern auf beiden Feldern zugleich. Das Klavier allein ermöglichte ihm zweifellos die Wiedergabe der Gedichtatmosphäre, auch abgelöst von sprachlichen Vorgaben (also im Sinne eines Charakterstücks). Und traditionelle Wort-Ton-Beziehungen legten es aus Schumanns Sicht allzu nahe, an den Bedürfnissen und Möglichkeiten des Klaviers vorbeizuarargumentieren. Daher war es nötig, daß eine textgebundene Herausforderung auch direkt innerhalb der hochentwickelten Klavieranteile wirksam werden konnte – über punktuellen Wortbezug und generellen Ausdrucksbezug hinaus. Dies ermöglichte Schumann eine Reaktion auf spezifisch Textlich-Sprachliches – über die äußere Form hinaus auch auf poetische Feinstrukturen und Erzählstrategien: auf Reibungen, die sich in Gedichten Heines zwischen inhaltlicher Offenheit und geschlossener Form ergeben, auf Eichendorffs Spiel mit Irrealis und Dreistrophigkeit (selbst wenn Schumann dieses noch übersteigerte), auf den eigenartigen Bau der Strophen Mosens und deren Reime. In allen Fällen liegt beim Klavierpart vielleicht sogar die entscheidende Funktion: Ohne die Klavierformel wäre das Spiel in *Nußbaum*, ohne die Instanz des Klaviernachspiels und dessen Gestaltungsmöglichkeiten die Umsetzung der Heine-Pointe, ohne das kaum vermittelte Nebeneinander von Singstimme und Klavier der Bau von *Mondnacht* undenkbar. Manches davon stand Schumann schon zu Anfang des „Liederjahrs“ zu Gebote; anderes – vor allem die Gestaltung eines offenen Schlusses – ergab sich für ihn erst allmählich, wie die unausgeführten oder zunächst abweichend skizzierten Schlüsse für die unmittelbare Textbehandlung in *Im Rhein, im heiligen Strome* und *Mondnacht* zeigen (ebenso in *Lehn deine Wang'*). Man sollte also mehr mit Schumanns kompositorischer Souveränität und einem elementaren Umsetzen des „Sprachkörpers“ rechnen: mit einer bisweilen auch psychologisierenden Reaktion auf literarische Elemente, die über ein Abbilden von Wort oder Stimmung weit hinausgeht.

Librettovertongung oder Tondichtung? Bemerkungen zur Musik von Richard Strauss' „Feuersnot“¹

von Walter Werbeck, Höxter

Für den späten Richard Strauss der 1940er Jahre waren seine beiden ersten Opern, *Guntram* und *Feuersnot*, nichts anderes als der Auftakt zu einer höchst erfolgreichen Karriere als Opernkomponist: „Naturnotwendige Bausteine bezüglich des dramatischen Stils, der Behandlung des Orchesters und aller ... Erfahrungen, auf denen das böse Kind ‚Salome‘ erwachsen konnte ...“². Mögliche Verbindungen zu seinen Tondichtungen ließ Strauss in diesem Zusammenhang unerwähnt. In ihnen, so schrieb er 1943 an Willi Schuh, sehe er nur Vorstufen zu seinen Opern³.

40 Jahre früher, nach den ersten Aufführungen von *Feuersnot*, beurteilte man das naturgemäß etwas anders. So unterschiedlich Rezensionen und Werkbesprechungen der Batka⁴, Urban⁵, Schmidt⁶, Korngold⁷ etc. im einzelnen auch ausfielen, darin, daß zwischen der Musik der neuen Oper und derjenigen der vorausgehenden Tondichtungen enge Parallelen bestehen, waren sich die Autoren weitgehend einig. Lediglich über das Ausmaß, in dem Strauss den in seinen Orchesterwerken entwickelten Stil auf die Oper übertragen habe, gingen die Meinungen auseinander. Bezeichnete etwa Arthur Smolian in seinem 1902 erschienenen Opernführer die Musik von *Feuersnot* als „großes symphonisches Tongedicht“⁸, und meinte Friedrich Brandes 1904 in ganz ähnlichem Sinne, Strauss habe hier „die ungeheure Kompliziertheit seiner symphonischen Dichtungen auf die Oper“⁹ übertragen, so differenzierten Erich Urban und Richard Specht: Nur einzelne Teile des Stückes könne man mit der Musik der Tondichtungen

¹ Für den Druck geringfügig überarbeitetes Referat, das der Verfasser im Rahmen der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 1995 in Bochum gehalten hat.

² Richard Strauss, *Betrachtungen und Erinnerungen*, hrsg. von Willi Schuh, Zürich 1981, S. 180. Daß Strauss in *Feuersnot* das zukunftsreichere Stück sah, zeigt sich einige Zeilen später, wo es heißt: „Aus dem Keime der ‚Feuersnot‘ entsprangen zudem auch die Confessions des ‚Ariadne‘-Vorspiels, des ‚Intermezzo‘-Experiments und des ‚Capriccio‘-Testaments!“ (ebd.).

³ „... meine sinf. Dichtungen waren nur Vorbereitungen zur Salome.“ (Richard Strauss, *Briefwechsel mit Willi Schuh*, Zürich 1969, S. 49.)

⁴ Richard Batka meinte, die Musik der Oper habe der „bühnenmäßigen Wirksamkeit“ des Textes eher geschadet, da Strauss „seinem innersten Wesen nach Sinfoniker“ sei und sein Orchester das Wort „ersticke“. (Richard Batka, *Richard Strauss [= Persönlichkeiten. Illustrierte Essays über führende Geister unserer Tage 16]*, Charlottenburg o. J. [1908], S. 18.)

⁵ Vgl. den Abdruck von Erich Urbans *Feuersnot*-Artikel (*Die Musik*, 1901) in: Klaus Schultz (Red.), *Programmheft zu ‚Feuersnot‘ von Richard Strauss*, Bayerische Staatsoper, Spielzeit 1979/80, S. 8–10, hier insbesondere S. 9.

⁶ Leopold Schmidt (*Richard Strauss*, in: *Monographien Moderner Musiker 1*, Leipzig 1906, S. 143–155, hier S. 154) hob hervor, „an Farbenpracht und Glut der Tonsprache, an lebendigem, poesievollen [sic!] Ausdruck wie an Kühnheit des Aufbaues“ stehe die Musik von *Feuersnot* Straußens „symphonischen Tondichtungen kaum nach“.

⁷ Vgl. Julius Korngolds Rezension (*Feuersnot*) in: *Die Zukunft* 38 (1902), S. 285–288. Hier hieß es gegen Ende (S. 288): „Der breitspurige Symphoniker ... sitzt ihm [= Strauss] im Genick“. Alles werde vom Orchester „verschlungen“.

⁸ *Feuersnot. Ein Singedicht von Ernst von Wolzogen. Musik von Richard Strauß. Textlich und musikalisch erläutert von Arthur Smolian*, Leipzig o. J. (1902), S. 20.

⁹ Zitiert nach Max Steinitzer, *Richard Strauss*, Berlin u. Leipzig 1911, S. 254.

vergleichen; nicht selten beschränke sich das Orchester auf die Begleitung der Singstimmen¹⁰.

Nach der Vollendung von *Salome* änderten sich die Akzente. Jetzt war es das neue Werk, dessen Erfolg man unter anderem damit begründete, daß es Strauss nun erst vollständig gelungen sei, die musikalischen Errungenschaften seiner Tondichtungen auf seine musikdramatischen Werke zu übertragen. *Salome* sei, so Karl Storck 1907, eine „symphonische Dichtung, bei der das Orchester bereichert ist durch singende Menschen“¹¹. Nichts anderes meinte noch Jahre später Norman Del Mar, als er nicht etwa *Feuersnot*, sondern *Salome* wie *Elektra* als „stage tone poems“ bezeichnete¹².

Die Frage, worin denn nun das Mehr an symphonischem Stil im Vergleich zu *Feuersnot* begründet sei, ist jedoch von Del Mar kaum erschöpfend beantwortet worden (der Verweis auf Strauss' Leitmotivtechnik und die aus ihr resultierende Einheitlichkeit genügt nicht¹³), und der Autor schwieg sich auch darüber aus, wie seine These, erst *Salome* und *Elektra* seien „stage tone poems“, zu einem Hinweis des Komponisten passen könnte, gerade in diesen Opern habe er die „Überflutung“ des Dialogs durch das symphonische Orchester erfolgreich eingedämmt¹⁴.

Vielleicht wegen dieser offenen Fragen haben die Beziehungen zwischen Strauss' Tondichtungen und seinen drei frühen Einaktern in den vergangenen Jahren an Interesse gewonnen. Hatte schon Heinz Becker Strauss' Wahl des Einakters mit der Parallelität zur einsätzigen Tondichtung begründet¹⁵, so sprach Julia Liebscher zuletzt geradewegs von einer „folgerichtigen Konsequenz“, mit der der Komponist seine Orchesterwerke in den Operneinakter habe münden lassen¹⁶. Denn Strauss habe bereits seine Tondichtungen als „instrumentale Dramen“¹⁷ begriffen, in denen wie in den Einaktern die Handlung die Form präge. Als Beispiele dienten Liebscher *Also sprach Zarathustra* und *Elektra*: Das in der Tondichtung gewonnene zweiteilige Formmodell habe ganz offenkundig „in den frühen Einaktern, gipfelnd in *Elektra*, seine Fortsetzung“ gefunden¹⁸. Von einem Unterschied zwischen *Feuersnot* und den beiden folgenden Opern (wie bei Del Mar) war hier keine Rede mehr.

¹⁰ Urban (wie Anm. 5) schrieb, allein in den rein instrumentalen Partien „entfessele“ das Orchester „alle Mächte, und diese Augenblicke, in denen der Symphoniker Strauss plötzlich hervorbricht, sind die schönsten. Eine regelrechte symphonische Dichtung entwickelt sich am Ende ...; schöner und eindringlicher kann kein Wort und kein Ton und erst recht nicht eine Vereinigung von beiden die Liebe, die alle Schranken niederrennt, schildern.“ (In gleichem Sinne äußerte sich Richard Specht, *Richard Strauss und sein Werk*. 2. Band: *Der Vokalkomponist. Der Dramatiker*, Leipzig u. a. 1921, S. 97 f.)

¹¹ Karl Storck, *Wo steht Richard Strauß?*, in: *Der Türmer. Monatsschrift für Gemüt und Geist* 9 (1907), Band II, S. 291.

¹² Vgl. die Überschrift „The Stage Tone Poems“ zu Kapitel 8 in Del Mars nach wie vor gewichtigem Werk *Richard Strauss. A Critical Commentary on His Life and Works*, Bd. I, Ithaca u. a. 1986 (1. Aufl. London 1962). Das *Feuersnot* gewidmete Kapitel hingegen überschrieb der Autor mit „The Return to the Stage“.

¹³ Vgl. ebd., S. 242.

¹⁴ Strauss (wie Anm. 2), S. 141.

¹⁵ Vgl. Heinz Becker, *Richard Strauss als Dramatiker*, in: ders. (Hrsg.), *Beiträge zur Geschichte der Oper* (= *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts* 15) Regensburg 1969, S. 165.

¹⁶ Julia Liebscher, *Von der Tondichtung zum Einakter. Zur Konvergenz von Einsätzigkeit und Einaktigkeit im musikdramatischen Schaffen von Richard Strauss*, in: Winfried Kirsch u. a. (Hrsg.), *Geschichte und Dramaturgie des Operneinakters* (= *Thurnauer Schriften zum Musiktheater* 10), Laaber 1991, S. 230.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Ebd., S. 242.

Gewiß bedeutet die Beachtung der Form einen Schritt über Del Mar hinaus. Doch sind keineswegs alle Probleme gelöst. Die Frage etwa, ob Musik und Orchesterbehandlung von *Feuersnot* in toto oder nur partiell an Strauss' Tondichtungen erinnern, harret noch immer einer Antwort. Auch wäre zu fragen, wie verbindlich die zweiteilige Form für die Tondichtungen war¹⁹, und ob sie tatsächlich auch für *Feuersnot* in Anspruch genommen werden kann.

Einige allgemeine Bemerkungen zur Beziehung zwischen Tondichtung und Oper: Natürlich ist der Gegensatz zwischen einer reinen Instrumentalkomposition und einem Werk des Musiktheaters nicht zu leugnen. Und ohne Frage spielte bei der Komposition einer Oper auch für Strauss die Berücksichtigung der szenischen Ausführung eine Rolle. Doch spricht andererseits manches dafür, daß er sich um einen möglichst reibungslosen Wechsel zwischen Tondichtung und Oper bemühte und daran interessiert war, die Musik beider Gattungen wechselseitig von neu gefundenen kompositorischen Möglichkeiten profitieren zu lassen.

1. Strauss verehrte Liszt und war überzeugter Wagnerianer. Als große Werke, die man komponieren konnte, waren für ihn nur Tondichtungen oder Opern vorstellbar. Und wie seine Äußerungen nach der erfolgreichen Aufnahme von *Tod und Verklärung* zeigen, betrachtete er sein dort erreichtes Kompositions- und Instrumentationsvermögen als Voraussetzung zu einer erfolgreichen Karriere als Opernkomponist, zu der *Guntram* den Auftakt liefern sollte²⁰: eine Strategie, die zwar fehlschlug, aber belegt, wie eng er die musikalischen Verbindungen zwischen Tondichtung und Oper einschätzte.

2. Eine Analyse der Rolle der jeweiligen programmatischen Ideen Strauss' während der Komposition seiner Tondichtungen zeigt²¹, daß er sich offenbar immer wieder das Ziel setzte, schon vorab ein regelrechtes Programm zur Verfügung zu haben, das ähnlich wie das Libretto bei der Opernkomposition als Grundlage der Arbeit fungieren konnte. Zwar hat er dieses Ziel bis zuletzt (bis zur Komposition der *Symphonia domestica*²²) nicht vollständig erreicht. Doch liegt auf der Hand, daß ein solches *Procedere* bei den Tondichtungen den Übergang zur Komposition von Opern erleichterte.

3. In den Jahren der Entstehung von *Till Eulenspiegel* bis *Ein Heldenleben* (also zwischen 1894 und 1899) war Strauss ständig auf der Suche nach Bühnenstoffen. Zwar erwiesen sich die Sujets der Tondichtungen als erfolgreicher (so daß Strauss später formulieren konnte, nach dem Scheitern von *Guntram* habe er bis zur Arbeit an *Feuersnot* „den Mut verloren, fürs Theater zu schreiben“²³). Doch legt sein Pendeln

¹⁹ Daß man hier kaum von einem allgemein gültigen Formprinzip für Strauss' Tondichtungen sprechen kann, hat der Verfasser in seiner Schrift *Die Tondichtungen von Richard Strauss* (= Dokumente und Studien zu Richard Strauss 2), Tutzing 1996, speziell in Kapitel 9, zu zeigen versucht.

²⁰ Vgl. ebd., Kapitel 4.

²¹ Vgl. ebd., Kapitel 6.1 pass.

²² *Eine Alpensinfonie* erweist sich angesichts ihrer verwickelten Entstehungsgeschichte als Sonderfall (vgl. ebd., S. 183–207, neuerdings auch: Rainer Bayreuther, *Richard Strauss' Alpensinfonie. Entstehung, Analyse, Interpretation* [= Musikwissenschaftliche Publikationen 6], Hildesheim 1997). Aber selbst hier kann von einem vorab fixierten und als kompositorischer Leitfaden beibehaltenen Programm keine Rede sein.

²³ Strauss (wie Anm. 2), S. 223.

zwischen Tondichtung und Bühnenwerk²⁴ erneut die Vermutung nahe, daß es für ihn keine gravierenden Unterschiede zwischen der jeweiligen Schreibart gab.

Wir werden also, um Anhaltspunkte für eine Betrachtung der Musik von *Feuersnot* zu gewinnen, in aller Kürze auch auf Strauss' Formbehandlung in seinen Tondichtungen eingehen müssen. Gefragt werden soll außerdem nach der einheitstiftenden Funktion des Librettos und damit nach dem dramaturgischen Aufbau des Stückes. Verblässen Text und Szenerie hinter der dominierenden Musik, oder muß man ihnen mehr Beachtung schenken – zumal wenn, wie Heinz Becker meinte, Strauss selbst maßgeblich am Libretto mitarbeitete bzw. dessen Entstehung beeinflusste²⁵?

Zunächst einige Bemerkungen zum Text. Für den Stoff – eine niederländische Sage – war Strauss verantwortlich, und auch die Idee, ihn zu einer Polemik gegen die Münchner Musikszene zu benutzen, ging sicher auf ihn zurück²⁶. Wie weit er aber an der endgültigen Textfassung beteiligt war, ist nicht zu belegen; es spricht einiges dafür, daß sein Librettist Ernst von Wolzogen weitgehend freie Hand hatte, und daß Strauss, als er das fertige Libretto Anfang September 1900 erstmals in Händen hielt, sofort mit der Arbeit begann, ohne in das Textbuch stärker einzugreifen²⁷. Das überrascht, denn die „zu fabelhafter Unzeit“²⁸ in München spielende Handlung ist außerordentlich verwirrend und von logischem Zusammenhang weit entfernt. Ihr Inhalt läßt sich mit wenigen Worten wie folgt darstellen: Kunrad vertut seine Zeit mit nutzlosem Grübeln über alten Folianten, statt die Münchner Philister dem Wunsche seines Meisters Reichhart gemäß auf Trab zu bringen. Am Sonnenwendtag aus seinem Haus gescheucht, verliebt er sich Hals über Kopf in die Bürgermeisterstochter Diemut und raubt ihr einen Kuß, ein Vergehen, dem später die angemessene Strafe und der Spott der Bürger folgen. Kunrad erregt sich darüber, stellt den Münchnern dank seiner Zauberkraft das Licht ab und hält ihnen eine Strafpredigt, weil sie früher seinen Meister Reichhart aus der Stadt gejagt hätten. Das hehre Ziel dieser Standpauke – dem Volk sein

²⁴ Strauss beschäftigte sich nicht nur mit Opernstoffen (wie z. B. den *Schildbürgern* nach einem Text von Graf Sporck), sondern auch mit Balletten, wie seine zahlreichen Skizzen zu *Kythere* belegen. Vgl. zu letzterem Projekt Willi Schuh, „Das Szenarium und die musikalischen Skizzen zum Ballett *Kythere*“, in: *Richard Strauss Jahrbuch 1959/60*, Bonn 1960, S. 84–98 pass.

²⁵ Vgl. Becker (wie Anm. 15), S. 168.

²⁶ Vgl. zur Entstehung des Librettos Stephan Kohler, „Ein Operntext ist keine Kinderfibel“. Zur Geschichte des *Feuersnot*-Librettos“, in: Klaus Schultz (Hrsg.), *Programmheft zu ‚Feuersnot‘ von Richard Strauss*, Bayerische Staatsoper, Spielzeit 1979/80, S. 28–36 pass. – Bislang unbekannt war, daß Strauss sich schon Anfang 1897, wahrscheinlich aber bereits 1896 mit dem späteren *Feuersnot*-Stoff beschäftigte (vgl. seinen Schreibkalender-Eintrag vom 8.1.1897: „Das erloschene Feuer von A ...‘ fängt wieder an zu glimmen“). Man wußte nur, daß ihm irgendwann die flämische Sage „in die Hand“ gefallen war, und daß er sich erstmals Ende 1898 oder Anfang 1899 mit Wolzogen zur gemeinsamen Arbeit an der neuen Oper zusammensetzte. Vgl. Strauss (wie Anm. 2), S. 223 und Kohler, S. 28 f.

²⁷ Als Wolzogen Strauss am 18.3.1899 schrieb, er wolle sich „sofort an unsere Oper“ machen, waren offenbar schon Versuche, den Stoff zu einem Libretto zu formen, vorausgegangen. Ob in der Folgezeit neben Wolzogen auch Strauss selbst an neuen Entwürfen arbeitete, ist nicht bekannt, doch werden im Schreibkalender des Komponisten weder Text noch Musik zu *Feuersnot* erwähnt: Strauss beschäftigte sich vielmehr – abgesehen von der Arbeit an *Heldenleben* – mit einem eigenen Operntext (*Ekke und Schnittlein*) sowie mit der Musik zum Ballett *Kythere*. Erst nachdem er viel später, nämlich Anfang September 1900, von Wolzogen das Libretto erhalten und ihm am 7. September „hoherfreut“ mitgeteilt hatte, er werde den „famosen“ Text komponieren, begegnet *Feuersnot* auch im Schreibkalender. Am 2.10.1900 heißt es dort: „fleißig an *Feuersnot*.“ Vgl. hierzu Stephan Kohler, „Der Vater des *Überbrettl*. Ernst von Wolzogen im Briefwechsel mit Richard Strauss“, in: *Jahrbuch der Bayerischen Staatsoper* 3 (1979/80), S.100–122, hier S. 104 u. 106.

²⁸ Zu Beginn der Partitur, unter der Auflistung des beteiligten Personals, heißt es: „Die Handlung spielt in München am Sonnwendtage, in alter Zeit ‚Subend‘ genannt, zu fabelhafter Unzeit.“

Spießertum vorzuhalten – verblaßt jedoch hinter der zuletzt kaum verbrämten Erpressung Diemuts: Nur wenn sie sich Kunrad hingibt, kann es wieder Licht werden. Die Philister spielen denn auch mit. Sie bedrängen Diemut, Kunrad zu Willen zu sein, und als dies endlich geschieht und das Feuer zurückkehrt, sind alle froh und gehen ihrer Wege.

Attraktivität besaß das Textbuch für Strauss vor allem durch Kunrads Strafpredigt: Es dem philisterhaften München mit einer derartigen Philippika heimzuzahlen, war die Grundidee, die den Komponisten mit seinem Textdichter Wolzogen zusammengebracht und dem Libretto ihren Stempel aufgedrückt hatte²⁹. Wie der Text und dann auch die Musik verraten, ist mit dem aus München vertriebenen Meister Reichhart Richard Wagner gemeint, als dessen Schüler Kunrad Richard Strauss selbst (der seiner Vaterstadt vor allem wegen des Fiascos von *Guntram* grollte) den Bürgern die Leviten liest. Daß diese musikhistorischen Anspielungen und die private Polemik mit der Rahmenhandlung, vor allem mit der Person Diemuts nichts zu tun haben³⁰, störte den Komponisten nicht. Vermutlich glaubte Strauss, die Inkonsequenzen des Textbuches ließen sich durch musikalische Folgerichtigkeit überspielen. Der von Wolzogen entsprechend ausgearbeitete Einakter bot ihm die Chance, nicht nur auf Äußerlichkeiten wie etwa den ironischen Ton, der in *Till Eulenspiegel* so gut gelungen war, zurückzugreifen oder, wie in *Heldenleben*, mit musikalischen Zitaten arbeiten zu können, sondern auch solche Gestaltungsweisen seiner Tondichtungen zu übernehmen, die dort für größeren formalen Zusammenhang gesorgt hatten.

Damit kommen wir zur Musik. Eine erste Antwort auf die Frage, welche Gestaltungsmittel Strauss besonders wichtig waren, hat er selbst in einem Brief vom Juli 1903 gegeben: Es sei Wolzogen in *Feuersnot* „glänzend gelungen“, den Stoff „in gegensätzlicher Gliederung“ sowie „in schöner Steigerung und ruhigem Zurückgehen“ zu gestalten³¹.

In der Tat sind im Libretto Kontraste sowie Möglichkeiten zu Steigerungen nicht zu übersehen. Gegensätze begegnen innerhalb der Bürgerschaft, sodann zwischen dem Volk einerseits und Kunrad bzw. Diemut andererseits sowie zwischen den beiden Protagonisten selbst. In den rasch wechselnden Dialogen zu Beginn und am Schluß sowie den ausgedehnten Monologen bzw. Dialogen der beiden Hauptpersonen in der Mitte hatte Strauss Gelegenheit, mit solchen Kontrasten auch musikalisch zu arbeiten.

Gesteigert angelegt sind der Anfang bis zum Auftritt Kunrads, seine wachsende Begeisterung über Diemut, der zunehmende Spott über den düpierten Liebhaber, die Chorszenen nach dem Verlöschen des Lichts sowie – last not least – die abschließende Liebesszene, auf deren Höhepunkt das Licht wieder angeht.

Daß Strauss gerade die Möglichkeiten zu Kontrasten und Steigerungen lobte, die ihm – ungeachtet der abstrusen Dramaturgie – das Libretto bot, ist kein Zufall. Schon in seinen Tondichtungen hatte er ausgiebig mit scharfen, nur selten durch Überleitungen

²⁹ Noch in späten Jahren hat Strauss (wie Anm. 2, S. 182 und 223) die Strafpredigt als Hauptsache des Stückes bezeichnet. Vgl. hierzu auch die von Erich H. Müller von Asow (*Richard Strauss. Thematisches Verzeichnis*, Band I, Opus 1–59, Wien 1959, S. 313) abgedruckten Erinnerungen Wolzogens.

³⁰ Entsprechend harsch kritisierte Richard Specht das Libretto ([wie Anm. 10], S. 77–85 pass.).

³¹ Kohler (wie Anm. 27), S. 117.

vermittelten Gegensätzen und vor allem mit längeren und kürzeren Steigerungen gearbeitet³². Neben solche primär dynamischen Teile treten, vor allem in den mit *Zarathustra* beginnenden längeren Werken, weitere Abschnitte mit wechselnden Charakteren: Introduktionen, ruhige, breit ausgeführte Gesangsthemen, vermittelnde Partien, Epiloge, eher statische Episoden.

Bei der Disposition solcher Abschnitte bediente sich Strauss, dem die Verständlichkeit seiner Stücke über alles ging, meistens noch der tradierten Schemata, die er schon früh souverän beherrschte: vor allem der Sonatenform, häufig vermischt mit Rondo- oder Variationselementen³³. Die Formen der Tondichtungen sind also, kurz gesagt, mehrdimensional: Strauss komponierte aus Steigerungen resultierende Anlagen – wobei es zu den von Liebscher beobachteten zweiteiligen Formen kommen kann, aber nicht muß –, und er benutzte zugleich, ungeachtet aller Fortschrittsrhetorik, die vertrauten Muster, selbst wenn er sie gelegentlich fast bis zur Unkenntlichkeit entstellte.

Die für die Tondichtungen charakteristische Überlagerung unterschiedlicher Formmittel kann man auch an der Musik von *Feuersnot* beobachten. Ein das ganze Werk umfassender, womöglich traditioneller Formplan ist allerdings nicht leicht zu ermitteln. Schon eine Gliederung fällt schwer. Klar sind nur die Grenzen eines ersten Teils, dessen Handlung im Raub des Kusses gipfelt: Er reicht bis zum ersten großen Orchesterzweischenspiel, einer Walzerfolge in *D-Dur*³⁴. Ähnlich deutliche große Zäsuren hat Strauss danach nicht mehr komponiert. Gleichwohl ließe sich, analog der während der Walzer eintretenden Dämmerung und Nacht, der nächste Augenblick gänzlicher Dunkelheit, das Verlöschen des Lichts durch Kunrad, als Ende eines zweiten Teils interpretieren³⁵. In ihm geht es um die fatalen Folgen des Kußraubes: Diemuts Rache an Kunrad, dann dessen Rache am Volk. Der sich nahtlos anschließende dritte und letzte Teil wird von der durch zwei große Chorszenen umrahmten Strafpredigt beherrscht.

So schwer zweiter und dritter Teil, die unmittelbar ineinander übergehen, voneinander zu trennen sind, so kann man doch die Dreiteilung des Stückes nicht nur dramaturgisch, sondern auch musikalisch rechtfertigen. Die Rahmenteile sind harmonisch relativ geschlossen: Eingangs dominiert als Haupttonart *D-Dur*³⁶, der Schlußteil mündet zuletzt nach *B-Dur*³⁷. Der Mittelteil hingegen beginnt mit Abschnitten in *fis* und *As*³⁸, bevor die Harmonik über längere Strecken jegliche Stabilität verliert³⁹. Auch der motivisch-thematische Befund unterstützt die Dreigliederung. Im Schlußteil sind

³² Vgl. dazu in der in Anm. 19 genannten Arbeit des Verf. das Kapitel 8.

³³ Zur Rolle tradierter Formkategorien in Strauss' Tondichtungen vgl. ebd., Kapitel 9.

³⁴ T. 1036–1215. Übrigens hat Strauss selbst dem Dirigenten der Dresdner Uraufführung, Ernst von Schuch, brieflich mitgeteilt, der erste Teil der Oper reiche „bis zum Walzer“ (Müller von Asow [wie Anm. 29], S. 317).

³⁵ Wie wichtig Strauss die wechselnden Lichtverhältnisse in *Feuersnot* waren, erhellt eine von ihm für die Münchner Erstaufführung angefertigte Regieanweisung, die Rudolf Hartmann publizierte (*Richard Strauss. Die Bühnenwerke von der Uraufführung bis heute*, München u. a. 1980, S. 23 f.).

³⁶ Das wird schon an der über weite Teile beibehaltenen *D-Dur*-Vorzeichnung deutlich.

³⁷ Beginnend mit dem letzten Abschnitt von Kunrads Strafpredigt (T. 2738), der in T. 2804–2808 mit einer großen *B-Dur*-Kadenz schließt.

³⁸ *fis*-Moll: T. 1394–1445; *As*-Dur: T. 1451–1762.

³⁹ T. 1785–2033.

(gegen Ende zunehmend) Reprisen aus dem ersten Teil nicht zu überhören⁴⁰, während im zweiten Teil der harmonischen Fluktuation eine Art Durchführung – allerdings eine kammermusikalisch reduzierte – des zuvor exponierten Materials zu entsprechen scheint.

Natürlich liegt die Frage nahe, ob nicht für solche Strukturen, die an die Sonatenanlage erinnern, allein der Text bzw. die Handlung zuständig ist. Das Hin und Her etwa im zweiten Teil zwischen werbendem Kunrad und zögernder Diemut, erst recht das Schwanken des Korbes und das vergebliche Suchen des gefoppten Liebhabers nach einem Halt: All dies prädestiniert zumindest harmonisch vage Verhältnisse. Hieraus jedoch auf eine grundsätzlich außermusikalisch fundierte Formbehandlung zu schließen wäre – wie übrigens auch in den Tondichtungen – verfehlt.

Auch wenn die Eigenschaften der drei Großteile noch entfernt denjenigen der Sonatenform ähneln, kann man deshalb das ganze Stück doch kaum als Sonatensatz bezeichnen. Schon die schiere Länge – mit bald 3200 Takten übertrifft *Feuersnot* beispielsweise *Heldenleben* quantitativ um das Dreieinhalbfache – verbietet die Vorstellung, eine Sonatenanlage könne das Stück noch zusammenhalten. Gleichwohl spricht manches dafür, daß Strauss bei der Komposition an eine solche Form dachte. Beispielsweise plante er ursprünglich, mit der Haupttonart *D-Dur* des ersten Teils auch das ganze Stück zu beenden, es also wie seine Orchesterstücke harmonisch zu verklammern⁴¹. Unüberhörbar ist auch der Gegensatz zwischen dem eher munter gehaltenen Anfangsteil und den lyrisch-kantablen Höhepunkten zu Beginn des 2. Teils, den mit dem Themenkontrast Straussischer Sonatenexpositionen zu vergleichen durchaus nahe liegt⁴². Daß damit die Grenze zwischen erstem und zweitem Teil überspielt wird, ist typisch für Strauss' formale Mehrdeutigkeit. (Ähnlich war er schon in *Till Eulenspiegel* vorgegangen: Einem langen ersten Hauptteil folgten nach dem Marktszenenintermezzo zwei Gesangsgruppen: das Pastorenthema und die Liebesszene.)

Neben solche Gestaltungsmittel der Sonatenform treten die schon im Textbuch angelegten Steigerungen und Ruhepunkte: Sie sind weitere wichtige Mittel, mit denen Strauss der Musik von *Feuersnot* Profil gibt. Von Steigerungen im Großen, d. h. innerhalb der drei Hauptteile, war oben bereits kurz die Rede. Im ersten Teil kulminieren Handlung und Musik im Raub des Kusses, im zweiten gipfeln die Liebesszene sowie die steigernd angelegte Düsterei und Verspottung Kunrads im abschließenden Verlöschen des Lichts. Die Position der Strafpredigt im Zentrum des letzten Teils läßt eine großangelegte Schlußsteigerung (nach dem Muster von *Don Juan* oder *Zarathustra*) nicht mehr zu, auch wenn Strauss sich mit dem letzten Orchesteraufschwung alle Mühe gab, eine solche zu suggerieren. Der Schlußteil besteht vielmehr aus mehreren kürzeren Entwicklungszügen.

⁴⁰ Schon im zweiten Teil der Strafpredigt (T. 2549–2628), dann später in T. 2808–2881 und vor allem von T. 2985 an bis zum Schluß.

⁴¹ Auf der letzten Seite von Wolzogens handschriftlichem Libretto (es wird aufbewahrt im Garmischer Richard-Strauss-Archiv; mir stand eine Kopie zur Verfügung) trug Strauss ein: „Ddur“.

⁴² Bereits die erste Konfrontation von Themen bzw. Motiven in *D-Dur* und *fis-Moll* (*D-Dur* bis T. 236, *fis-Moll* ab T. 249) im ersten Teil evoziert den Eindruck einer Sonatenexposition. Ähnlich wie z. B. in *Macbeth* nach einem ersten Themenkomplex in *d-Moll* der Seitensatztonart *fis-Moll* ein in T. 64 beginnendes gehaltenes *a* vorausgeht, so leitet hier nach den *D-Dur*-Kinderliedern ein gehaltenes *fis* (T. 249 ff.) die neue *fis-Moll*-Sphäre ein.

Ähnliche Gestaltungsweisen sind allerdings auch schon in den ersten Teilen zu beobachten. Auch hier alternieren längere oder kürzere Steigerungen mit entsprechenden Ruhepunkten. Nehmen wir als Beispiel den Werkbeginn.

Der erste größere Abschnitt der Oper ist zweiteilig: Einem in sich geschlossenen Auftritt des Kinderchores in *D-Dur*⁴³ folgt eine Steigerung. Zu diesem Zweck vermehrt Strauss kontinuierlich die Zahl der Sänger⁴⁴, und wenn zuletzt (T. 211 ff.) Volkschor und Soli sich vereinen, ist auch wieder die Haupttonart *D-Dur* erreicht. Es bedarf lediglich noch eines kurzen Anhangs (T. 227–249), bis der erste Ruhepunkt eintritt.

Gesteigert angelegt sind auch die folgenden Dialoge. Doch komponiert Strauss keine durchgehende Entwicklung bis zum Ziel, dem Auftritt Kunrads. Vielmehr nutzt er zwei von Wolzogen eingebaute Geschichten, die zwei der Männer, Tulbeck und Kofel, erzählen, zu Liedeinlagen, die als zusätzliches Steigerungsziel fungieren⁴⁵.

Die erste Entwicklung bis zu Tulbecks Einsatz (T. 335) basiert auf verschiedenen Techniken: Die Stimmlage wird, ausgehend vom tiefen Baß, zunehmend höher, die Anzahl der Sänger nimmt zu (vom Solo zum Duett), und der Tonfall verändert sich vom monotonen Rezitativ bis zur expressiven Kantilene⁴⁶. Es ist allein diese Entwicklung, die das musikalische Geschehen bestimmt; sie wird auch dadurch nicht gestört, daß die Baßinstrumente unvermittelt in T. 319–322 die ersten Zeilen des Münchner Liedes „Solang der alte Peter“ intonieren.

Die zweite, weitaus kürzere Steigerung nach den Liedern überläßt Strauss hingegen weniger den Sängern als vielmehr dem Orchester⁴⁷. Das dort unablässig repetierte Kunrad-Motiv mündet in einen kurzen Zusammenbruch, nach welchem die Hauptperson, also Kunrad selbst, sich mit einem neuen Motiv und in deutlich beruhigtem Tempo um so wirkungsvoller in Szene setzen kann⁴⁸.

Strauss dürfte in der Komposition von Steigerungen vor allem den Vorteil gesehen haben, der Gefahr der Monotonie zu begegnen und den Zusammenhang des Ganzen nicht allein dem Text zu überlassen. Reihungen von Themen bzw. Motiven bei längeren Dialogen konnten von dem Makel der Zufälligkeit freigehalten werden, monothematische Chorszenen waren gegen Langeweile gefeit. Vor allem erleichterten zielgerichtete Entwicklungen dem Komponisten die Verwendung unterschiedlichster Materials, das in

⁴³ T. 12–123. Voraus gehen elf Takte des mit einem *A*⁷ schließenden Orchestervorspiels.

⁴⁴ Nacheinander treten auf: Sentlinger (tiefer Baß), T. 124 ff., Diemut (Sopran), T. 150 ff., „ein großes Mädchen“ in T. 164 ff. und das Sopranterzett der drei Gespielinnen (T. 167 ff.). Durch das neue motivisch-thematische Material, das die Solisten mitbringen, wird der Orchestersatz abwechslungsreicher gestaltet, die Musik gewinnt an Intensität; auch Tempo und Dynamik steigern sich (vor allem von T. 190 an).

⁴⁵ Tulbeck trägt in *a*-Moll die Ballade vom Riesen Onuphrius vor (Einleitung T. 335–364, Ballade T. 365–417), und Kofel antwortet in *E*-Dur mit dem Lied vom „Alten von Laim“ (T. 430–445).

⁴⁶ Vgl. T. 265 ff.: Rezitativ Pöschels (tiefer Baß), piano; liedartige Antwort Gilgenstocks (Baß), mezzoforte; kurzer Einwurf Pöschels (wieder Rezitativ), piano; Antwort Gilgenstocks (forte) und Duett zwischen ihm und Hämerlein (Bariton) mit einer „zart ausdrucksvoll“ vorzutragenden *E*-Dur-Kantilene in den Streichern (piano mit abschließendem Crescendo); zuletzt Einsatz Tulbecks (hoher Tenor), verknüpft mit dem dynamischen Höhepunkt.

⁴⁷ T. 475 ff. Voraus gehen ein kurzer Streit zwischen Tulbeck und Kofel (T. 450–458) und ein erneuter Auftritt des Kinderchores, dessen Vortrag sich vom Forte zum Fortissimo steigert.

⁴⁸ T. 475–489: Kunrad-Motiv; T. 491–495: Zusammenbruch; T. 496 ff.: Kunrads Auftritt. Harmonisch ist die scharfe Zäsur freilich vermittelt: Dem Absturz des Orchesters liegt ein *C*-Dur-Klang zugrunde, der als Dominante zum *F*-Dur von Kunrads neuer Musik fungiert.

Feuersnot bekanntlich bis zu Zitaten reichte: außer drei Münchner Liedern⁴⁹ Leitmotive aus Opern Wagners⁵⁰ und aus Straussens *Guntram*⁵¹ sowie eine bislang offenbar übersehene Passage aus Schuberts *Gretchen am Spinnrad*⁵².

Nicht zuletzt aber sorgten Steigerungen nahezu automatisch für die Profilierung der ihnen folgenden musikalischen Ereignisse, gleich, ob Strauss diese als bloßes Innehalten der Bewegung (wie beim ersten Auftritt Kunrads⁵³) oder als geschlossene Nummer komponierte, in der die jeweils vorausgehende Entwicklung gipfelt (wie bei den vorhin genannten Liedeinlagen Tulbecks und Kofels). Gerade für solche Nummern standen ihm zahlreiche Möglichkeiten offen, die hier nur angedeutet werden können: Variabel waren das melodische Material (eigene Themen oder passende Zitate), die jeweilige Form (gelegentlich griff Strauss dabei auf Ritornelle zurück⁵⁴), der zwischen ariosem und rezitativischem Ton wechselnde Gesangsstil, vor allem aber die Verteilung des motivisch-thematischen Geschehens auf Sänger und Orchester. Kunrads erste große geschlossene Solo-Nummer in A-Dur etwa ist eine Arie traditionellen Zuschnitts (mit Recht fühlte sich Del Mar an Wagners *Tannhäuser* erinnert)⁵⁵, in der über weite Strecken das Orchester den Sänger begleitet. Umgekehrt tritt später, in Kunrads nächstem Solo in fis-Moll, der Sänger hinter dem Orchester gänzlich zurück: Hier singen allein die Instrumente, nur ihnen hat Strauss die Entwicklung des thematischen Materials anvertraut⁵⁶. In der Regel jedoch läßt Strauss die Musik frei zwischen diesen beiden Extremen fluktuieren.

Feuersnot, so kann man kurz resümieren, ist gewiß weder eine bloße Librettovertongung noch eine Tondichtung, auch kein „stage tone poem“. Manche Details, die hier nicht weiter erörtert werden konnten (vor allem die im Vergleich zu *Guntram* ganz

⁴⁹ „Mir san net von Pasing“ (erstmal T. 371 ff.), „So lang der alte Peter“ (erstmal T. 319 ff.), „Guten Morgen, Herr Fischer“ (erstmal T. 1104 ff.). Vgl. dazu die Notenbeispiele des Komponisten in Straussens Brief an Romain Rolland vom 18.2.1902 (neuerdings ediert in: Maria Hülle-Keeding [Hrsg.], *Richard Strauss – Romain Rolland. Briefwechsel und Tagebuchnotizen. Einleitung von Gustave Samazeuilh* [= Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft München 13], Berlin 1994, S. 37 f.).

⁵⁰ Abgesehen von der Anspielung auf das Riesen-Motiv aus *Rheingold* im „Mir san net von Pasing“ (s. o.): Wahlhall-Motiv aus dem *Ring des Nibelungen* (T. 2475 f.), und das Motiv des *Fliegenden Holländers* (T. 2535 ff.).

⁵¹ T. 2546 ff. (Motiv des Herzogs Robert).

⁵² Innerhalb des Chores „Wunder erwecken wönigste Pflicht“ (T. 2907 ff.). Insbesondere ab T. 2915 („Liebend erliegen, heilig und hehr“) ist die Ähnlichkeit mit Schuberts Vertongung von „... seines Mundes Lächeln, seiner Augen Gewalt, und seiner Rede Zauberfluß“ nicht zu überhören (Rhythmus, Diastematik, Tonart [d-Moll], Streicher-Sextolen als rasch bewegte Begleitung). Daß auch der Text dieses Liedes in Wolzogens Libretto paraphrasiert wird, darauf hat Kohler (wie Anm. 26, S. 35) aufmerksam gemacht. – Vermutlich hat Strauss auch ein Motiv aus Schuberts *Heideröslin* (die jeweils zwei letzten Takte jeder Strophe) zitiert, und zwar im Kinderchor T. 641–644 bzw. 1022–1025. Daß die Texte beider Lieder, *Gretchen am Spinnrad* wie *Heideröslin*, inhaltlich zum *Feuersnot*-Libretto bestens passen, bedarf keiner näheren Erläuterung.

⁵³ T. 496. – Daß Strauss ein Innehalten der Bewegung nach vorausgegangener Steigerung unter Umständen schon zu Beginn des Kompositionsprozesses konzipierte, zeigt ein Eintrag ins Libretto. Auf S. 12 notierte er zum Text des Bubenchores „Heiß! Hellerlichten ...“ (später T. 628) folgendes: „Großer Tumult Ddur / 2/4 viel schneller noch als / der Anfang bis zu / Wigelis: Schaut das Wunder [später Elsbeth T. 727]; / da hält an.“ (Hervorhebung durch den Verf.)

⁵⁴ Zu nennen sind insbesondere im ersten Teil die Lieder der drei Gespielinnen in E-Dur (Ritornell zwischen T. 758 und T. 819) und D-Dur (Ritornell T. 957, 971, 977) sowie im dritten Teil das den Beginn von Kunrads Strafpredigt prägende Orchesterritornell (T. 2457, 2469, 2478, 2497, 2505, 2515, 2533).

⁵⁵ „Daß ich den Zauber lerne“ (T. 855–912). Vgl. Del Mar (wie Anm. 12), S. 214.

⁵⁶ „Soll ich die Flammen meistern“ (T. 1394–1450).

andere Orchesterbehandlung), weisen auf die folgenden Opern bereits voraus⁵⁷, doch sind auch die Verbindungen zu den Tondichtungen unübersehbar – auf stofflicher Ebene (Auseinandersetzung zwischen Künstler und Philistern) wie auf musikalischer. Strauss komponiert noch immer traditionelle Formstrukturen in größeren wie kleineren Dimensionen, und er bevorzugt Steigerungen, um Kontinuität herzustellen. Auch die Wirkung der beiden unterschiedlichen Arten des Steigerungsendes – Kulmination in einer Art Arie oder plötzliches Innehalten – hatte Strauss schon in seinen Tondichtungen erfolgreich erprobt⁵⁸. Die Realisierung wichtiger Formmittel, nämlich von längeren oder kürzeren Zusammenhängen, stärkeren oder schwächeren Zäsuren und Korrespondenzen, war damit auch unabhängig vom Text sichergestellt.

Ob Strauss freilich mit der Verklammerung des doch recht disparaten musikalischen Materials immer zufrieden war, ist zumindest fraglich – wenngleich er sich darum bemühte, wie neben den Steigerungen auch das dichtgeknüpfte Netz motivisch-thematischer wie harmonischer Beziehungen unschwer erkennen läßt⁵⁹. Die beiden folgenden Einakter jedenfalls, *Salome* und *Elektra*, sind hinsichtlich ihres thematischen Gehalts zweifellos homogener als *Feuersnot*, und Steigerungsabschnitte wie Ruhepunkte, die Strauss auch hier komponiert, haben deutlich an Dimension und Intensität gewonnen. Insofern mögen *Salome* wie *Elektra* musikalisch den Tondichtungen ähnlicher sein. Das ändert nichts daran, daß es *Feuersnot* war, bei deren Musik Strauss sich erstmals mit einigem Erfolg der Mittel bediente, die er als Komponist von Tondichtungen entwickelt hatte.

⁵⁷ Zu nennen sind bestimmte Arten der Motivbehandlung, etwa Repetitionen in aufsteigendem Oktavabstand (z. B. T. 1374–1377), die später in *Elektra* wiederbegegnen (vgl. dazu erneut Del Mar [wie Anm. 12], S. 219), der *d*-Moll-Chor des Volkes („Da hilft nun kein Psallieren“, T. 2881 ff.), der das Judenquintett in *Salome* schon voraussehen läßt, sowie natürlich Lieder und Walzer, die den Tonfall des *Rosenkavaliers* antizipieren.

⁵⁸ Vgl. die oben (Anm. 19) genannte Schrift des Verf., insbesondere Kap. 8.

⁵⁹ Zu motivisch-thematischen Verbindungen vgl. Del Mar (wie Anm. 12), S. 205–231 pass. Die Funktion einer „Leitharmonik“ nehmen vor allem die „Subend“-Akkorde ein (D^7-G , D^7-G , $Es-B-Fis-A^7-[D]$), die, mottoartig schon in den allerersten Takten exponiert, die Oper durchziehen und, zusammen mit der entsprechenden Oberstimme ($a^{\flat}-d^{\flat}$, $a^{\flat}-d^{\flat}$, $g^{\flat}-d^{\flat}-fis^{\flat}-e^{\flat}-[d^{\flat}]$), immer wieder zu hören sind.

Christian August Heinrich Clodius' „Entwurf einer systematischen Poetik“ von 1804 und die Anfänge einer Ästhetik der romantischen Oper

von Ulrich Tadday, Dortmund

Das musikgeschichtliche Bild der romantischen Oper hat sich seit der Mitte des 19. bis zum Ende des 20. Jahrhunderts nur unwesentlich verändert. So umriß Franz Brendel in seiner *Geschichte der Musik* schon 1852 die Konturen der romantischen Oper in ähnlicher Weise wie später etwa Hermann Kretzschmar (1919), Ludwig Schiedermaier (1930), Siegfried Goslich (1975) oder Anna Amalie Abert in ihrer *Geschichte der Oper* von 1994¹: Spohr, Weber und Marschner bilden, der klassischen Trias Haydn, Mozart und Beethoven vergleichbar, das Dreigestirn der romantischen Oper, deren Entstehung, Blüte und vielleicht auch Verfall in das erste Drittel des 19. Jahrhunderts fällt. Während die romantische Oper ihre theoretische Grundlegung durch Ernst Theodor Amadeus Hoffmann erfährt – den Namen erwähnt Brendel allerdings nicht –, findet sie ihre praktische Erfüllung in Webers *Freischütz* als Inbegriff der romantischen Oper und als idiomatisch volkstümlicher Ausdruck für ein wiedererwachtes deutsches Nationalbewußtsein.

Der Hinweis auf die Operngeschichten von Brendel bis Abert soll verdeutlichen, daß die Musikforschung schon seit langem ein ziemlich genaues, relativ unproblematisches Bild von der romantischen Oper zu besitzen glaubt. Über die Komponisten, den Kanon der Opern und ihr romantisches Wesen herrscht im großen und ganzen Einigkeit. Und dennoch drängen sich bei näherer Betrachtung Fragen auf, die das vermeintlich scharfe Bild von der romantischen Oper eher schief erscheinen lassen:

1. Carl Dahlhaus hat die These aufgestellt, daß „die romantische Musikästhetik, die von Wackenroder und Tieck begründet, von E. T. A. Hoffmann in eine publizistisch wirksame Form gebracht und von Arthur Schopenhauer in einem philosophischen System verankert wurde, ... eine Metaphysik der Instrumentalmusik, und zwar der absoluten, nichtprogrammatischen und von begrifflich bestimmbaren Affekten losgelösten Instrumentalmusik“ sei². Dementsprechend folgert Dahlhaus, daß „sowohl in der Kirchenmusik als auch in der Oper ... der ins Extrem getriebene Kunstanspruch, ..., durch eine zumindest partielle Entfremdung der Musik von ihrem »eigentümlichen Wesen« gefährdet“ ist³. Indessen läßt sich generell fragen, ob im Verständnis einer musikwissenschaftlichen Romantikforschung, welche von der absoluten Musik als

¹ Franz Brendel, *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich. Von den ersten christlichen Zeiten bis auf die Gegenwart, Zweiundzwanzig Vorlesungen gehalten zu Leipzig im Jahre 1850*, Leipzig 1852. – Hermann Kretzschmar, *Geschichte der Oper*, Leipzig 1919. – Ludwig Schiedermaier, *Die deutsche Oper. Grundzüge ihres Werdens und Wesens*, Leipzig 1930. – Siegfried Goslich, *Die deutsche romantische Oper*, Tutzing 1975. – Anna Amalie Abert, *Geschichte der Oper*, Kassel/Stuttgart 1994.

² Carl Dahlhaus, „Geheimnisvolle Sprache eines fernen Geisterreichs“, *Kirchenmusik und Oper in der Ästhetik E. T. A. Hoffmanns*, in: *Gedenkrede auf Gustav Fellerer* (= Kölner Universitätsreden 63), Köln 1984, S. 23.

³ Dahlhaus, „Geheimnisvolle Sprache“ S. 24.

ästhetisch leitendem Paradigma ausgeht, von der romantischen Oper tatsächlich nur als *Contradictio in adjecto* die Rede sein kann. Peter Rummenhüller beispielsweise mochte der Oper zwar nicht prinzipiell jeden romantischen Charakter absprechen, klammerte sie aber von der Romantik im emphatischen Sinn aus und behandelte sie in seinem Buch *Romantik in der Musik* nur auf den „leeren Seiten“⁴.

2. Die indirekte Abwertung der romantischen Oper gegenüber der absoluten, „rein romantischen“ Instrumentalmusik erfährt ihre ästhetische Rechtfertigung unter Berufung auf E. T. A. Hoffmann, der von der Musikforschung neben Wackenroder und Tieck als der Kronzeuge romantischer Musikästhetik angeführt wird. Hatte nicht Hoffmann selbst in der legendären Beethovenrezension von 1810 postuliert, „wenn von der Musik als einer selbständigen Kunst die Rede ist, sollte immer nur die Instrumentalmusik gemeint sein“, sie sei „die romantischste aller Künste – fast möchte man sagen, allein rein romantisch“⁵. Zwar hatte Hoffmann fast im gleichen Atemzug im Dialog *Der Dichter und der Komponist* von 1813 „die romantische Oper als die einzig wahrhafte“ definiert⁶, doch hielt er bekanntermaßen Mozart für „den unnachahmlichen Schöpfer der romantischen Oper“ und nicht C. M. v. Weber⁷, dessen *Freischütz* er – zumindest was das Libretto Friedrich Kinds angeht – eher kritisch distanziert beurteilte⁸. Spätestens seitdem Christoph E. Hänggi in seiner Dissertation von 1993 über Georg Ludwig Peter Sievers und die Geschichte der romantischen Musikästhetik überzeugend nachgewiesen hat, daß E. T. A. Hoffmann weder der „alleinige Stifter einer romantischen Musikästhetik“, noch deren führender oder frühester Vertreter ist⁹, stellt sich die Frage, ob eine Definition der romantischen Oper in Abhängigkeit von der absoluten Instrumentalmusik wissenschaftlich noch aufrecht zu erhalten ist, oder ob die historische Quellenlage eine Neubewertung der romantischen Oper im Kontext der romantischen Musikästhetik möglich oder sogar dringend erforderlich macht.

Anhand von Christian August Heinrich Clodius' *Entwurf einer systematischen Poetik*, die 1804 mit einem Umfang von 800 Seiten in Leipzig bei Breitkopf & Härtel erschien, möchte ich die damit zusammenhängenden Fragen beantworten und exemplarisch verdeutlichen, daß die Idee der absoluten Musik als ideengeschichtliche Konstruktion kein historisch verbindlicher Maßstab für die Ästhetik und Geschichte der romantischen Oper mehr sein kann.

Zunächst wäre einzuräumen, daß Clodius nicht als einziger Urheber einer Opernästhetik vorgestellt werden kann, die mit der Kategorie des Romantischen arbeitet. Bereits zwei Jahre vor dem Erscheinen von Clodius *Poetik* hatte Franz Christoph Horn

⁴ Peter Rummenhüller, *Romantik in der Musik, Analysen, Portraits, Reflexionen*, München 1989, S. 10 f.

⁵ E. T. A. Hoffmann, „Beethoven, C moll-Sinfonie“, in: *Die Schriften über Musik*, hrsg. v. Walther Harich (= Dichtungen und Schriften sowie Briefe und Tagebücher 12), Weimar 1924, S. 128. – E. T. A. Hoffmann, *Schriften zur Musik, Aufsätze und Rezensionen*, hrsg. v. Friedrich Schnapp, München o. J., S. 34.

⁶ E. T. A. Hoffmann, „Der Dichter und der Komponist“ in: *Die vier großen Gespräche und die kleinen Schriften über Literatur und Theater*, hrsg. v. W. Harich (= Dichtungen und Schriften sowie Briefe und Tagebücher 13), Weimar 1924, S. 107.

⁷ E. T. A. Hoffmann, „Nachträgliche Bemerkungen über Spontinis Oper *Olympia*“, in: *Die Schriften über Musik*, S. 69 u. 405 ff.

⁸ E. T. A. Hoffmann, „Weber, *Der Freischütz*. Vorläufiger Bericht, Hauptbericht, Nachbericht“, in: *Die Schriften über Musik*, S. 405 ff.

⁹ Christoph E. Hänggi, *G. L. P. Sievers (1775–1830) und seine Schriften: eine Geschichte der romantischen Musikästhetik*, Bern 1993, S. 15 ff.

(1781–1837) in der Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung* die „wahre Oper“, die er als „die erhabenste Frucht des modernen Geistes“ bezeichnete, „romantisch“ genannt¹⁰. Und bereits ein Jahr nach dem Erscheinen von Clodius *Poetik* verfaßte Christian Schreiber für den Berliner *Freimüthigen* einen Aufsatz unter dem Titel „Ueber die Oper“, der Clodius' Ansatz mit dem Jean Pauls verband, dessen *Vorschule der Ästhetik* zeitgleich mit Clodius *Poetik* herauskam¹¹. Schließlich wäre mit Hänggi noch auf die zahlreichen Publikationen G. L. P. Sievers hinzuweisen, unter denen den *Schauspieler-Studien* von 1813 für die Ästhetik der Oper eine besondere Bedeutung zukommt¹².

Wer Clodius' *Poetik* nicht vereinzelt, sondern im Verbund mit den Veröffentlichungen seiner Zeitgenossen versteht, wird ihre Bedeutung damit weder überschätzen, noch unterschätzen. Vor den „Entwürfen“ der anderen Autoren zeichnet sich Clodius' Opernästhetik vor allem dadurch aus, daß sie als einzige in das System einer philosophischen Ästhetik eingebettet ist. Dies hat auch biographische Gründe¹³: 1772 zu Altenburg geboren, wuchs Christian August Heinrich Clodius in einer bildungsbürgerlichen Familie auf, die ihn für eine spätere Universitätskarriere geradezu prädestinierte. Seine Mutter, Julie Friederike Henriette Clodius, geb. Stölzel (1755–1805) war Mitherausgeberin der *Neuen vermischten Schriften* (1780/1787) ihres Mannes, und Verfasserin des Romans *Eduard Montrefeuil*, dessen posthume Veröffentlichung 1806 vom Sohn besorgt wurde. Nach brieflichen Zeugnissen Jean Pauls, 1781 Theologiestudent der Universität Leipzig, spielte Clodius' Mutter Glasharmonika¹⁴. Sein Vater Christian August Clodius (1737–1784), Sohn des Rektors der Lateinschule in Annaberg, wirkte als ordentlicher Professor der Philosophie, der Logik und Dichtkunst an der Universität Leipzig und trat als Oden- und Kantatendichter sowie als Lustspielautor hervor. Der Sohn besuchte das namhafte Böttchersche Institut und nahm 1787 das Studium der Humanitätswissenschaften und des Rechts an der Universität Leipzig auf, um in die Fußstapfen des Vaters zu treten. 1795 habilitierte er sich durch Verteidigung seiner Dissertation als Privatdozent der philosophischen Fakultät, 1800 wurde er zum außerordentlichen, 1811 zum ordentlichen Professor der praktischen Philosophie berufen. Unter den zahlreichen religionswissenschaftlichen Veröffentlichungen darf der *Grundriß einer allgemeinen Religionslehre* von 1808 als Hauptwerk gelten. Clodius, der in Verbindung mit Klopstock, Schelling, Zacharia, Schleiermacher, Tiedge stand, trat als Herausgeber von Lafontaines *Fabeln* (1803), Seumes *Spaziergang nach Syracus* (1810) und von Klopstocks *Nachlaß* (1821) auf. Daneben verfaßte er Gedichte, verschiedene Kantaten- und musikalische Texte, u. a. auch die *Vaterlandshymne für die*

¹⁰ Franz Christoph Horn, „Musikalische Fragmente“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung*, 4. Jg., Nr. 25 (April 1802), Sp. 452.

¹¹ Christian Schreiber, „Über die Oper“, in: *Der Freimüthige oder Ernst und Scherz*, 3. Jg., Nr. 20 (28.1.1805), S. 77 f. und 22 (31.1.1805), S. 77–78 u. 85–86.

¹² G. L. P. Sievers, *Schauspieler-Studien, ein unentbehrliches Handbuch für öffentliche und Privat-Schauspieler so wie für sämtliche Kunst-Freunde*, Braunschweig 1813.

¹³ Art. „Clodius, Christian August Heinrich (1772–1836)“, in: *Deutsches Biographisches Archiv*, hrsg. v. Bernhard Fabian, München, Microfiche 194, 371–383. – Bruno Markwardt, *Klassik und Romantik* (= Geschichte der deutschen Poetik 3), Berlin 1958, S. 385–389.

¹⁴ Jean Paul, Brief an Christian Otto v. 5.12.1797, in: *Briefe 1797–1800*, hrsg. v. Eduard Berend (= Jean Pauls sämtliche Werke, Historisch-kritische Ausgabe, Abt. 3, Bd. 3), Berlin 1959, S. 2.

Sachsen, die 1807 in der Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung* abgedruckt wurde. Zeit seines Lebens blieb der Kantianer Clodius ein begeisterter Homer-, Klopstock und Shakespeare-Verehrer. Nach dem Tod seiner Frau Elisa von der Recke, geb. Wittbauer zu Lübeck (gest. 1828) unternahm Clodius Reisen durch Deutschland, die Schweiz, Frankreich, Italien, die ihn bis nach Malta führten. Von seinen Zeitgenossen als Mann von philosophischem Scharfsinn und poetischer Phantasie charakterisiert, starb Clodius 1836 zu Leipzig.

Es bedarf nur geringer Vorstellungskraft, um zu vermuten, daß Clodius die Jahre unmittelbar vor dem Erscheinen seiner *Poetik* dem intensiven Studium der philosophisch-ästhetischen Schriften Schellings, Fichtes, Schillers und Kants gewidmet hat. Und es benötigt ebensowenig Fantasie, um zu errahnen, daß insbesondere die kritische Transzendentalphilosophie Kants den Ausgangspunkt für Clodius' *Entwurf* bildet. Hierin unterscheidet er sich von keinem der anderen idealistischen Philosophen des frühen 19. Jahrhunderts. Mit Kant hatte das philosophische Denken am Ausgang des 18. Jahrhunderts die ebenso revolutionäre wie radikale erkenntnistheoretische Wende genommen, den Menschen in der Welt auf sich selbst gestellt sehen und denken zu müssen. Die Dialektik der Aufklärung erfuhr Clodius wie viele zeitgenössische Denker als Gewinn der skeptischen Vernunft und als Verlust religiösen Vertrauens. Clodius' *Entwurf einer systematischen Poetik* stellt insofern eine Reaktion auf die Krise der Aufklärung dar, als er versucht, die Religion durch die Kunst zu retten. Der metaphysische Anspruch seiner Ästhetik reicht allerdings nicht an den Schellings heran. Während Schelling im „System des transzendentalen Idealismus“ (1800) die Kunst als die „einzige und ewige Offenbarung“ des Absoluten hypostasierte und damit die „intellektuale Anschauung“ objektivierte¹⁵, setzt Clodius gegen die Vernunftkritik Kants einen schwachen „Vernunftglauben“¹⁶, der dem in seiner Erkenntnis beschränkten Menschen immerhin ein „Vorgefühl der höchsten Wahrheit“ geben soll¹⁷. Allerdings auch nicht mehr, so schränkt Clodius ein, weil „das Ideale, das Höchstzweckmäßige, und rein Zwecklose nie reell werden [kann] für die Sinnenwelt. Selbst innerlich können wir die Anschauung des Idealen nur ahnen, weil auch unser Bewußtsein Erscheinung ist. Es bleibt eine ewige Kluft zwischen dem Idealen und dem Realen“¹⁸. Diese Kluft versucht Clodius durch eine philosophische Grätsche zu überwinden: Weil er jedoch noch mit einem Fuß auf dem sicheren Boden der kantischen Kategorien stehen will, während er diesen mit dem anderen schon verlassen hat, stürzt sein „System“ ab. Möglicherweise liegt hier der Grund für die philosophische Bedeutungslosigkeit, in welche die Nachwelt den Autor entlassen hat.

Trotz der allgemeinen Bedenken ist Clodius' wohl insgesamt mißlungen zu nennender *Entwurf* im besonderen für die Ästhetik der romantischen Oper von Bedeutung. Im

¹⁵ Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, „System des transzendentalen Idealismus“ (1800), in: *Schriften von 1799–1801*, Darmstadt 1967, S. 618. – Manfred Frank, „Intellektuale Anschauung“. Drei Stellungnahmen zu einem Deutungsversuch von Selbstbewußtsein: Kant, Fichte, Hölderlin/Novalis“, in: *Die Aktualität der Frühromantik*, hrsg. v. Ernst Behler und Jochen Hörisch, Paderborn, 1987, S. 96–126.

¹⁶ Christian August Heinrich Clodius, *Entwurf einer systematischen Poetik, nebst Collectaneen zu ihrer Ausführung*, Leipzig 1804, S. XVII.

¹⁷ Clodius, S. 63.

¹⁸ Clodius, S. 51.

ersten Buch, dem allgemeinen Teil der *Poetik*, unterteilt er das Schöne, dem Postulat der Autonomieästhetik folgend, zunächst in die Bereiche des „höheren bzw. geistig Schönen“ und des „niederer bzw. Naturschönen“. Da die Poesie als „freye Kunst ... weder die individuelle Natur noch vorgeschriebene Muster nachahmt“¹⁹, besitzt das „höhere Schöne“ im Gegensatz zum „niederer“ eine Dignität, die sich aber nur graduell verwirklicht. Die vier ästhetischen Hauptelemente des höheren Schönen heißen gemäß den kantischen Kategorien das Heftige, das Starke, das Große und das Erhabene²⁰. Genau genommen handelt es sich bei den ersten drei Elementen jedoch nur um Realisierungsgrade des Erhabenen. Denn das Erhabene bildet für Clodius im Gegensatz zu Kant, Schiller und Schelling keinen Kontrast zum Schönen, sondern seine größtmögliche Erfüllung. Das Romantische ist mit dem Erhabenen zwar nahe verwandt, jedoch nicht identisch. Es ist eine synthetische Kategorie des höheren Schönen, die für das Inkommensurable des Heftigen oder Großen steht: „Als unbegreiflich heißt das Heftige und Große romantisch, das Erhabene wunderbar“²¹. Als transzendente Kategorie bleibt das Romantische jedoch mehr an der „äußeren Realität“ des Heftigen und Großen verhaftet²², während das Wunderbare in die erhabenen Sphären der inneren, d. h. rein geistigen Idealität hinüberweist: „Das Wunderbare was hier [im Romantischen] vorkommt ist nicht das höhere Wunderbare, das sich auf Weltursachen bezieht, sondern das niedere Wunderbare, das Märchenhafte. Zauberer, Riesen, Gnomen u. s. w. sind hier die Haupttriebfedern, weil man keine Ansicht der ganzen Weltordnung verlangt, das höhere wunderbare würde sogar stören, weil es zu viel Licht giebt. Das romantische Gedicht will dunkel gehalten seyn“²³. An dieser Stelle gilt es festzuhalten, daß Clodius das Romantische als ästhetische Kategorie nicht nur positiv besetzt, was für die Ästhetik des 19. Jahrhunderts insgesamt eher die Ausnahme als die Regel darstellt, sondern ihm darüber hinaus einen hohen Stellenwert in seiner *Poetik* zuerkennt. Gleichzeitig gelingt es ihm, den Begriff in seiner herkömmlichen Bedeutung in das „System“ zu integrieren, wenn er definiert:

„Zum lebendig Schönen kann man auch das Romantische im engern Sinne, oder das wild Schöne rechnen. Das Romantische hat wahrscheinlich den Namen vom Roman und Romanze. Romantisch sind Landschaften, wie sie Ariost beschreibt ... Romantisch ist die Beschreibung, wie Angelica absteigt und ihr Pferd weiden läßt ... Man nennt Naturszenen romantisch, die am wenigsten Anordnungen zeigen, wo viel Ueberraschendes, Unbegreifliches sich findet. Menschen sind romantisch, die sich aufs geradewohl dem Schicksal überlassen, wie die

¹⁹ Clodius, S. 6.

²⁰ Clodius, S. 69 f.: „Wir wollen das höhere Schöne groß nennen, wenn der Gegenstand, der die Empfindung veranlaßt, durch Ausdehnung und Menge der Theilvorstellungen uns an die Vernunftidee vom All der Realitäten erinnert; stark, wenn der Gegenstand durch die Gedrängtheit der Theilvorstellungen eine Macht zu widerstehen ankündigt, die uns an die Vernunftidee der absoluten Substantialität erinnert; heftig, wenn der Gegenstand mit eben dieser substantiellen Macht in accidenteller Bewegung gedacht wird, uns an die Vernunftidee der schaffenden Allmacht erinnert, und erhaben, wenn der Gegenstand durch seine Entfernung vom niedren Gesichtskreise die Vernunftideen des höchsten unbedingten Seyns, des ersten Gliedes in der Reihe der Dinge, der göttlichen Freyheit, reinen himmlischen Vollkommenheit, umwandelbaren Seligkeit und Identität anschaulich macht.“

²¹ Clodius, S. 148.

²² Clodius, S. 149 f.

²³ Clodius, S. 616.

alten Ritter, welche auf Abenteuer zogen, wie ein Gilblas u. s. w. Man könnte daher romantisch auch abentheuerlich (im guten Sinne) übersetzen ... Wir haben schon oben bemerkt, daß selbst das höhere Schöne, das Große, das Heftige als unbegreiflich für den Verstand, zuweilen romantisch wird. Allein romantisch im engern Sinne wird nur das niedere, das lebendig Schöne genannt. Das Wilde, das Unbegreifliche erscheint hier im Miniaturgemälde, schlägt nicht nieder, sondern reizt, wie die grausende Einöde des Waldes ... Man sieht, daß das Romantische mit dem Scherzhaften sehr nahe verwandt ist, weil dabey die Fantasie nicht durch höhere Ordnung beschränkt wird ... Vom Wunderbaren ist das Romantische ganz unterschieden, ob sie gleich beyde unbegreiflich für den Verstand sind. Das Wunderbare findet sich allein bey dem höhern Schönen, das Romantische auch bey dem Niedern. Das Wunderbare (der eigentliche Charakter der höhern Epöee) bezieht sich mehr auf die Unbegreiflichkeit des Weltganzen, und setzt einen philosophischeren Geist der Nation voraus, bey der es sich findet. Das Romantische ist das Unbegreifliche mehr in den einzelnen Begebenheiten des Schicksals. Das Wunderbare sucht den Olymp auf. Das Romantische begnügt sich mit Gnomen und Gespenstern“²⁴.

Mit dieser Definition befindet sich Clodius ganz auf der Höhe seiner Zeit, auch wenn man unter Hinweis auf die deutsche Frühromantik zunächst das Gegenteil annehmen könnte. Zu erinnern wäre daran, daß der Begriff „Romantisch“ in der oben zitierten populären Bedeutung etwa seit Mitte des 17. Jahrhunderts in der englischen Literatur auftaucht, bis er Ende des 18. Jahrhunderts zum kultur- und literarkritischen Begriff in Deutschland wurde²⁵. Auch wurde das Romantische, wie bei Clodius, immer in unmittelbarer Nähe zum Erhabenen gesehen, meistens als Kontrast des Schönen zum Erhabenen, manchmal als Synonym des Erhabenen. Hierfür lassen sich beliebige Beispiele bei Wieland, Herder oder Heinse anführen; letzterer verbindet sogar ausdrücklich in einer Besprechung von Jomellis Oper *Il Vologeso* beide Begriffe miteinander²⁶. Selbst Wackenroder, dessen *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* zu den Gründungsurkunden der romantischen Musikästhetik zählen, obwohl der zur Diskussion stehende Begriff dort nicht verwendet wird, gebraucht das Romantische in seinen Reiseberichten von 1793 im Vergleich zum Erhabenen nur als Landschaftsbegriff²⁷. Schließlich, um die Argumentation in einem großen Bogen abzurunden, wäre auf Robert Schumann hinzuweisen, dessen musikkritischer Romantikbegriff nicht restlos in der Ästhetik Jean Pauls aufgeht, sondern, verfolgt man den Gebrauch des Begriffs in Schumanns Briefen und Tagebüchern genau, auch eine populäre kulturgeschichtlich tradierte Bedeutung besitzt. Mit Raymond Immerwahr läßt sich deshalb

²⁴ Clodius, S. 191.

²⁵ Vgl. Raymond Immerwahr, *Romantisch. Genese und Tradition einer Denkform*, Frankfurt a. M. 1972. – Richard Ullmann und Helene Gotthard, *Geschichte des Begriffs ‚Romantisch‘ in Deutschland, Vom ersten Aufkommen des Wortes bis ins dritte Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts*, Berlin 1927.

²⁶ Wilhelm Heinse, „V. Aus Düsseldorf. 1792–1793. *Il Vologeso* von Jomelli. Den 11. Februar 1766“, in: *Aphorismen: Aus Düsseldorf. Von der italienischen Reise*, hrsg. v. Albert Leitzmann (= *Sämtliche Werke* 8), Leipzig 1924, S. 481.

²⁷ Wilhelm Heinrich Wackenroder, „Die Reiseberichte“, in: *Sämtliche Werke und Briefe*, hrsg. v. Silvio Vietta und Richard Littlejohns, Heidelberg 1991, Bd. 2, S. 155–244.

auch für die musikästhetische Literatur des frühen 19. Jahrhunderts zusammenfassend sagen, daß „die deutschen Romantiker ... nicht einfach eine vage, allgemein gebräuchliche Vorstellung durch einen äußerst vielschichtigen, kritischen Begriff [ersetzen], sondern sie behielten die volkstümliche Vorstellung bei, entwickelten deren Implikationen weiter und verschmolzen diese mit dem bereits bestehenden kulturgeschichtlichen Begriff“²⁸. Als Zwischenergebnis der vorangegangenen Überlegungen möchte ich deshalb festhalten, daß die allgemeine Bedeutung und der Gebrauch des Begriffs „Romantisch“ zu Anfang des 19. Jahrhunderts nicht *sui generis* auf das vermeintlich metaphysische Wesen der sogenannten absoluten Musik hin angelegt war. Im Gegenteil, die Bedeutung, wie sie uns u. a. von Horn²⁹, Clodius oder Koch³⁰ her überliefert ist, spricht in ihrer poetischen Gegenständlichkeit eher gegen eine direkte Übertragung des Romantischen auf die absolute, nichtprogrammatische, begriffslose und von begrifflich bestimmbar Affekten losgelöste Instrumentalmusik. Romantisch wurden Landschaften genannt, deren eigentümlicher Reiz als eine zufällige, unregelmäßige „wilde Schönheit“ erlebt und als humorvoller Kontrast von dynamischer Erhabenheit und idyllischer Schönheit reflektiert wurde, ferner Landschaftsgemälde, deren zeitliche Perspektive sich beim Anblick des Betrachters verkürzte und gleichzeitig ins Unendliche verlängerte und schließlich Dichtungen, „in welchen heroische und andere abentheuerliche besonders grausende Begebenheiten dargestellt“ wurden, deren Inhalt aus der „Ritter-, Kloster-, Geisterwelt“ stammte und deren Charaktere ein Heldenleben „voll verwickelter Schicksale“ führten³¹.

So gesehen ist das Romantische für Clodius ein Attribut, das einigen Dichtungsarten wie dem Helden- oder Rittergedicht, der Tragödie oder dem Lustspiel verliehen werden kann, anderen wie der Ode, wo das Erhabene herrscht, oder der Hymne, wo das Feierliche den Ton angibt, wiederum nicht. Einzig und allein im Falle der Oper wird das Romantische des Sujets zur ausschließlichen Bedingung der Gattung. Es dient der ästhetischen Rechtfertigung einer heterogenen Kunstform, deren Inhalt so beschaffen sein muß, „daß man sich die Theilnahme der Musik als Hauptkunst erklären“ kann³². Der Rechtfertigungszwang stellt sich für Clodius in zweifacher Hinsicht. Zum

²⁸ Immerwahr, S. 144.

²⁹ Horn, Sp. 829: „Im Romantischen ist wohl weder Kampf noch Sieg, sondern, um mich figürlich auszudrücken, ein Oscilliren der Empfindungen auf die Seite des Sinnlichen (Angenehmen) und Geistigen (Erhabenen). Daher erregt das Romantische die Phantasie und bringt ein Interesse hervor. Die sinnliche Natur wird nicht gedemüthigt wie im Erhabenen und die geistige nicht vernachlässigt, wie im Angenehmen. Ein rauschender Bach ist romantisch, ein stürzender Fluß erhaben. Der letzte wird dann romantisch genannt werden können, wenn seine Furchtbarkeit sich verbirgt, und er vielleicht den Prospekt begränzt u. dergl. Ueberhaupt scheint jeder erhabene Gegenstand romantisch zu werden, sobald er als Theil des Ganzen, welches nicht erhaben ist, betrachtet wird, z. B. Ruinen unter Gestrüch in einer anmuthigen Gegend oder einem Park, der Ocean neben einer Vila u. dergl. Ueberall in diesen Fällen aber scheint mir das Oscilliren der Empfindung zwischen dem Erhabenen und dem damit zugleich angeschauten Angenehmen die Natur des Romantischen auszumachen.“

³⁰ Heinrich Christoph Koch, *Kurzgefaßtes Handwörterbuch der Musik für praktische Tonkünstler und für Dilettanten*, Leipzig 1807, S. 300: „Romantisch. Das Romantische besteht aus einer Mischung des Großen, oder auch des Abentheuerlichen mit dem Sanften und Lieblichen. »Wir nennen eine Gegend, sagt Eberhard [Im zweyten Theile seines Handbuchs der Aesthetik, S. 416], deren grosse Parthieen durch den milden Mondschein einer schönen Sommernacht beleuchtet sind, eine romantische Scene. Eine rauhe Gebirgskette kann durch ihre wilde und imposante Größe erhaben seyn; es müssen aber erst lieblichere Umgebungen sich dazu mischen, wenn sie romantisch werden soll. – Es ist also der Charakter des ungewöhnlichen Großen und des Abentheuerlichen, durch Lieblichkeit verschönert, welcher das Wesen des Romantischen ausmacht.“

³¹ Clodius, S. 617 ff.

³² Clodius, S. 669.

einen hatte er der Musik im System der Künste den untersten Rang zugewiesen: „Alle übrigen Künste beziehen sich auf die Poesie, verweisen auf sie, als die letzte Dollmetscherin ihrer Darstellungen, müssen ihr Direktorium anerkennen ... und ... sind nach dem Range zu ordnen, wie sie sich der Dichtkunst nähern“³³. In seiner Beurteilung der Musik als unbestimmtester Kunst steht Clodius ganz in der seit der Antike überkommenen idealistischen Tradition, insbesondere aber in der Folge Kants. Die sich anbahnende und teilweise schon vollzogene Neubewertung der Musik durch Wackenroder und Tieck, Rochlitz und Michaelis hat Clodius offensichtlich noch nicht mitbedacht. Zum anderen hatte Clodius der reinen Dichtkunst einen so hohen und erhabenen Stellenwert zugemessen, daß ihre Verbindung mit der Musik ohne besonderen ästhetischen Wert willkürlich und zufällig erscheinen mußte, selbst wo die Musik als Dienerin der Dichtung auftrat. Clodius löst das Problem, indem er „die niedrigste der schönen Künste, die Musik“, zur „wirksamsten“ wieder aufwertet: „Sie bewegt die Sinnlichkeit am heftigsten, und erregt, ob sie gleich selbst weniger schöpferisch ist, in dem Zuhörer das Bewußtseyn der Schöpfungskraft am meisten. Denn sie stellt ihm die Tonreihe, die sich rhythmisch entwickelt, das Schema seiner eignen in der Zeit sich auflösenden Seele dar, die nun zu einem freyen Gedankenspiele aufgefordert wird“³⁴. Insofern als die Musik die werkästhetisch niedrigste aber rezeptionsästhetisch wirksamste Kunst ist, kann auch die Dichtung von ihr profitieren, und umgekehrt erreicht die Musik ihre höchste Wirkung, „wenn sie sich unter Aufsicht der Poesie zu einem Schauspiel“, nämlich zur Oper vereinigt³⁵. Wenn Clodius im zweiten Buch, dem gattungstypologischen Teil seiner *Poetik* im Kapitel IV „Von der Verbindung der historischen Poesie mit der Musik“ unter § 3 definiert: „Der ästhetische Inhalt der Oper ist das romantische und das groteskkomische“³⁶, dann geschieht dies nicht in der Absicht, das vermeintlich metaphysische Wesen der absoluten Musik auf die Oper zu übertragen, sondern in der Absicht, die Zufälligkeit und Willkürlichkeit dieser Verbindung von Seiten der Poesie her ästhetisch zu eliminieren: „Ist das Wunderbare einmal als Princip der Handlung angenommen, so läßt sich auch die beständige Haupttheilnahme der Musik wahrscheinlich finden. – Der Operndichter muß seine Materie so wählen, daß sie auch ein romantisches Kostüm und Decoration giebt. Nationen wie die Spanier, deren Sitten noch viel romantisches haben, können allerdings Geschichte für die Oper liefern, z. B. Don Juan. Auch die morgenländischen Sitten und Kostüme paßt für die Oper, z. B. Axur. Denn es läßt sich ein Grad von Wunderbaren mit ihnen verbinden“³⁷. Den Gedanken, daß eine Oper ohne romantisches Sujet dem ästhetischen Verdikt verfällt, macht Clodius vor allen Dingen für die *opera seria* geltend. Auf der einen Seite verlange die „*Opera seria* oder die ernsthafte Oper“, so Clodius, „wegen der ernsten Empfindung, die sie in uns erhalten soll, einen Grad von Wahrscheinlichkeit, und einen sorgfältigen Plan“³⁸. Da die Musik neben der Poesie als Hauptkunst auftrete, solle sie auf der anderen Seite „gleichsam der Aether seyn, in welchem sich die Personen und ihre Reden bewegen. Dazu gehört, daß der Stoff aus der Götter- und Fabelzeit, aus der romantischen Geschichte, aus der Schäfer- und Mähr-

³³ Clodius, S. 15.

³⁴ Clodius, S. 15 f.

³⁵ Clodius, S. 16.

³⁶ Clodius, S. 671.

³⁷ Clodius, S. 670.

³⁸ Clodius, S. 669.

chenwelt wie bey Gozzi genommen werde, ohndem ist keine Illusion möglich“³⁹. Daraus folgt, so kann man mit Clodius schließen, daß „das Romantische ... in der Oper seria herrschen“ muß, weil „das eigentlich große und erhabene ... in der Oper nie Glück machen“ wird⁴⁰. Das beste Beispiel für eine romantische Oper sieht Clodius in Mozarts *Don Juan* gegeben, wo die Musik „selbst bey ihren heitern Momenten einen Anklang von der Geisterwelt“ hat⁴¹. Für die Opera buffa stellt sich für Clodius das Problem der Willkürlichkeit und Zufälligkeit nicht, weil diese von sich aus „grotesk-komisch“ sey, „und das groteskkomische bindet sich nicht an die Regeln der Wahrscheinlichkeit. Vielmehr sollen da recht auffallende Kontraste statt finden“⁴². Nun könnte man annehmen, Clodius hielte die romantische Oper möglicherweise für das vollkommene Kunstwerk, weil sich in ihr die wirksamste mit der bedeutendsten Kunst, die Musik mit der Poesie verbinde. Unter § 4 des gleichen Kapitels wendet Clodius jedoch ein: „Da der Hauptcharakter der Oper in Darstellung einer wunderbaren romantischen Welt besteht, so wird sie bey Decoration des Theaters vorzüglich auf die Sinne zu wirken suchen, und sich mit allen übrigen Künsten, mit Tanzkunst, Plastik, Mahlerey zu dem Ende verbinden. Dieser äußere Glanz macht die Oper zu dem zusammengesetztesten aller Kunstwerke. Doch darf man sie deswegen nicht für das höchste Kunstwerk halten“⁴³. Der Einwand, den Clodius gegen die Oper geltend macht, ist allerdings kein ästhetischer, sondern ein moralischer, den man mit seinen eigenen Worten etwa in folgende Formel bringen könnte: Je größer der „Sinnenrausch“, desto geringer der „moralische Werth“, je freier die „Sinnlichkeit“, desto unfreier die „Phantasie“⁴⁴! Dieses Mißtrauen gegenüber dem Romantischen, was Clodius veranlaßt, die klassische Tragödie „ein weit erhabneres Kunstwerk, als die Oper mit allem ihren Sinnenreiz“ zu nennen⁴⁵, rührt aus einer Ästhetik her, die, ausgehend von der Maxime des Wahren (Wissenschaft), Guten (Religion) und Schönen (Kunst), die Reinheit und Stimmigkeit eines Kunstwerks moralisch interpretiert. Es ist die idealistische Ästhetik, die die romantische zuwege und gleichzeitig zu Fall gebracht hat.

Für die musikwissenschaftliche Romantikforschung besitzt Clodius' *Entwurf einer systematischen Poetik* eine doppelte Bedeutung: 1.) Zusammen mit den „frühen ‚Hoffmanns‘“, wie sie Hänggi nennt⁴⁶, also zusammen mit Rochlitz, Michaelis, Triest, Zelter, Horstig, Horn und Sievers legt Clodius Zeugnis dafür ab, daß die Kategorie und Ästhetik des Romantischen nicht allein auf dem Königsweg über Wackenroder und Tieck, E. T. A. Hoffmann und Schopenhauer in den musikalischen Diskurs des frühen 19. Jahrhunderts hineingetragen worden ist. 2.) Clodius' *Poetik* beweist, daß die sogenannte absolute Musik um 1800 nicht den ästhetischen Maßstab für die romantische Oper abgegeben hat⁴⁷. Sie ist vielmehr ein Indiz für die Scharnierfunktion der Gattung Oper zwischen Literatur und Musik und macht den historischen Übertragungsweg eines zunächst kulturgeschichtlichen, literarkritischen Begriffes auf die Musik plausibel.

³⁹ Clodius, S. 669 f.

⁴⁰ Clodius, S. 671.

⁴¹ Clodius, S. 672.

⁴² Clodius, S. 671.

⁴³ Clodius, S. 672 f.

⁴⁴ Clodius, S. 673.

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ Hänggi, S. 113 ff.

⁴⁷ Vgl. Gerhard Allroggen, „Die Opern-Ästhetik E. T. A. Hoffmanns“, in: *Beiträge zur Geschichte der Oper*, hrsg. v. Heinz Becker (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 15), Regensburg 1969, S. 25–34

Originalität oder Epigonentum? – Zur motivisch-thematischen Struktur der „b-Moll-Sonate“ von Julius Reubke im Vergleich mit Liszts „h-Moll-Sonate“

von Stefan Keym, Halle/Saale

„Man müßte es [das Werk] als genial bezeichnen, wäre nicht die Abhängigkeit von Liszts Sonate *h* formal, spieltechnisch und in der ganzen musikalischen Ausdrucksweise so groß“¹. Dieses Urteil Walter Georgiis, in dem sich die lange Zeit vorherrschende, von weitgehender Vernachlässigung durch Pianisten und Musikforscher gekennzeichnete Rezeptionshaltung gegenüber der *Klaviersonate b-Moll* von Julius Reubke (1834–1858)² widerspiegelt, ist mittlerweile mehrfach in Frage gestellt worden. So wies zunächst Daniel Chorzempa darauf hin, daß die Kompositionen des frühverstorbenen Liszt-Schülers keineswegs nur als Reflexe der ihnen zugrundeliegenden Vorbilder zu betrachten sind, sondern ihre Bedeutung gerade im Wechselspiel von Abhängigkeit und Unabhängigkeit liegt³; Knut Franke machte auf Reubkes Vorwegnahme von pianistischen Figuren des späten Brahms aufmerksam⁴; Raymond Songayllo erkannte hinsichtlich der Architektur der *b-moll-Sonate* mehr Ähnlichkeiten mit dem kontinuierlichen Entfaltungsprinzip Richard Wagners als mit den stark untergliederten Formen Liszts⁵; Michael Gailit schließlich hob hervor, daß Reubkes Werk im Gegensatz zur Liszt-Sonate als mehrsätzig Komposition zu betrachten ist⁶. Weniger Beachtung fand bisher beim Vergleich der Klaviersonaten von Liszt und Reubke deren motivisch-thematische Struktur⁷, das heißt die Konfiguration des motivischen Materials, seine Anordnung und Umformung sowie das damit verbundene Verhältnis zur Sonatenform. Dies ist insofern erstaunlich, als die Liszt-Sonate gerade in diesem Bereich eine sehr individuelle Konzeption aufweist, eine getreue Nachahmung hier also besonders kritisch einzuschätzen wäre. Die folgende Gegenüberstellung der beiden Werke soll sich daher auf diesen Aspekt konzentrieren.

¹ Walter Georgii, *Klaviermusik*, Zürich ³1950, S. 402.

² Julius Reubke, *Sonate für das Pianoforte*, hrsg. v. Otto Reubke, Leipzig [1871], Nachdr. Hamburg 1984; 2. Ausgabe [zusammen mit einer Klavierbearbeitung der *Orgelsonate c-moll*] hrsg. v. August Stradal, Stuttgart [1926]. – Literatur: Richard Pohl, „Julius Reubke zum Gedächtnis“, in: *NZfM* 48, Nr. 25, Beilage (18. Juni 1858), William S. Newman, *The sonata since Beethoven*, Chapel Hill 1969, S. 406–408, Daniel W. Chorzempa, *Julius Reubke: life and works*, Diss. Univ. of Minnesota 1971, George B. Stauffer, *The life and works of Julius Reubke*, DMA Diss. Columbia Univ. (New York) 1971, Raymond Songayllo, „A neglected masterpiece“, in: *Journal of the American Liszt Society* 18 (Dez. 1985), S. 122–128, Matthew C. Manwarren, *The influence of Liszt's Sonata in B Minor on Julius Reubke: A study of Reubke's Sonata in B-flat Minor for Piano and the Sonata on the Ninety-fourth Psalm for Organ*, DMA Diss. Univ. of Cincinnati 1994, und Michael Gailit, *Julius Reubke (1834–1858): Leben und Werk*, Langen bei Bregenz 1995.

³ Vgl. Chorzempa, *Reubke*, S. 165.

⁴ Siehe Frankes Begleittext zur ersten Einspielung der *b-moll-Sonate* (RBM 3044 – *Kostbarkeiten der Klavierliteratur 4: Hans-Dieter Bauer spielt Werke von Franz Liszt und seinem Kreis* [Aufnahmen von 1975]).

⁵ Vgl. Songayllo, „A neglected masterpiece“, S. 125 f.

⁶ Vgl. Gailit, *Reubke*, S. 112.

⁷ Im folgenden soll die Verwendung der Begriffe Motiv und Thema zur Unterscheidung zwischen dem substantiellen Aspekt rhythmisch-dialematischer Gestalten und ihrer thematischen Funktion innerhalb eines Satzes dienen.

Franz Liszts 1853 abgeschlossene *Klaviersonate h-Moll* zeichnet sich bekanntlich dadurch aus, daß der dreiteilige Grundriß dieser großformatigen, aber in einem Stück ablaufenden Komposition sowohl der traditionellen Satzfolge des Sonatenzyklus (schnell – langsam – schnell, allerdings umrahmt von langsamer Einleitung und langsamem Schluß) als auch weitgehend der klassischen Sonatenhauptsatzform entspricht (die Themen des ersten Teils kehren – nach ausgiebiger Durchführung – im dritten alle auf der ersten Stufe wieder). Es handelt sich also um eine „double function“-Form⁸, deren motivisch-thematische Struktur aus zwei formalen Perspektiven betrachtet werden kann. Die Zuordnung der einzelnen Abschnitte zu den beiden Formschemata ist jedoch keineswegs in jedem Punkt eindeutig: Zahlreiche Passagen lassen mehrere Interpretationsmöglichkeiten zu, wie die Vielzahl voneinander abweichender Analysen erkennen läßt⁹. Diese formale Ambiguität, die einen nicht unerheblichen Teil des besonderen Reizes des Werkes ausmacht, beruht vor allem darauf, daß Exposition und Durchführung ineinander verschränkt sind: Die Aufstellung der Themen im ersten Allegro wird von ausgedehnten Verarbeitungsabschnitten unterbrochen, die bezeichnenderweise im zweiten, reprisenartigen Allegro weitgehend fehlen¹⁰.

Die hier in groben Zügen skizzierte Großform der *h-Moll-Sonate* scheint in dem vier Jahre später vollendeten Werk des Liszt-Schülers auf den ersten Blick ein getreues Abbild zu finden¹¹: Reubkes Klaviersonate hat eine vergleichbare Länge (689 Takte gegenüber 760 der Liszt-Sonate), läuft ebenfalls in einem Stück ab und weist auch einen dreiteiligen Grundriß des Typs ‚schnell – langsam – schnell‘ auf (verbunden mit dem harmonischen Muster Moll – Dur – Moll mit Dur-Schluß), wobei das motivische Material des ersten Teils im dritten wiederkehrt. Auch in der Aufhebung der Grenze zwischen Exposition und Durchführung durch die sofortige Verarbeitung der Themen folgt Reubke seinem Lehrer. Anders als in der *h-Moll-Sonate* bleibt jedoch die Reprise der Expositionsabschnitte nicht dem Schlußteil vorbehalten: Bereits im Verlauf des ersten Allegro wird dessen zweite Themengruppe wieder aufgegriffen; dieser Vorgang findet zwar nicht in der Grundtonart statt, hat jedoch als nur wenig variierte Wiederholung eines ganzen Abschnittes auf einer anderen Stufe eindeutig reprisenhaften

⁸ Newman, *The sonata since Beethoven*, S. 373.

⁹ Vgl. die Diskussion der verschiedenen analytischen Ansätze bei Rey M. Longyear, „Liszt's B minor Sonata. Precedents for a structural analysis“, in: *MR* 34 (1973), S. 198–209; Dietrich Kämper, *Die Klaviersonate nach Beethoven. Von Schubert bis Skrjabin* (= Grundzüge 69), Darmstadt 1987, S. 143–147; und Michael Heinemann, *Franz Liszt. Klaviersonate h-Moll* (= Meisterwerke der Musik 61), München 1993, S. 29–31. – Was die Sonatenhauptsatzform betrifft, so sind besonders Anfangs- und Endpunkt der Durchführung umstritten, daneben auch der Beginn der Coda sowie die Funktion der Abschnitte T. 105–120 und 153–170 (2. und 3. Thema oder Zwischen- und Seitenthema?). Auf der Ebene des Sonatenzyklus ist unklar, ob der Fugatoabschnitt T. 460–522 als eigenständiges Scherzo zu betrachten ist und die Sonate demzufolge vier oder aber nur drei Sätze umfaßt. Im übrigen werden auch kleinere Abschnitte des Werkes zuweilen mit der Sonatenhauptsatzform oder mit der Satzfolge einer ganzen Sonate verglichen (s. Carl Dahlhaus, „Liszt, Schönberg und die große Form. Das Prinzip der Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit“, in: *Mf* 41 (1988), S. 204–207, und Heinemann, *Franz Liszt. Klaviersonate h-Moll*, S. 36, 40–44 und 53).

¹⁰ Bei diesen Durchführungsteilen handelt es sich um T. 32–81, 120–152 und 205–330. Lediglich der Anfang des ersten sowie ein kleines Segment des dritten dieser Abschnitte kehren im Finale wieder (T. 533–555 und 650–672); letzteres enthält einen neuen durchführungsartigen Teil (T. 555–599), der allerdings durchaus jenem zweiten Durchführungsabschnitt kurz nach Beginn der Reprise entspricht, der nach Charles Rosen (*Sonata Forms*, New York, 2¹988, S. 289–293) für die klassische Sonatenhauptsatzform charakteristisch ist.

¹¹ Siehe auch die Tabellen auf S. 44 f., die die strukturelle Gliederung der beiden Sonaten wiedergeben.

Charakter (vgl. T. 37–75 mit 143–181)¹². In den beiden anderen Teilen zeigt sich ein analoges Verfahren: Das Andante schließt mit der Rückkehr seiner Hauptthemengruppe (allerdings in anderer Tonart und Reihenfolge der einzelnen Segmente; vgl. T. 276–305 mit 402–426); der A-Teil des Finales kehrt im Anschluß an einen kontrastierenden B-Teil sogar nahezu wörtlich wieder (vgl. T. 435–475 mit 581–621)¹³.

Durch diese Reprisen längerer Abschnitte innerhalb desselben Satzes, in dem bereits ihre Exposition stattfand, erlangt jeder einzelne der drei Großteile der Reubke-Sonate eine innere Geschlossenheit und Autonomie, wie man sie bei Liszt nicht findet: Nur der langsame Mittelsatz der *h-Moll-Sonate* ist tonal und thematisch in sich geschlossen, während der erste Teil Fragment bleibt und der dritte überhaupt keine neuen Elemente enthält, sondern ausschließlich der Wiederkehr des Materials der vorausgegangenen Teile dient und dadurch untrennbar an diese gebunden ist. Dagegen könnten die drei Teile der *b-Moll-Sonate* auch unabhängig voneinander existieren. Selbst der erste Satz ist – trotz seines fantasiehaften, bruchstückartigen Charakters – zumindest tonal abgerundet (durch das Wiedererreichen der Tonika *b-Moll* in T. 221). Zwischen den drei Teilen gibt es zwar enge motivische Beziehungen, doch kaum reprisenhafte Kongruenz größerer Abschnitte. Lediglich die abschließende Fortissimo-Apotheose (T. 660–683), die eine deutliche Parallele zu einer Passage im ersten Allegro darstellt (T. 221–242), ist mehr aus der Dramaturgie des Werkganzen als aus dem Kontext des einzelnen Satzes heraus motiviert. Die gemeinsame „double function“-Form erweist sich somit als durchaus oberflächliche Parallele zwischen den beiden Sonaten: Dominiert bei Liszt die Sonatenhauptsatzform gegenüber dem Zyklusmodell, so erscheint Reubkes Sonate primär als Folge von drei Sätzen, die zwar durch bruchlose Übergänge und thematische Verwandtschaften eng miteinander verknüpft sind, wobei jedoch von einem Reprisenfinale allenfalls in einem sehr weiten Sinn gesprochen werden kann¹⁴.

Die Unterschiedlichkeit der motivisch-thematischen Struktur der beiden Werke beschränkt sich indes nicht auf den Erscheinungsmoment der Reprise; sie ist bereits in der Konfiguration des motivischen Materials angelegt. Bei aller Einheitlichkeit verwendet Liszt in seiner *h-Moll-Sonate* doch nicht weniger als fünf verschiedene Keimzellen¹⁵: das Motiv der Einleitung (a: T. 1–3), das im weiteren Verlauf signalartig an wesentlichen Übergangsstellen auftritt, die beiden antagonistisch konzipierten Hälften des Hauptthemas des Allegro (b und c: T. 9–11 und 14–15), das Grandioso-Motiv (d: T. 105–106), aus dem das zweite Thema des Sonatenhauptsatzes sowie der Mittelteil

¹² Diese Reprise als eine Wiederholung der Exposition zu betrachten (vgl. Chorzewa, *Reubke*, S. 180), erscheint wenig sinnvoll, da der betreffende Abschnitt eine andere Tonart besitzt als der analoge Expositionsteil und ihm bereits ein durchführungsartiger Teil vorausgeht.

¹³ Manwarrens Vorschlag (*Influence*, S. 81 f.), Reubkes Finale in Analogie zur Liszt-Sonate als Kombination von Scherzo (bis T. 487) und Sonatenhauptsatzform ohne Exposition (!) zu betrachten, kann angesichts der klaren ABA'-Form von T. 435–621 nicht überzeugen.

¹⁴ Chorzewas Meinung (*Reubke*, S. 179–181), Reubkes Sonate sei primär als einsätzig Komposition anzusehen, weist bereits Gailit zurück (*Reubke*, S. 112 und 137), ohne jedoch auf den Aspekt der „double function“-Form einzugehen. Letzterer wird erwähnt bei Manwarren (*Influence*, S. 24), der ebenfalls die relative Unabhängigkeit der Sätze betont, die Sonate aber gleichwohl als „primarily a single-movement work“ einstuft.

¹⁵ Die These Paul Egerts („Die Klaviersonate in *h-Moll* von Franz Liszt“, in: *Die Musik* 28 (1936), S. 673–682), alle Themen der Liszt-Sonate seien aus dem Material der Einleitung (Tonrepetitionen, absteigende Tonleiter) abgeleitet, läßt sich nur mit Hilfe „angenommener Übergangsformen“ belegen und findet in der jüngeren Forschung wenig Zustimmung.

des langsamen Satzes hervorgehen, und den Kern des Hauptthemas des Andante (e: T. 335–338). Ergeben sich somit aus den Grundgestalten der fünf Motive vier Themen, so kommt schließlich noch eine lyrische Variante von c hinzu (c': T. 153–156), die ebenfalls thematische Funktionen übernimmt (drittes Thema des Allegro und zweites Thema des Andante). Die Technik der Variantenbildung, das heißt die strukturelle und/oder charakterliche Transformation einer ganzen motivisch-thematischen Gestalt (ein Verfahren, das mehr mit der Variation als mit dem Abspaltungsprozeß der klassischen Sonatendurchführung gemeinsam hat)¹⁶, liegt auch einigen Abschnitten innerhalb der Durchführungsteile zugrunde (z. B. T. 125–140: Variante von b; T. 255–263: Variante von c). Insgesamt entsteht auf der Basis des heterogenen motivischen Materials eine abwechslungsreiche Bilderfolge, die viel zu dem fantastisch-improvisatorischen Grundzug der Liszt-Sonate beiträgt.



Motiv a (T.1-3)



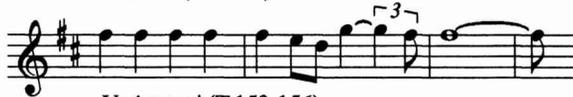
Motiv b (T.9-11)



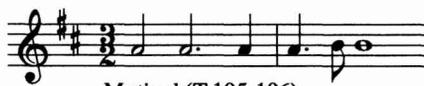
Variante b' (T.125-128)



Motiv c (T.14-15)



Variante c' (T.153-156)



Motiv d (T.105-106)



Motiv e (T.335-338)

¹⁶ Zu dieser für die Weiterentwicklung der Sonate nach Beethoven und insbesondere für den Kompositionsstil Liszts charakteristischen Technik vgl. Thomas Kabisch, *Liszt und Schubert* (= Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten 23), München 1984, S. 8–24, Jürgen Schläder, „Zur Funktion der Variantentechnik in den Klaviersonaten *f*-Moll von Johannes Brahms und *h*-Moll von Franz Liszt“, in: *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 7 (1984), S. 171–197, und Karl H. Wörner, *Das Zeitalter der thematischen Prozesse in der Geschichte der Musik* (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 18), Regensburg 1969, S. XIX–XXI und 131–178.

Dagegen zeichnet sich die Reubke-Sonate durch eine außergewöhnliche motivische Sparsamkeit aus; ihre fünf Themen lassen sich auf nur zwei verschiedene rhythmisch-diastematische Bausteine zurückführen, die als zyklische Ideen das gesamte Werk durchdringen und die extrem gegensätzlich angelegt sind: Einem lapidaren, kraftvoll nach oben gerichteten Moll-Motiv (*f-ges-b*)¹⁷, das mottoartig das Werk eröffnet (a: T. 1) und beschließt und als Kopf der Hauptthemen der Ecksätze fungiert, steht eine lyrisch-kantabile, weit ausschwingende und primär abwärts gerichtete Melodie gegenüber (b: T. 54–57), die in verschiedenen Versionen die zweiten Themen der schnellen Sätze sowie den ersten Abschnitt des Adagiothemas bestimmt¹⁸. Obwohl a in b enthalten ist, wäre es irreführend, die zweite Keimzelle als Variante der ersten zu bezeichnen, da letztere nur ein kleines Element innerhalb der größeren Einheit darstellt und zudem in stark veränderter Gestalt erscheint (T. 55: Umkehrung von a unter Verschiebung der mittleren Note um einen Halbton: *fis-e-cis*). Sowohl in der Anzahl der zyklischen Ideen als auch in deren pointierter Gegensätzlichkeit erinnert die *b-Moll-Sonate* an den Themendualismus klassischer Sonatenhauptsätze. Dieses Prinzip findet bei Liszt zwar ebenfalls ein Echo in der janusköpfigen Gestaltung des Hauptthemas der *h-Moll-Sonate* (b und c), doch wird seine Wirkung durch die Verwendung weiterer motivischer Keimzellen verringert.

Aufgrund der radikalen Beschränkung des motivischen Materials kommt dessen Transformation bei Reubke eine noch größere Bedeutung zu als bei Liszt (besonders im zweiten und dritten Teil der *b-Moll-Sonate*). Dabei lassen sich unterschiedliche Techniken und Grade der Metamorphose erkennen¹⁹. So bleibt die diastematische Struktur von a bei seiner ersten jenseits der Hauptthemengruppe des Kopfsatzes auftauchenden Variante (a': T. 66) trotz der Tritonustransposition des ganzen Motivs unverändert, während dessen rhythmische Prägnanz abgeschwächt wird (einfache statt doppelter Punktierung). Die unterschiedliche Behandlung der einzelnen Parameter zeigt sich noch deutlicher bei der Rückkehr von a im Finale (a'': T. 435): Hier sind die ursprünglichen Melodietöne lediglich oktavversetzt; dagegen wird die bereits bei a' beobachtete rhythmische Modifikation noch durch eine metrische Akzentverschiebung ergänzt (das auftaktige *f* des 4/4-Taktes wird zur Synkope im 6/8-Takt, das abschließende

¹⁷ Die Bedeutung der von Newman (*The sonata since Beethoven*, S. 407) unterstrichenen Tatsache, daß Reubkes Keimzelle a in Liszts Motiv b enthalten ist (allerdings mit kleiner statt großer Terz: *ais-h-d*, vgl. T. 9–10), wird durch die Kürze und die daraus resultierende Unpersönlichkeit dieses Motivs relativiert, das von Gailit (*Reubke*, S. 112–114) als Topos der neudeutschen Schule nachgewiesen wurde.

¹⁸ Neben a und b können auch das im ersten und dritten Satz auftauchende Rezitativ und die dieses einleitende Akkordfolge (T. 37–43) als zyklische Elemente betrachtet werden (eine Variante der Rezitativfigur kehrt im zweiten Teil des Adagio-Themas wieder, T. 285–286), doch übernehmen diese Elemente keine thematische Funktion. Im übrigen weist die Diastematik des Rezitativs eine entfernte Ähnlichkeit mit a auf (der Kopf des Rezitativs [T. 39] umfaßt ebenfalls eine [allerdings verminderte] Quarte, die in eine Terz und eine Sekunde unterteilt ist: *f-cis-d*).

¹⁹ Die Klassifikation von Motivtransformationen erfolgt zumeist mit Hilfe der Kategorie des Parameters (melodische/harmonische/rhythmische Modifikation; siehe etwa Paul V. Reale, *The process of multivalent thematic transformation*, Diss. Univ. of Pennsylvania 1970, S. 6–10). Daneben ließe sich analog zur Variation (vgl. Kurt von Fischer, *Die Variation* [= Das Musikwerk 11], Köln 1955, S. 3) zwischen der Veränderung des gegebenen Materials selbst und der Modifikation durch Hinzufügung neuer Elemente unterscheiden. Außerdem erscheint es sinnvoll, durch das Begriffspaar ‚äußere/innere Modifikation‘ diejenigen Transformationen, die ein Motiv in seiner Gesamtheit betreffen, d. h. das Tonhöhen- und Tondauernverhältnis zwischen den einzelnen Noten nicht tangieren (Transposition, Augmentation, Diminution), abzugrenzen von denjenigen, bei denen sich dieses Verhältnis durch die Modifikation einzelner Töne ändert.

b verlagert sich von der ersten auf die zweite schwere Taktzeit); aus dem majestätischen Eingangsmotiv, das wie der Beginn einer auskomponierten langsamen Einleitung wirkt, ist eine explosive, vorwärtsdrängende Figur geworden, die den Kopf einer scherzartigen Themengruppe bildet²⁰.

Auch bei der dem Seitenthema des Finales zugrundeliegenden Variante des Motivs b handelt es sich primär um eine rhythmische Modifikation (b^{'''}: T. 488–492): Reubke dehnt die der zweiten Hälfte des dritten Taktes von b entsprechenden Töne auf anderthalb Takte aus, so daß die Variante b^{'''} fünf statt vier Takte umfaßt. Verändert sich dadurch das Gleichgewicht der Bestandteile von b, so berührt der ebenfalls mit dieser Version verbundene Takt- und Tonartwechsel (6/8- statt 4/4-Takt und *Fis*-Dur statt *E*-Dur) kaum die innere Struktur des Originals. Letzteres Phänomen zeigt sich auch bei einem Vergleich von b^{'''} mit der abschließenden Wiederkehr der zweiten zyklischen Idee (b^{''''}: T. 660–664), die, trotz erneuten Wechsels von Takt und Tonart, fast genau den Tonhöhen- und Tondauernbeziehungen der vorhergehenden Variante entspricht. Eine stärkere Veränderung kennzeichnet die bereits am Ende des ersten Allegro auftretende Mollversion von b (b[']: T. 221–225), bei der sich Reubke nicht auf die Erniedrigung der Terz beschränkt, sondern die Melodie auf der Oktave statt auf der

Motiv a (T.1) Variante a' (T.66) Variante a" (T.435)

Motiv b (T.54-57)

Variante b' (T.221-225)

Variante b" (T.276-279)

Variante b''' (T.488-492)

Variante b'''' (T.660-664)

²⁰ Abgesehen von a ist auch ein Fragment des aufwärtsgerichteten Laufs aus dem Hauptthema des ersten Allegro im KopftHEMA des Finales wiedererkennbar (vgl. T. 1-2 mit 435).

Quinte einsetzen läßt, was eine deutliche Veränderung des ersten und dritten Intervalls zur Folge hat (Quarte statt Terz und Quinte statt Septime). Die tiefgreifendste Verwandlung erfährt b im ersten Teil des Adagiothemas (b^{''}: T. 276–279), das nur noch Fragmente des ursprünglichen Melodieverlaufs erkennen läßt: den Quintabstand zwischen Anfangston und höchster Note, den großen Sekundschritt abwärts nach dem Höhepunkt des melodischen Bogens, gefolgt von einem weiteren abwärtsgerichteten Intervall (Quarte statt Terz), schließlich die Rückkehr zum Anfangston im dritten Takt; außerdem ist die rhythmische Gestaltung des absteigenden Teils der Melodie gleich geblieben (drei Viertelnoten, gefolgt von einer punktierten Achtel- und einer Sechzehntelnote; s. Notenbeispiel S. 39)²¹.

Eine Gegenüberstellung von Reubkes Transformationsmethoden mit denjenigen, die Liszt in seiner Klaviersonate verwendet, führt zu dem Resultat, daß der Schüler bei der Abwandlung der inneren Struktur der Motive (Höhe und Dauer einzelner Töne) weiter geht als sein Lehrer, der sich hauptsächlich äußerer Modifikationen bedient (Transposition, Augmentation, Veränderung der Lage, der Dynamik, der Begleitung des ganzen Motivs). Dies ist umso bemerkenswerter, als Reubkes Einheit b in ihrer Länge und ihrer Kantabilität weniger zu einer tiefgreifenden Transformation geeignet erscheint als die kurzen und prägnanten Motive Liszts²². Dennoch bewirkt Liszt mit den einfacheren Mitteln eine stärkere Veränderung des Ausdrucks: Die beiden Hälften des herausfordernd-aggressiven Hauptthemas der *h-Moll-Sonate* nehmen in der Seitenthemengruppe eine lyrische, friedliche Färbung an (vgl. b mit b' [T. 9–11 und 125–128] sowie c mit c' [T. 14–15 und 153–156]). Bei Reubke dagegen behalten beide zyklischen Ideen fast immer ihr ursprüngliches Tongeschlecht (mit Ausnahme der Variante b') und auch ihren pessimistischen beziehungsweise optimistischen Grundcharakter bei, in dessen Rahmen es lediglich zu graduellen Stimmungsschwankungen kommt²³.

Vergleicht man die motivischen Transformationsprozesse der beiden Sonaten mit der Personenführung eines szenischen Werkes (was sich in Anbetracht ihres theatralischen Gestus anbietet), so entspricht die *b-Moll-Sonate* in der ausdrucksmäßigen Geschlossenheit und Kontinuität ihrer motivischen Akteure den Regeln eines Dramas der Charaktere²⁴. Dagegen wäre die *h-Moll-Sonate* dem Typ des Dramas der Affekte zuzuordnen, in dem die Protagonisten den unterschiedlichsten Stimmungen unterwor-

²¹ Die von Songayllo („A neglected masterpiece“, S. 128) und Gailit (*Reubke*, S. 128) gezogene Parallele zwischen dem Adagiothema und der die Rezitative der Ecksätze einleitenden Akkordfolge bleibt oberflächlich: Zwar weisen beide Stellen eine ähnliche Satzstruktur auf (massive Akkorde in tiefer Lage), doch stimmen weder die Diskant noch die Baßlinien noch die Harmoniefolgen überein (vgl. T. 37–40 mit 276–279).

²² Zur Relation zwischen der Länge eines Motivs und seiner Eignung zur Transformation vgl. Betsy C. Farlow, *Thematic unity in selected non-programmatic symphonies of the 19th century*, Diss. Univ. of North Carolina in Chapel Hill 1969, S. 158.

²³ So ließen sich etwa die verschiedenen Dur-Versionen von b als lyrisch (b), feierlich (b^{''}), heiter (b^{'''}) und triumphal (b^{''''}) bezeichnen. Zur Semantik der lisztischen Ausdruckstypen vgl. Márta Grabocz, „La Sonate en si mineur de Liszt: une stratégie narrative complexe“, in: *Analyse musicale* 8 (1987), S. 64–70.

²⁴ Der Metaphorik der damaligen Zeit entsprechend könnten Reubkes Motive a und b als ‚männlich‘ und ‚weiblich‘ bezeichnet werden; vgl. dazu die einschlägigen Ausführungen seines Lehrers Adolf Bernhard Marx in *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, Bd. 3, Leipzig 1845, ³1857, S. 282, sowie Carl Dahlhaus, „Ästhetische Prämissen der ‚Sonatenform‘ bei Adolf Bernhard Marx“, in: *AfMw* 41 (1984), S. 73–77.

fen sind²⁵. Während Reubkes Komposition durch die Klarheit der Motivcharaktere und die Stringenz ihres ‚Handelns‘ gekennzeichnet ist, ist Liszts Sonate von der Vielfalt nicht nur ihrer motivischen Gestalten, sondern auch der von diesen dargestellten Affekte geprägt; zu der oben konstatierten Mehrdeutigkeit der Formteile kommt die semantische Ambiguität der Motive hinzu²⁶. Die unterschiedliche musikalische Personenführung hat wiederum Konsequenzen für die Realisierung der Idee des Thematikdualismus: Führt bei Liszt die Transformation der Motive b und c zur Verschleierung ihres inneren Gegensatzes, so streicht Reubke den Kontrast zwischen seinen zyklischen Ideen a und b in immer neuen Variationen heraus.

Der motivische Antagonismus der *b-Moll-Sonate* betrifft nicht nur die innere Struktur der zyklischen Ideen und ihrer Varianten, sondern auch die Art ihrer Verarbeitung: Während a Hauptgegenstand der Durchführungsteile des Werkes ist, dient b bevorzugt der Variantenbildung; auch erfährt nur b im ersten Teil eine eigentliche Reprise²⁷. Aufgrund dieser unterschiedlichen Verarbeitungsweise treten die beiden zyklischen Ideen überwiegend getrennt auf. Anders als Liszt, der seine gegensätzlichen Motive b und c häufig simultan durchführt²⁸, verwirklicht Reubke die Idee des Thematikdualismus durch den sukzessiven Kontrast zwischen in sich homogenen Blöcken: Im ersten Allegro der *b-Moll-Sonate* stehen zwei durchführungsartigen²⁹, von heftiger Bewegung und hoher Lautstärke bestimmten und überwiegend in Moll gehaltenen Abschnitten, in denen a dominiert, zwei idyllische, gesangliche Dur-Episoden gegenüber, die als Exposition und Reprise von b fungieren³⁰. Der gleiche Kontrast herrscht zwischen den Rahmenteilern und dem mittleren Abschnitt des Finales (a“ und b“), während das ruhige Adagio ganz von b“ bestimmt wird. Lediglich gegen Ende des Kopfsatzes kommt es zu einer Art von Rollenwechsel: Das lyrische Seitenthema b wird in den Durchführungsprozeß hineingerissen und dabei zerlegt und eingetrübt, so daß seine abschließende Wiederkehr in *b-Moll* (b': T. 221–241), der Grundtonart von a, als ‚vorläufiger Sieg der dunklen Seite‘ betrachtet werden kann. Nach dem friedlichen Intermezzo des Mittelsatzes wird die Auseinandersetzung im Finale von den Varianten von a und b wieder aufgenommen und in der Coda zu einem ‚positiven Ende‘ geführt, indem gerade die Mollversion von b (b') eine triumphale Dur-Reprise erfährt (b““:

²⁵ Dies erscheint insofern bemerkenswert, als auch im Musikdrama des Liszt-Freundes Wagner Ansätze zu einer Rückkehr zum Drama der Affekte zu erkennen sind (z. B. im widersprüchlichen, rein stimmungsabhängigen Verhalten von Brünnhilde und Siegfried im *Ring des Nibelungen*); vgl. dazu Carl Dahlhaus, *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas*, München 1990, S. 17–19.

²⁶ Vgl. Grabocz, „La Sonate en si mineur“, S. 68.

²⁷ Die von Songayllo („A neglected masterpiece“, S. 125 und 127) kritisierte Reprise von b im ersten Allegro ist demnach durchaus schlüssig im Sinne der durch die Gesamtkonzeption des Werkes bedingten grundsätzlich passiveren Behandlung von b.

²⁸ Vgl. besonders T. 319–328 und 502–508 (b und c simultan), daneben auch T. 32–39, 460–501 und 533–540, in denen b und c in ständigem Wechselspiel auftreten.

²⁹ Reubkes Durchführungen kennzeichnen sich (in noch stärkerem Maße als diejenigen Liszts) durch lange Sequenzketten und systematische Abspaltungsprozesse (verbunden mit zunehmender Chromatisierung bei der Verkürzung der Einheiten); vgl. dazu Songayllo, „A neglected masterpiece“, S. 125.

³⁰ Motiv a tritt zwar auch innerhalb dieser b-Teile auf und paßt sich dabei der friedlichen Stimmung weitgehend an (a': T. 66–75 und 172–181), behält jedoch seinen Mollcharakter, so daß sich für die ersten beiden b-Teile des Kopfsatzes ein innerer Kontrast b-a'-b (Dur-Moll-Dur) ergibt.

T. 660–682)³¹. Das etwas plakative Mittel des Fortissimo-Durchschlusses (das der Ambiguität der *h-Moll-Sonate* zuwiderliefe und daher von Liszt bei der endgültigen Fassung seiner Sonate verworfen wurde³²) ist somit bei Reubke als Ergebnis einer die ganze Sonate umfassenden Entwicklung gerechtfertigt.

Insgesamt ergibt sich aus Reubkes themendualistischer Konzeption ein Formprinzip, das entfernt an die haydnsche Doppelvariation mit wechselndem Tongeschlecht erinnert³³: Die ganze *b-Moll-Sonate* kann als eine Folge von alternierenden a- und b- (bzw. Moll- und Dur-)Teilen³⁴ betrachtet werden (1. Satz: a–ba'b–a–ba'b'–a; 2. Satz: b"; 3. Satz: a"–b'"–a"–b'"a). Dieses Alternationsprinzip erklärt auch, weshalb sich Reubke – obwohl Schüler von Adolf Bernhard Marx – im Kopfsatz nicht nach dem Schema der klassischen Sonatenhauptsatzform richtet: Auf die spannungsreiche Durchführung von a muß als ruhiger Abschnitt die Reprise von b folgen; eine Reprise von a wird erst im abschließenden, bewegten Teil des Satzes kurz angedeutet (T. 242–243), so daß sich für das erste Allegro insgesamt eine palindromartige Form ergibt³⁵.

Die kontrastierenden Abschnitte werden im übrigen nicht schroff nebeneinandergesetzt, sondern durch subtile Überleitungen verbunden. Dabei greift Reubke auf zwei Stilmittel zurück, die sich auch in der Liszt-Sonate finden: das instrumentale Rezitativ, mit dem er die beiden b-Teile des ersten Allegro einleitet (T. 37–53 und 143–159), und die breit angelegte, von einem enormen Crescendo bestimmte Steigerungsphase, durch die sich in demselben Satz das allmähliche Abgleiten von Ruhe in aggressive Bewegung vollzieht (T. 92–119 und 196–220). Haftet den von diesen Stilmitteln bestimmten Abschnitten bei Liszt etwas Episodenhaftes an³⁶, so erhalten sie bei Reubke eine zielgerichtete Funktion innerhalb des Formprozesses³⁷. Aufgrund der radikal dualistischen Anlage der zyklischen Ideen sowie der Abschnittsfolge weist die Reubke-Sonate insgesamt eine einfachere, einheitlichere und stringenteren Struktur³⁸ auf als das lisztsche Vorbild, dessen Prinzip der lockeren Reihung von Expositions- und Durchführungspassagen teilweise einen Eindruck von Beliebigkeit erweckt. Umgekehrt faszi-

³¹ Daß T. 660–682 als Reprise speziell auf T. 221–241 zu beziehen sind, ergibt sich nicht nur aus den Entsprechungen im Bereich der Melodie, sondern auch aus der ähnlichen Begleitung (Achteltriolen im Baß; besonders deutliche Analogie ab T. 229: Oktavparallelen gegen harmonisierte Melodie).

³² Siehe den Abdruck des ursprünglichen Schlusses bei Newman, *The sonata since Beethoven*, S. 377.

³³ Vgl. etwa Haydns *Andante varié f-Moll* (Hob. XVII,6) oder den ersten Satz der *Klaviersonate C-Dur* (Hob. XVI,48).

³⁴ Dieses Prinzip betrifft in erster Linie das Tongeschlecht. Hinsichtlich der Tonarten ist zwar ebenfalls eine gewisse zyklische Kontinuität zu erkennen (a tritt bevorzugt in *b-Moll*, b in *Fis-Dur/Ges-Dur* auf), doch gilt dies zumindest für b nur in eingeschränktem Maße (vgl. dazu die Tabelle im Anhang 1).

³⁵ Von einer regulären Sonatenhauptsatzform kann im Kopfsatz keine Rede sein. Der von Gailit (Reubke, S. 125 f.) als Reprise der ersten Themengruppe bezeichnete Abschnitt (T. 120–142) weist zu letzterer nicht mehr als kurze motivische Parallelen auf und läßt weder die Grundtonart *b-Moll* noch ein anderes stabiles tonales Plateau erkennen; er ist daher eindeutig als weitere Durchführung von a zu betrachten.

³⁶ Vgl. T. 171–204 der *h-Moll-Sonate*: Die vorwärtsdrängende Bewegung wird durch die Trillerkadenz abgebremsst, woraufhin ein neuer Durchführungsabschnitt beginnt. Das Rezitativ (T. 301 und 306) steht zwar zwischen erstem und zweitem Teil, doch erfolgt die eigentliche Überleitung zum Andante erst anschließend (T. 319–330).

³⁷ Das instrumentale Rezitativ wird von Reubke außerdem auch als Ausdrucksmittel zur Gestaltung eines dramatischen Höhepunktes verwendet (vgl. T. 561 und 565).

³⁸ Daß die strukturelle Klarheit des Werkes nie einen Eindruck von Monotonie erweckt, ist nicht nur den oben analysierten Transformationstechniken, sondern auch dem Abwechslungsreichtum der Harmonik, der pianistischen Figuren und der Temponuancen zu verdanken (zu letzterem Aspekt vgl. die Tabelle im Anhang 1).

niert die *h-moll-Sonate* durch den größeren strukturellen und charakterlichen Abwechslungsreichtum ihrer motivischen Grundgestalten und Varianten sowie die schillernde Mehrdeutigkeit ihrer Formteile.

Die dargelegten Unterschiede zwischen den beiden Werken lassen freilich nicht automatisch auf die Originalität von Reubkes Sonatenkonzeption schließen. Vielmehr könnte sich der Eindruck aufdrängen, daß Reubke gerade dort, wo er Liszt nicht folgt, hinter dessen Neuerungen zurückbleibe und auf konventionellere Wege einschwenke³⁹. Bedeutet seine Stärkung der Autonomie der drei Großteile gegenüber der übergreifenden Sonatenhauptsatzform nicht die Zurücknahme der lisztschen Synthese und die Beschränkung auf eine lediglich latente „double function“-Form, wie sie bereits in der Liszt zum Vorbild dienenden *Fantasie C-Dur* op. 15 (*Der Wanderer*) von Franz Schubert zu erkennen ist (deren vier Teile den Sätzen eines Sonatenzyklus entsprechen, wobei die beiden letzten Teile eine Reprise des ersten andeuten⁴⁰)? Und ist die formale und semantische Ambiguität der Liszt-Sonate nicht moderner als der klassische Dualismus in Reubkes Komposition?

Auch die Verknüpfung der verschiedenen Sätze einer Sonate durch thematische Verwandtschaften ist zur Zeit Reubkes keineswegs ein Novum: Sie findet sich bereits bei Beethoven (z. B. in den *Sonaten c-Moll* op. 13 und *f-Moll* op. 57), noch deutlicher bei Schubert (wieder in der *Wandererfantasie*) und Schumann (*Sonate f-Moll* op. 14), etwas versteckter auch in den zur gleichen Zeit wie die Liszt-Sonate entstandenen drei Klaviersonaten des jungen Brahms. Und doch geht Reubke bei der zyklischen Vereinheitlichung über die genannten Vorbilder in dreierlei Hinsicht hinaus: Erstens sind die Querverbindungen zwischen den einzelnen Teilen seiner *b-Moll-Sonate* eindeutiger und klarer; zweitens verfolgt er die Idee der motivischen Substanzgemeinschaft konsequenter, indem er sämtliche Themen aus den zyklischen Ideen entwickelt und fast kein davon unabhängiges motivisches Material mehr zuläßt; drittens hebt sich die Reubke-Sonate auch in ihrer dualistischen Motivkonfiguration von den zyklisch vereinheitlichten Werken Schuberts, Schumanns oder Brahms' ab, die überwiegend monothematische Beziehungsgeflechte aufweisen.

In all diesen Punkten nimmt Reubke bereits das systematische „principe cyclique“ vorweg, wie es sich in der Instrumentalmusik César Francks findet⁴¹ und wie es dessen Schüler Vincent d'Indy in seinem *Cours de composition musicale* kodifiziert hat⁴². Reubkes *b-Moll-Sonate* entspricht erstaunlich genau der recht engen Definition d'Indys, nach der eine zyklische Sonate auf mehreren Themen beruht, die in verschiedenen Gestalten in jedem konstitutiven Teil der Komposition wiederkehren und dadurch eine vereinheitlichende Funktion ausüben, vergleichbar den Leitmotiven in den Musik-

³⁹ Vgl. Chorzempa, *Reubke*, S. 181.

⁴⁰ Vgl. Andreas Krause, *Die Klaviersonaten Franz Schuberts. Form – Gattung – Ästhetik*, Kassel 1992, S. 161, der auf die Trennung von thematischer und tonaler Reprise (3. und 4. Satz) in Schuberts zukunftsweisender *Wandererfantasie* aufmerksam macht.

⁴¹ Von Francks zyklisch vereinheitlichten Kompositionen in Sonatenform entstand lediglich das wenig bekannte *Klaviertrio fis-Moll* (ca. 1840) bereits vor der Reubke-Sonate, die übrigen Werke (*Klavierquintett f-Moll*, *Violinsonate A-Dur*, *Symphonie d-Moll* und *Streichquartett D-Dur*) dagegen erst im Zeitraum 1878–1890.

⁴² Vgl. Vincent d'Indy, *Cours de composition musicale*, Bd. II,1 (rédigé avec la collaboration d'Auguste Sérieyx d'après les notes prises aux classes de composition de la Schola Cantorum en 1899–1900), Paris 1909, S. 375–387.

Tabelle 1

Julius Reubke, *Klaviersonate b-Moll* (strukturelle Gliederung) *

Takt	motivisch-thematische Entwicklung	Tonarten	Tempo- und Ausdrucksbezeichnungen
1. Satz			
1–37	Exposition + 1. Durchführ. von a (1. Thema)	<i>b</i>	Allegro maestoso
37–53	Rezitativ		sostenuto – quasi Recit[ativo]
54–91	Exposition von b (2. Thema; dreiteilig: ba'b)	<i>E</i>	dolce e con espressione – animato – Tempo primo (Tempo primo)
92–119	Steigerungsphase (a, b)		Allegro appassionato
120–142	2. Durchführung von a		Tempo primo: sostenuto – quasi Recit.
143–159	Reprise des Rezitativs		dolcissimo con espressione – animato
160–195	Reprise von b (ba'b)	<i>Fis</i>	(animato)
196–220	neue Steigerungsphase (a, b)		(animato)
221–241	Variante b'	<i>b</i>	Allegro con fuoco
242–263	1. Höhepunkt (a)		Maestoso
264–275	Überleitung		
2. Satz			
276–305	Exposition von b'' (dreiteiliges Thema)	<i>D/F/Ges</i>	Andante sostenuto – animato
306–335	transponierte Wiederholung von b''	<i>F/As/A</i>	Andante sostenuto – più animato
336–357	Apotheose von b'' (2. Höhepunkt)	<i>D</i>	Andante sostenuto (Andante sostenuto)
357–385	Durchführung des Kopfes von b''		(Andante sostenuto)
386–401	Rückleitung zu b''		più lento - Adagio
402–426	Reprise von b'' (andere Reihenfolge)	<i>Ges</i>	
3. Satz			
427–434	Überleitung		Allegro assai
435–487	Exposition von a'' (1. Thema; dreiteilig)	<i>b</i>	Allegro agitato
488–533	Exposition von b''' (2. Thema; zweiteilig)	<i>Fis</i>	Meno mosso (Meno mosso)
534–557	Steigerungsphase (a'', b''')		Grave – quasi Recit.
558–580	Rezitativ (3. Höhepunkt)		Tempo primo – poco a poco accelerando al Presto
581–621	Reprise von a'' (die ersten zwei Teile)	<i>b</i>	Presto
622–659	Überleitung (b)		Allegro maestoso – Grave
660–689	Variante b'''' und Schluß (a) (4. Höhepunkt; Coda)	<i>B</i>	

*Die Überleitungspassagen sind durch Einrückungen gekennzeichnet. Was die Tonarten betrifft, so sind lediglich stabile tonale Plateaux angegeben. Die Groß- und Kleinschreibung der Tempo- und Ausdrucksbezeichnungen entspricht der der Partitur.

Tabelle 2

Franz Liszt, *Klaviersonate h-Moll* (strukturelle Gliederung)

Exposition und Durchführung		Reprise und Coda	
(1. Satz)		(4. Satz)	
1–7	Exposition von a (Einleitungsthema) (g)		
8–31	Exposition von b + c (1. Thema)	523–532	Reprise von b und c (1. Thema)
32–81	1. Durchführung von b + c (h)	533–555	verkürzte Reprise der 1. Durchführung von b + c (h)
81–104	Überleitung (a)	555–599	Durchführung von a (b, c) (3. Höhepunkt)
105–120	Exposition von d (2. Thema) D	600–615	Reprise von d (2. Thema) H
120–152	Varianten von b + c		
153–170	Exposition von c' (3. Thema) D	616–633	Reprise von c' (3. Thema) H
171–204	Steigerungsphase (b, c); Kadenz	634–649	Steigerungsphase (b, c)
205–254	Durchführung von b		
255–276	Variante von c	650–672	Reprise der Variante von c
277–296	1. Höhepunkt (a, b)	673–699	4. Höhepunkt (a, b) H
297–318	Rezitativ (+ Varianten von d, b, c)	700–710	Variante von d H
319–330	Überleitung (b + c)		
(2. Satz)			
331–348	Exposition von e (1. Thema) Fis	711–728	Reprise von e H
349–362	Variante von c' (2. Thema) A		
363–394	Varianten von d + b (2. Höhepunkt)		
395–415	Wiederkehr von e Fis		
415–432	Überleitung		
433–452	Variante von c' Fis		
		729–748	Varianten von b + c (Coda) H
453–459	Variante von a (fis)	748–760	Variante von a (Coda) H
(3. Satz)			
460–522	Durchführung von b + c (b) (Fugato)		

dramen Wagners⁴³. Was das Postulat des regelmäßigen Auftauchens der zyklischen Ideen betrifft, so spielt das Motiv a zwar im Adagio der Reubke-Sonate keine führende Rolle, ist jedoch durch seine modifizierte Präsenz in b sowie im Kopf des Rezitativs⁴⁴ auch in diesem Satz latent vorhanden. Vor allem aber ist bei Reubke auch jener ausgeprägte und eine ‚Personifizierung‘ nahelegende Themendualismus anzutreffen, den d’Indy auf der Ebene des Sonatenhauptsatzes bei Beethoven verwirklicht sah und den er und Franck in ihren Werken mit Hilfe des „principe cyclique“ auf den gesamten Sonatenzyklus zu übertragen suchten⁴⁵.

Abschließend bleibt festzuhalten, daß sich Reubkes Klaviersonate sowohl in ihrem Verhältnis zur Sonatenform als auch in der Konfiguration und der strukturellen und charakterlichen Transformation ihrer Motive sowie der daraus resultierenden Dramaturgie von der *h-Moll-Sonate* seines Lehrers Liszt deutlich unterscheidet⁴⁶. In der Kombination einer latenten „double function“-Form mit der systematischen Anwendung eines dualistischen „principe cyclique“ stellt sie einen originellen Beitrag zur Geschichte der Sonatenform dar, der zweifellos von den Werken Beethovens, Schuberts und Liszts inspiriert ist, aber auch bereits auf die spätromantische zyklische Sonate César Francks und Vincent d’Indys vorausweist⁴⁷.

⁴³ Vgl. ebd., S. 375: „La Sonate cyclique est celle dont la construction est subordonnée à certains thèmes spéciaux reparaisant sous diverses formes dans chacune des pièces constitutives de l’œuvre, où ils exercent une fonction en quelque sorte régulatrice ou unificatrice.“

⁴⁴ Siehe Anm. 17. – Auch die Liszt-Sonate fällt in den Bereich der zyklischen Sonate, stellt jedoch aufgrund des bei ihr dominierenden Konzepts der übergreifenden Sonatenhauptsatzform einen Sonderfall dar; vor allem die kaum variierte Wiederkehr der Themen im Reprisenfinale verträgt sich nicht mit d’Indys Definition.

⁴⁵ „A mesure que les deux idées exposées et développées dans les pièces de forme Sonate se perfectionnent, on constate en effet qu’elles se comportent vraiment comme des êtres vivants, soumis aux lois fatales de l’humanité: sympathie ou antipathie, attirance ou répulsion, amour ou haine.“ „Seule, en effet, cette conception beethovénienne du thème-personnage pouvait permettre l’unification cyclique des divers morceaux“ (d’Indy, *Cours II*, I, S. 262 und 377). – Als Modelle einer dualistischen zyklischen Struktur können Francks *Symphonie d-Moll* und d’Indys *Symphonie Nr. 2 B-Dur* op. 57 gelten, daneben auch Francks *Violinsonate A-Dur* und d’Indys *Klaviersonate e-Moll* op. 63, die jeweils noch eine dritte zyklische Idee enthalten, die jedoch nur eine untergeordnete Rolle spielt.

⁴⁶ Wesentlich enger am Vorbild der Liszt-Sonate orientiert sich dagegen Sergej Ljapunow in seiner *Klaviersonate f-Moll* op. 27 (1908), was sich sowohl in der großformatigen Anlage zeigt („double function“-Form mit Dominanz der Sonatenhauptsatzform gegenüber dem Satzzyklus) als auch in vielen Details (Anzahl der Themen und Formteile der Sätze, scherzartige Durchführung vor der eigentlichen Reprise in der Tonika, Stretta gefolgt von ‘leisem’ Schluß).

⁴⁷ Vergleiche man die *b-Moll-Sonate* mit der anderen großformatigen Komposition Reubkes, der aufgrund der anderen Repertoire-Situation wesentlich bekannteren *Orgelsonate c-Moll* („Der 94. Psalm“), so hebt sich letztere in ihrer monothematischen Struktur noch deutlicher von der lisztschen Vielfalt der Motive ab, erinnert darin aber umso stärker an Schuberts *Wandererfantasie*. Andere Elemente der Orgelsonate sind dagegen an der Liszt-Sonate orientiert (insbesondere das Finalfugato und die langsame Einleitung mit einem mysteriösen absteigenden Baßthema).

KLEINE BEITRÄGE

Ein Mendelssohn-Autograph in der Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg

von Raymond Dittrich, Regensburg

Unter den zur Neukatalogisierung anstehenden Musikhandschriften aus der Proskeschen Musikabteilung in der Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg für einen weiteren Band der Reihe *Kataloge Bayerischer Musiksammlungen*¹ befindet sich ein noch unbekanntes Autograph von Felix Mendelssohn Bartholdy².

Das Manuskript besteht aus einem gefalzten Bogen, auf dessen erstem Blatt auf Vorder- und Rückseite (jeweils 18 Notensysteme) eine mit dem Kopftitel „Cadenza“ versehene, 62-taktige Solokadenz für Violine und Klavier in *d*-Moll notiert ist (vgl. Abb., S. 49). Das Papier mit den Maßen 33,5 x 24 cm weist das Wasserzeichen „HONIG“ auf. Das Manuskript ist undatiert. Die Handschrift befindet sich in einem roten Spaltledereinband mit der Aufschrift in Goldprägung: „FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY / CADENZA in D-moll / für / Violine und Pianoforte“.

Das Manuskript gelangte 1933 in die Proske-Bibliothek als Geschenk von Otto von Mendelssohn Bartholdy an den damaligen Regensburger Bischof Michael Buchberger. Otto von Mendelssohn Bartholdy (1868–1949) war ein Enkel des Komponisten, genauer der Sohn von dessen zweitem Sohn Paul. Ein Begleitschreiben vom 9. Juni 1933 ist der Musikhandschrift beigelegt, in dem es heißt: „Eurer Excellenz danke ich bestens für die liebenswürdigen Zeilen, die Sie an mich gerichtet haben, und erlaube mir, Ihnen mit gleicher Post, als eingeschriebene Sendung, ein Manuskript meines Grossvaters Felix Mendelssohn Bartholdy zu übersenden. Ich freue mich, dass nun – entsprechend dem Wunsche Eurer Excellenz – auch eine Handschrift von Felix Mendelssohn Bartholdy in Ihrer Proske'schen Bibliothek, in der so viele berühmte Musiker vertreten sind, ruht ...“³.

Die Begutachtung einer Kopie des Manuskripts durch die *Leipziger Ausgabe der Werke Felix Mendelssohn Bartholdys*⁴ ergab, daß die Handschrift eindeutig als diejenige des jungen Felix zu identifizieren ist. Zugleich konnte die Feststellung des DFG-Mitarbeiters für Musikhandschriftenkatalogisierung in der Bischöflichen Zentralbibliothek, Dr. Dieter Haberl, bestätigt werden, daß die „Cadenza“ zu dem Konzert in *d*-Moll für Violine, Klavier und Streichorchester

¹ Die Thematischen Kataloge der Musikhandschriften aus der Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg erscheinen in der Unterreihe 14 der von der Generaldirektion der Bayerischen Staatlichen Bibliotheken in Zusammenarbeit mit dem Henle-Verlag München herausgegebenen Reihe *Kataloge Bayerischer Musiksammlungen*. Das Mendelssohn-Autograph wird in dem in Vorbereitung befindlichen Band der Signaturengruppe *Musica manuscripta (Mus.ms.)*, die Musikhandschriften unterschiedlicher Provenienzen enthält, beschrieben werden.

² D-Rp Mus. ms. 726.

³ Erhalten ist ebenso ein Entwurf des Antwortschreibens von Bischof Buchberger vom 14. Juni 1933: „Sehr verehrter Herr von Mendelssohn Bartholdy! In hochherzigster Weise haben Ew. Hochwohlgeboren meinen Wunsch erfüllt durch gütige Stiftung eines Werkes aus der Hand Ihres Großvaters für unsere Proske-Bibliothek, das Sie mir in vornehmstem Einband übersenden lassen. Ich bitte [Sie], den Ausdruck meines verehrungsvollsten und wärmsten Dankes genehmigen zu wollen. Es ist mir eine große Freude, daß unsere berühmte Bibliothek, das Werk eines hervorragenden und weitschauenden Musikkenner [gemeint ist der Begründer der Musiksammlung, Carl Proske], nun auch eine ‚Reliquie‘ Ihres berühmten Großvaters ihr Eigen nennen kann ...“. Für die Übertragung des in Kurzschrift verfaßten Entwurfes danke ich Frau Rosemarie Weinberger.

⁴ Für die besonders kooperative Unterstützung bei der Identifizierung des Manuskripts sei der Forschungsstelle für die Leipziger Ausgabe der Werke Felix Mendelssohn Bartholdys bei der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, insbesondere Herrn Dr. Christoph Hellmundt, herzlich gedankt. Der vorliegende Artikel beruht wesentlich auf den Mitteilungen der Forschungsstelle, die ihre Auskünfte für diesen Beitrag freundlicherweise zur Verfügung stellte.

gehört, das der vierzehnjährige Komponist 1823 schrieb. Hierzu paßt gleichermaßen die Tatsache, daß Mendelssohn zu dieser Zeit des öfteren Papier mit dem Wasserzeichen „HONIG“ verwendete.

Bei den 1992 neubegonnenen Forschungen konnte die Leipziger Gesamtausgabe zunächst nur ermitteln, daß es einmal eine autographe Kadenz für Violine und Klavier gegeben hat, die vom Berliner Auktionshaus Liepmannssohn 1932 versteigert wurde⁵. Im Versteigerungskatalog 63 vom 9. Dezember 1932 wird die angebotene Kadenz unter Nr. 114 wie folgt beschrieben: „[Mendelssohn-Bartholdy (Felix)]...Eigenhändiges vollst. Musikmanuskri.: ‚C a d e n z a.‘ 1½ 18zeilige beschriebene Seiten. Fol. Sehr schöne u. saubere Reinschrift einer Kadenz in D moll f. Violine und Pianoforte, an der beide Instrumente ungefähr gleichmäßig beteiligt sind. Sie ist offenbar für ein Violinkonzert eines zeitgenössischen Komponisten bestimmt, da Mendelssohn ausser seinem in E moll stehenden Violinkonzert kein weiteres komponiert hat.“

Die Details der Beschreibung treffen vollständig auf die autograph überlieferte „Cadenza“ zu (anderthalbseitige Notierung, 18 Notenzeilen, Folio-Format, Tonart, Besetzung, gleichmäßige Beteiligung beider Soloinstrumente), so daß es nicht unbegründet sein dürfte, eine Identität zwischen der 1932 versteigerten und der in Regensburg überlieferten Kadenz anzunehmen.

Da das Doppelkonzert in *d*-Moll zum Zeitpunkt der Versteigerung noch nicht bekannt war, wurde die Kadenz von Liepmannssohn offensichtlich irrtümlich als zu einem fremden, zeitgenössischen Violinkonzert zugehörig gehandelt. Indes zeigen thematische Bezüge nicht weniger wie die Besetzung der Kadenz, daß sie mit Sicherheit zum ersten Satz von Mendelssohns *d*-Moll-Konzert für Violine und Klavier gehört. So wird das Thema des ersten Satzes mehrfach in der Kadenz aufgegriffen (T. 6 ff., 22 ff., 40 ff., 53 ff.), und auch die Motiviken der Takte 11-20 und 27-32 zeigen Ähnlichkeiten zu entsprechenden Stellen im Kopfsatz des Konzertes.

Leider konnte der Erwerber der von Liepmannssohn angebotenen Kadenz nicht festgestellt werden. Sollte es sich bei dem Autograph tatsächlich um die 1932 versteigerte Kadenz handeln, erscheint die Vermutung der Leipziger Gesamtausgabe plausibel, daß „die Handschrift in anderem Besitz, d. h. außerhalb der Familie Mendelssohn Bartholdy, war und 1932 von Otto von Mendelssohn Bartholdy bei Liepmannssohn ersteigert wurde“⁶. Demnach hätte der Enkel des Komponisten 1933, also nur kurze Zeit nach der Ersteigerung, die Kadenz Bischof Buchberger zur Verwahrung in der Proske-Bibliothek überlassen; möglicherweise geschah der mutmaßliche Ankauf sogar gezielt zu diesem Zweck. Die Anfertigung des Einbandes, in den das Manuskript lose eingelegt ist, erfolgte anscheinend erst nach dem Erwerb, da im Auktionskatalog ein etwaiger Einband nicht erwähnt wird. Wie aus dem oben zitierten Schreiben Otto von Mendelssohn Bartholdys und dem Entwurf des Antwortbriefes (vgl. Anm. 3) hervorgeht, scheint das Geschenk das Resultat einer vorangegangenen Bitte um Abgabe eines Autographs Felix Mendelssohn Bartholdys von Seiten des Bischofs gewesen zu sein. Leider existiert in der Bischöflichen Zentralbibliothek kein weiterer Schriftwechsel zwischen Otto von Mendelssohn Bartholdy und Bischof Buchberger, dem noch genauere Hinweise über eine Beziehung zwischen diesen beiden Persönlichkeiten zu entnehmen wäre.

Ungeklärt sind darüber hinaus auch noch die Gründe für die Entstehung einer Kadenz außerhalb der Gesamtpartitur, zumal das Autograph des vollständigen Konzertes gegen Schluß des ersten Satzes ebenfalls eine Kadenz enthält.

Mit der Mendelssohnschen „Cadenza“ besitzt die Musikabteilung der Bischöflichen Zentralbibliothek, deren Schwerpunkt – der Sammeltätigkeit ihres Begründers Carl Proske entsprechend – Kirchenmusik des 16. bis 18. Jahrhunderts bildet, ein weiteres Autograph eines bedeutenden Komponisten des 19. Jahrhunderts, neben Handschriften von Franz Liszt, Joseph Rheinberger und Max Reger.

⁵ Zu dem Auktionshaus Liepmannssohn vgl. Albi Rosenthal, Art. „Liepmannssohn, Leo“, in: *MGG* 8, Kassel 1960, Sp. 863.

⁶ Dr. Hellmundt in einem Brief vom 25. April 1997 an die Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg.

Nachdem bei der Edition des Konzertes im Deutschen Verlag für Musik⁷ die Regensburger Kadenz noch nicht berücksichtigt werden konnte, soll sie im Rahmen der *Leipziger Ausgabe der Werke Felix Mendelssohn Bartholdys* in einem bereits in Vorbereitung befindlichen Band 1998 erscheinen und wird somit der musikalischen Praxis ebenso wie der musikwissenschaftlichen Forschung zur Verfügung stehen.



Abb.: Felix Mendelssohn Bartholdy: *Cadenza*, Autograph (D Rp Mus. ms. 726). Mit freundlicher Genehmigung der Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg

⁷ Felix Mendelssohn Bartholdy: *Konzert d-Moll für Violine, Klavier und Streichorchester. Ausgabe für Klavier mit Solostimmen, Klavierauszug*: Walter Heinz Bernstein, Leipzig 1966 [Neuauf. 1992].

Unbekannte Zeugnisse zu den Leipziger Aufführungen von Felix Mendelssohn Bartholdys Bühnenmusik zur „Antigone“ in den Jahren 1841 und 1842

von Hermann F. Weiss, Ann Arbor, Michigan/USA

Die aufsehenerregende Uraufführung von Mendelssohns Musik zu Sophokles' *Antigone*¹, welche bekanntlich am 28. Oktober 1841 im Potsdamer Hoftheater stattfand², gab den Anstoß zu weiteren Inszenierungen der Tragödie mit Mendelssohns Komposition in den darauffolgenden Jahren. Am 5. und 6. März 1842 leitete der Komponist im Leipziger Stadttheater die erste dieser Aufführungen, welche dem dortigen Theater-Pensionsfonds zugute kam³. Hauptverantwortlich für das Zustandekommen dieses ebenfalls vielbeachteten und übrigens ausverkauften Theaterereignisses war der Leipziger Stadt- und Regierungsrat Friedrich Heinrich Wilhelm Demuth (1777–1852) in seiner Eigenschaft als Mitglied des für den Pensionsfonds verantwortlichen Verwaltungsausschusses. Über seine diesbezüglichen Aktivitäten informiert eine von ihm zusammengestellte, auch einen Teil seiner Korrespondenz mit Mendelssohn enthaltende Aktensammlung⁴, welche 1893 anonym in einem raren, von der Mendelssohn-Forschung anscheinend unbeachteten Separatdruck aus dem *Leipziger Tageblatt* veröffentlicht wurde⁵.

Schon aus dieser Quelle läßt sich ersehen, daß außer Demuth eine weitere Leipziger Persönlichkeit eine wichtige Rolle bei der Planung spielte, nämlich Johann Paul von Falkenstein (1801–1882), der vom 1. Mai 1835 bis Ende August 1844 Kreisdirektor, also der ranghöchste Vertreter der sächsischen Regierung in Leipzig war. Es war Falkenstein, dessen Beziehung zu Mendelssohn erst in letzter Zeit eingehender untersucht worden ist⁶, der dem ihm wohlbekanntesten Komponisten am 10. Dezember 1841 das Anliegen des Verwaltungsausschusses brieflich mitteilte⁷, woraufhin dieser ihm am 15. Dezember 1841 von Berlin aus zusagte⁸. Die von Häfner bzw. von mir veröffentlichten Schreiben Falkensteins an Mendelssohn enthalten interessante Partien zu Falkensteins Mitwirkung am Gelingen der Aufführung im Leipziger Stadttheater. Sie bezeugen, daß er auch zwischen seinen Mitbürgern und Mendelssohn vermittelte, als während der Probearbeiten Krisensituationen entstanden. So schreibt er letzterem am 16. Februar 1842⁹:

„[...] ich bin überzeugt, man wird Alles thun, um das Ganze würdig dem Publikum vorzuführen; und so hoffe ich, daß es Ihnen gelingen werde Zeit zu gewinnen, die Direktion zu übernehmen ohne die natürlich aus der Sache nichts werden kann. Der gute Zweck, der

¹ Musik zur *Antigone* des Sophokles nach Donners Übersetzung für Männerchor und Orchester, op. 55.

² Vgl. Hellmuth Flashar, *Inszenierung der Antike. Das griechische Drama auf der Bühne der Neuzeit 1885–1990*, München 1991, S. 68–73 u. ö.

³ Zu Mendelssohns Gebefreudigkeit vgl. Eric Werner, *Mendelssohn. Leben und Werk*, Zürich 1980, S. 283.

⁴ Noch vorhanden in der Handschriftensammlung der Universitätsbibliothek Leipzig unter dem Titel *Mendelssohn-Briefe, Akten usw. betr. die Aufführung der „Antigone“ von Sophokles* (Sig. Rep. IX, 16).

⁵ Auch eine *Theater-Erinnerung. Beitrag zur Geschichte des Leipziger Stadttheaters. (Mit ungedruckten Briefen von Dr. Felix Mendelssohn-Bartholdy und anderen bekannten Leipziger Persönlichkeiten.)*, Separatdruck aus dem *Leipziger Tageblatt*, Leipzig 1893 (D-LEu, Sig. Hist. Sax. 2520¹). Den Mitarbeitern der Forschungsstelle Leipziger Mendelssohn-Ausgabe in der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig z.B. war diese Schrift unbekannt (freundliche Mitteilung von Dr. Ralf Wehner, Leiter der Forschungsstelle, vom 5. Dezember 1995).

⁶ Vgl. Klaus Häfner, „Felix Mendelssohn Bartholdy in seinen Beziehungen zu König Friedrich August II. von Sachsen. Ein Beitrag zur Biographie Mendelssohns“, in: *Mendelssohn-Studien* 7 (1990), S. 219–268; H. Weiss, „Neue Zeugnisse zu Felix Mendelssohn Bartholdy und Johann Paul von Falkenstein“, in: *Mendelssohn-Studien* 9 (1995), S. 53–88.

⁷ H. Weiss, „Neue Zeugnisse“, S. 67 f.; vgl. *Auch eine Theater-Erinnerung*, S. 4.

⁸ Mendelssohns Brief abgedruckt in: *Auch eine Theater-Erinnerung*, S. 5 f.

⁹ H. Weiss, „Neue Zeugnisse“, S. 69; vgl. hierzu *Auch eine Theater-Erinnerung*, S. 27–29, sowie Mendelssohns Antwortschreiben vom 19. Februar 1842 (ebd., S. 29 f.). Siehe auch Falkensteins Brief an Mendelssohn vom 21. Januar 1842 (H. Weiss, „Neue Zeugnisse“, S. 68 f.), ferner *Auch eine Theater-Erinnerung*, S. 13 f.

durch die Vorstellung erreicht werden soll; das ungemeine Interesse, welches das Publikum an der Sache nimmt; die Hoffnung, Ihr treffliches Werk einem verständigen größeren Publikum genießen laßen zu können – das Alles wird Sie, ich zweifle nicht, über manche Unannehmlichkeit hinwegbringen.“

Die Hoffnung, aus Falkensteins 1879 verfaßter Autobiographie¹⁰ mehr über seine Mithilfe zu erfahren, erfüllte sich nicht. Sonderbarerweise wird Mendelssohn, für den er sich so eingesetzt hatte, in diesen allerdings relativ kurzen und viel später entstandenen Aufzeichnungen mit keinem Wort erwähnt.

Der Forschung ist bisher entgangen, daß schon vor dem 5. März 1842 eine Aufführung der *Antigone* in Leipzig stattfand, an der Mendelssohn persönlich beteiligt war. In seinem bereits erwähnten Schreiben an Falkenstein vom 15. Dezember 1841 spricht er diesem seinen „Dank für den Anstoß“ aus, den er „zu dieser Unternehmung“ gegeben habe. In einer späteren Aktennotiz vermerkt Demuth zu dieser Stelle: „Bezieht sich darauf, daß Herr v. Falkenstein die Anfrage übernommen hatte und daß einen Monat vorher mehrere Chöre aus der Composition in seinem Hause von Dilettanten vorgetragen worden waren“¹¹. Daß Falkenstein tatsächlich am Zustandekommen dieser Privatvorstellung einen beträchtlichen Anteil hatte, bestätigt sein erst kürzlich veröffentlichtes Billet an Mendelssohn vom 19. November 1841¹²:

„Ich habe den heutigen Tag dazu benutzt, nun einmal wieder die *Antigone* griechisch und wo ich nicht mehr fortkonnte, Deutsch zu lesen. Wahrhaft begeistert von der Herrlichkeit des Stückes wird der Wunsch doppelt lebhaft, Ihre Musik dazu zu hören. Wenn es daher irgend möglich ist – und ich hoffe es, da in den nächsten Wochen ganz zuverlässig kein Theater in Berlin ist – so bleiben Sie noch etwas länger hier und schaffen Sie Ihre Musik, damit wir in dem vorläufig besprochenen Maaße einen Versuch machen. Es würde mich unendlich freuen und ich würde wo und wie ich könnte, Ihren Wünschen entsprechen.“

Nähere Auskunft über diese Aufführung, die am Sonntag, dem 28. November 1841 stattfand, enthält ein 1927 abgeschlossenes Typoskript Dr. Friedrich Krug von Nidda und von Falkensteins (1860–1934), eines Nachfahren Johann Paul von Falkensteins. Es trägt den Titel *Von der Romantik zum Biedermeier. Briefe und Tagebücher aus dem Schloßarchiv Frohburg*¹³ und basiert hauptsächlich auf dem damals noch im Schloß Frohburg bei Altenburg befindlichen sehr reichhaltigen Familienarchiv. Von diesen u. a. kulturgeschichtlich bedeutsamen Beständen¹⁴ sind nur noch Reste im Sächsischen Staatsarchiv Leipzig (Grundherrschaft Frohburg) erhalten, die aber für unsere Belange nicht relevant sind. Friedrich Krug von Nidda und von Falkenstein schreibt¹⁵:

„In seiner Lebensbeschreibung erwähnt er [Johann Paul von Falkenstein] nicht, daß am Morgen des 28. November 1841 in seinem Hause auf Wunsch Mendelssohn's die damals in Leipzig noch unbekannte Musik Mendelssohn's zur *Antigone* aufgeführt wurde, wobei Laura v. Gruner die *Ismene*, Fritz Küstner den *Kreon*, Frau Brockhaus-Wagner die *Antigone*, Konsul Claus verschiedene Rollen und der Geh. Rat Prof. der Philosophie M.W. Drobisch

¹⁰ Dr. Johann Paul Freiherr v. Falkenstein. *Sein Leben und Wirken nach seinen eigenen Aufzeichnungen*, hrsg. v. J. Petzholdt, Dresden 1882, S. 1–81.

¹¹ Auch eine *Theater-Erinnerung*, S. 6.

¹² H. Weiss, „Neue Zeugnisse“, S. 67. Zu Mendelssohns damaligem Aufenthalt in Leipzig vgl. sein weiter unten zit. Tagebuch.

¹³ Abgekürzt: KN. Ich danke Baron Friedrich-Carl Krug von Nidda und von Falkenstein (London) dafür, daß er mir KN zugänglich machte.

¹⁴ Vgl. H. Weiss, „Ernst Blümner und die Dresdener Kunstszene in den Jahren 1805–1808“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 56 (1993), S. 473–486; H. Weiss, „Unveröffentlichte Zeugnisse zu Heinrich von Kleists Dresdener Jahren aus den Nachlässen Ernst und Heinrich Blümnern“, in: *Euphorion* 89 (1995), S. 1–22; H. Weiss, „Ich war nie der Knopf an Fortuna's Hute“. Unbekannte Dokumente zur Beziehung zwischen Carl Maria von Weber und Friedrich Kind“, in: *Weber-Studien* 3 (1996), S. 72–81.

¹⁵ KN, S. 375. Mendelssohn musizierte auch sonst gelegentlich im Hause Falkensteins; vgl. H. Weiss, „Neue Zeugnisse“, S. 57 f.

den Chorführer lasen. Mendelssohn spielte das Klavier und leitete von da aus die Chöre. Der Vorführung wohnte tief ergriffen der berühmte Philolog Gottfried Hermann bei.“

Da in *KN* keine Quelle angegeben wird, kann man vermuten, daß diese Informationen aus einem noch nicht wiederentdeckten oder verschollenen Dokument, vielleicht auch aus mündlicher Überlieferung stammen. Wir werden noch zeigen, daß sie durch weitere, bisher unbeachtete zeitgenössische Zeugnisse bestätigt werden. Daß von dieser Darbietung Impulse für die Aufführung der *Antigone* im Leipziger Stadttheater ausgingen, belegt z. B. folgende Stelle in Falkensteins Brief an Mendelssohn vom 10. Dezember 1841: „[...] Ihre Freundschaft, mit der Sie sich bereit finden ließen, in meinen kleinen Räumen Ihre großen Sophokleischen Ideen hören zu lassen, hat [...] eine eigenthümliche Nachfrage hervorgerufen.“¹⁶ Gemeint ist natürlich die bereits erwähnte Bitte des Verwaltungsausschusses an Falkenstein, bei dem Komponisten zu vermitteln.

Die meisten Mitwirkenden bei der Darbietung im Hause Falkensteins sind der Mendelssohn-Forschung unbekannt. Sie gehörten wahrscheinlich, in einigen Fällen mit Sicherheit, dem großen, bisher nur teilweise untersuchten Leipziger Bekannten- und Freundeskreis des Komponisten an. Ernestine Laura von Gruner (geb. 1802), die einer angesehenen Leipziger Familie entstammte, hatte sich 1820 mit ihrem entfernten Vetter Eduard von Gruner vermählt. Bald nach dessen Tod im Jahre 1829 kehrte sie in ihre Vaterstadt zurück und lebte nun ständig im Hause Falkensteins, der 1829 ihre Schwester Henriette Constanze (geb. 1806) heiratete¹⁷. Wie die meisten anderen an der Privataufführung Beteiligten gehörte auch Luise Brockhaus (1805–1871), die zweitälteste Schwester Richard Wagners, großbürgerlichen Gesellschaftskreisen Leipzigs an. Sie war ab 1828 mit Friedrich Brockhaus (1800–1865) verheiratet¹⁸, also dem Mitinhaber der Firma F. A. Brockhaus. Bei dem „Consul Claus“ handelt es sich um den hannoverschen Generalkonsul Gustav Moritz Claus (1796–1871), Mitglied der Gewandhaus-Direktion, Kaufmann und Bankdirektor in Leipzig¹⁹. Bisher ist Moritz Wilhelm Drobisch (1802–1896) nicht mit Mendelssohn in Verbindung gebracht worden. Meine durch den oben abgedruckten Bericht über die *Antigone*-Aufführung bei Falkenstein angeregten Nachforschungen haben ergeben, daß auch er zum Leipziger Bekanntenkreis des Komponisten gehörte²⁰. Seine im Deutschen Museum in München aufbewahrten *Gedenkbücher*²¹, die nur teilweise veröffentlicht worden sind²², enthalten eine Reihe von noch unbeachteten Eintragungen zu Mendelssohns Wirken in Leipzig²³, darunter auch einige, die in unserem Zusammenhang von Interesse sind.

Bezeichnend für das auch durch Mendelssohns Schauspielmusik inspirierte Wiederaufleben des Interesses an der griechischen Tragödie ist, daß Drobisch im November 1841 die „Sophokleischen Oedipusdramen“ liest, „von denen die Antigone jetzt allgemeine Aufmerksamkeit

¹⁶ H. Weiss, „Neue Zeugnisse“, S. 67.

¹⁷ *KN*, S. 253.

¹⁸ Im Bestand F.A. Brockhaus Verlag Leipzig, der im Sächsischen Staatsarchiv Leipzig aufbewahrt wird, befindet sich weder in der Privatkorrespondenz (Sig. 445 und 446) noch in den Briefkopierbüchern (Sig. 3 und 4) Korrespondenz zwischen Luise Brockhaus und Mendelssohn (freundliche Mitteilung vom 27. Juni 1995).

¹⁹ Sächsisches Staatsarchiv Leipzig, Abt. Deutsche Zentralstelle für Genealogie, Ahnenliste Nr. 7799 (freundliche Mitteilung vom 2. Dezember 1994). Claus verhandelte Anfang Februar 1842 in Berlin mit Mendelssohn über den Aufführungstermin der *Antigone*; vgl. *Auch eine Theater-Erinnerung*, S. 23.

²⁰ Zu Drobisch vgl. *ADB* 48, S. 80–82. Im Mendelssohn-Nachlaß, der in der Bodleian Library in Oxford aufbewahrt wird, befindet sich lediglich ein auf den 30. Juli 1846 datiertes Schreiben Drobischs an den Komponisten, in welchem er ihn zu den Eröffnungsfeierlichkeiten der Königlichen Gesellschaft der Wissenschaften einlädt. Der Brief ist von Margaret Crum (*Catalogue of the Mendelssohn Papers in the Bodleian Library Oxford*, Bd. 1, Tutzing 1980, S. 239) irrtümlich Theodor Traugott Drobisch zugeschrieben worden. – Die in der Universitätsbibliothek Leipzig aufbewahrten Schreiben Drobischs an Falkenstein behandeln Universitätsangelegenheiten (freundliche Mitteilung vom 7. Juli 1994).

²¹ D-Mdm, Sig. 1977/33/c1. Ich danke Herrn Dr. Wilhelm Fülß für die Zitiererlaubnis und hilfreiche Hinweise.

²² Walter Neubert-Drobisch, *Moritz Wilhelm Drobisch. Ein Gelehrtenleben*, Leipzig 1902.

²³ Neubert-Drobisch druckt z. B. Drobischs Kommentar vom 16. Dezember 1840 zur Aufführung von Mendelssohns Sinfoniekantate bzw. der *Walpurgisnacht* nur teilweise ab (S. 74 bzw. 80), vollständig dagegen seine Reaktion auf das am Karfreitag 1847 in Leipzig aufgeführte Oratorium *Paulus*, welches ihn tief beeindruckte (S. 96).

erregt“. Im Anschluß an diese Bemerkung schreibt er: „Den 28. November früh Aufführung der Antigone des Sophokles mit Mendelssohns trefflicher Charaktermusik, beim Kreisdirector v. Falkenstein“²⁴. Drobischs Tagebuchnotizen zur *Antigone*-Aufführung im Leipziger Stadttheater lassen erkennen, daß er sich der allgemeinen Zustimmung nicht ganz anschließen konnte²⁵:

„Den 6. März in der (2ten, – gestern 1sten) Aufführung der Antigone. Obgleich unvollkommen in so mancher Beziehung, ließ sie doch, offenbar mit vieler Sorgfalt einstudirt, die Herrlichkeit der alten Tragödie ahnen. Mendelssohns Musik war mir zuweilen als zu opernartig mehr störend. Ich hätte noch viel einfachere Instrumentalmusik gewünscht; wer weiß ob nicht mit Harfe u Blasinstrumenten auszukommen gewesen wäre. Deutlich ist mir geworden, daß indeß in unserm Drama die Intrigue und der Effect, desgl die Handlung verbunden mit den individualisirten Charakteren die Hauptelemente sind, dort die philosophische Lyrik der Chöre, der sittlichreligiöse Gehalt, die Schönheit der Rhythmen der Stellungen, Bewegungen und Gruppen, welche gewiß eine laufende Reihe lebender Bilder darstellten, Kunstelemente waren, von denen wir keinen Begriff haben. Wir jagen nach dem bunten, lebensvoll aufgeregten, wild natürlichen; dort aber war alles Kunst und Maß und nach Schönheitsgesetzen geregelt. Gemessenheit wird bei unsern Schauspielern gleich zur Steifheit, Eckigkeit. Manche waren wie aus Holz geschnitzt. Aber einige Zusammenstellungen des Chors ließen schmecken, was sich in dieser Art müßte leisten lassen. Freilich guckte überall vom frisirten Haar bis zum aufgebauchten Unterrock der Damen das Moderne durch; aber mich interessirte auch weniger das, was gegeben wurde als das, was es bedeutete.“

Auch in Drobischs Reaktion auf Mendelssohns Tod klingt eine gewisse Reserve gegenüber dem kulturellen Leben Leipzigs durch²⁶:

„Freitag 5. Novbr. [...] Mendelssohn todt! 38 Jahr alt, in der Blüthe des Lebens, auf der Höhe des Glücks u. Ruhms muß er scheiden. Seine Muse ist zu rein und keusch für diese leidenschaftliche Welt. Er ward hier vergöttert; das war oft lächerlich; aber er war ein Genius u. mit Hermann der berühmteste Mann Leipzigs. Er wird eher zu einem Denkmal kommen als der hier vergessene u. unbegriffene Leibniz. Thier u Mendelssohn Denkmäler, das wäre das ganze moderne Leipzig.“

Unter den in *KN* genannten Anwesenden bei der Privataufführung der *Antigone* befand sich auch ein „Friedrich Küstner“. Eine Persönlichkeit dieses Namens ließ sich allerdings in Leipziger Archiven nicht ausmachen. Diese Schreibung beruht wohl auf einem Versehen. Gemeint ist höchstwahrscheinlich der Leipziger Musikverleger und Musikalienhändler Carl Friedrich Kistner (1797–1844), welcher der Forschung u. a. als Verleger einer Reihe von Mendelssohnschen Kompositionen bekannt ist²⁷. 1843 z. B. erschien der Klavierauszug mit Chor- und Orchesterstimmen zur *Antigone* in seinem Verlag²⁸. Kistner, der nicht nur geschäftlich, sondern auch musikalisch begabt war, kam mit dem Komponisten ferner u. a. als Mitglied

²⁴ *Gedenkblätter*, 1841 [D-Mdm, Sig. 1977/33/c1].

²⁵ Ebd., 1842. Diese Stelle ist zum großen Teil, aber nicht immer diplomatisch getreu, bei Neubert-Drobisch abgedruckt (S. 78).

²⁶ Ebd., 1847, abgedruckt bei Neubert-Drobisch, S. 96. Zu Hermann vgl. unten. Am 7. November 1847 notiert Drobisch: „Sonntag 7. Novbr. [...] Mendelssohn's Leichenbegängniß. Zug aus der Johannis- in die Paulinerkirche mit dem Sarge. Schlechte Anordnung, Gefahr des Einsturzes des Sängergestübes. Trockne Rede Howards. Unerfüllte Erwartung.“ (ebd.; nicht bei Neubert-Drobisch). Samuel Rudolph Howard (geb. 1808) war ab 1844 Pfarrer der reformierten Gemeinde in Leipzig.

²⁷ Zur Beziehung zwischen Kistner und Mendelssohn vgl. Richard Linnemann, *Fr. Kistner 1823/1923*, Leipzig 1923, S. 67–75, ferner das Werkverzeichnis in: *Felix Mendelssohn Bartholdy. Briefe an deutsche Verleger*, hrsg. v. Rudolf Elvers, Berlin 1968, S. 390 f.

²⁸ Vgl. die diesbezüglichen Briefe Mendelssohns an Kistner in: *Felix Mendelssohn Bartholdy. Briefe an deutsche Verleger*, S. 318–322.

der Gewandhaus-Konzertdirektion (ab 1838) und der Leipziger Liedertafel (ab 1830)²⁹ in Berührung. In seiner angesehenen Firma wurden Auszüge der *Antigone*-Partitur für das Leipziger Stadttheater angefertigt³⁰, und andere Teile der Partitur ließ Mendelssohn durch ihn dorthin weiterleiten³¹. Kistner verwaltete auch die Kassengeschäfte der dortigen *Antigone*-Aufführung³². Zwar war Mendelssohn mit ihm nicht eng befreundet, aber sein Tod berührte ihn doch sehr, wie sein Brief an Ferdinand David vom 26. Dezember 1844 bezeugt³³.

Rudolf Elvers hat die nur z. T. überlieferten Briefe Mendelssohns an Kistner aus dem Zeitraum 1838–1844 bereits veröffentlicht³⁴. Sie enthalten nichts zur Aufführung der *Antigone* in Falkensteins Haus und nur wenig zur Inszenierung am Leipziger Stadttheater³⁵. Noch kaum ausgewertet und größtenteils unveröffentlicht sind dagegen die ca. 60 Gegenbriefe Kistners im Mendelssohn-Nachlaß der Bodleian Library³⁶. Sie häufen sich geradezu im Zeitraum von Juli 1841 bis Juni 1842, enthalten aber nur einiges zu unserem Thema. Welchen Anteil Kistner an Mendelssohns *Antigone*-Projekt nahm, zeigt z.B. folgende Meldung vom 10. März 1842 an den am 7. März³⁷ aus Leipzig abgereisten Komponisten: „Am Dienstag d. 8. da war die 3te Aufführung der Antigone. Das Haus war, was ich nicht geglaubt hätte, abermals zum Brechen voll und der Beifall noch gesteigert. Am Schlusse wurden Alle gerufen und auch Sie“³⁸. Bezeichnenderweise nahm Kistner nicht unvorbereitet an der Vorstellung bei Falkenstein teil. Am 24. November 1841, also nur wenige Tage vorher, teilt er Mendelssohn in einem in Leipzig verfaßten Brief Folgendes mit³⁹:

„Ich habe heute früh das Glück gehabt die Antigone von Tieck lesen zu hören, bin hingerißen von der Großartigkeit dieser Tragödie und natürlich eben so sehr von Tieck, zittre aber nun vor Begierde nach Ihrer musikalischen Bearbeitung!!! Es hat bis ziemlich um 1 Uhr gedauert daher ich leider nicht mehr zur Probe kommen konnte. In Bezug auf Ihren mir erteilten Auftrag, hat mir der Hofrath Tieck versichert, daß es ihm eine wahre Freude sein soll Sie in Dresden bei sich zu sehen und stellt er sich Freitag und Sonnabend gänzlich zu Ihrer Disposition, wo er durch Nichts abgehalten ist.“

Aus einem noch unveröffentlichten Tagebuch Mendelssohns⁴⁰ ergibt sich, daß er seinen damaligen Leipziger Aufenthalt (12.–29. November 1841) nicht unterbrach, um Tieck in Dresden zu besuchen, sondern er traf mit dem berühmten Dichter und Vorleser mehrmals in Leipzig zusammen. Am 21. November notiert er: „Mitt.[ags] Brockhaus mit Tieck. Nachher viel Gespräch mit ihm“. Und unter dem 23. November heißt es u. a.: „Ab[ends] Sommertraum [sic!] v. Tieck gelesen bei F. Brockhaus.“ Mendelssohn und Tieck dürften auch über die *Antigone* gesprochen haben⁴¹, zumal sich der erstere während seines Leipziger Aufenthalts erneut intensiv mit diesem Projekt beschäftigte. Schon unter dem 14. und auch dem 24. November

²⁹ Felix Mendelssohn Bartholdy. *Briefe aus Leipziger Archiven*, hrsg. v. Hans-Joachim Rothe u. Reinhard Szeskus, Leipzig 1972, S. 222. Auch Falkenstein gehörte der Konzertdirektion an. Mendelssohn, Kistner und Falkenstein waren außerdem Mitglieder des Direktoriums, welches das Leipziger Konservatorium leitete.

³⁰ Ebd., S. 175.

³¹ Auch eine Theater-Erinnerung, S. 33–35.

³² Ebd., S. 36.

³³ Felix Mendelssohn Bartholdy. *Briefe aus Leipziger Archiven*, S. 203f.

³⁴ Felix Mendelssohn Bartholdy. *Briefe an deutsche Verleger*, S. 300–330.

³⁵ Aus dem Zeitraum Oktober 1841 bis März 1842 ist nur ein vollständiges und ein aus einem Auktionskatalog teilweise erschlossenes Schreiben erhalten. Den Inhalt von drei weiteren Briefen Mendelssohns hat Elvers aus Kistners Gegenbriefen teilweise rekonstruiert; vgl. ebd., S. 315–317.

³⁶ Vgl. Margaret Crum, *Catalogue*, S. 334.

³⁷ Auch eine Theater-Erinnerung, S. 41.

³⁸ GB-Ob, GB XV, 130. Ich danke Peter A. Ward Jones (Bodleian Library) für die Transkription der im folgenden zit. Dokumente aus dem Mendelssohn-Nachlaß, ferner für hilfreiche Hinweise und die Zitiererlaubnis.

³⁹ GB-Ob, GB XIV, 187.

⁴⁰ GB-Ob, Ms. M. Deneke Mendelssohn g. 5. Die verblaßten Bleistifteintragungen in den Tagebüchern Ms. M. Deneke Mendelssohn g. 1–10 (vgl. Margaret Crum, *Catalogue*, S. 100–104) sind oft nur sehr kurz und überdies lückenhaft; z. B. fehlen sie für Februar und März 1842 (freundliche Mitteilung von Peter A. Ward Jones).

⁴¹ Zu Tiecks Anteilnahme am *Antigone*-Projekt vgl. Hellmut Flashar, *Inszenierung der Antike*, S. 69 u. 72.

1841 findet sich im Tagebuch das Stichwort „Antigone“, und am 20. November schreibt der Komponist u.a.: „Bis 3 Antigone v. Rochlitz gelesen.“ Vollständig wiedergegeben sei hier die Eintragung vom 28. November 1841⁴²:

„Sonnt. d. 28. Früh 1/2 11 Antigone bei Hr. v. Falkenstein. Mitt.[ags] bei Schuncks. Vis.[ite] v. Klengel u. Kistner. Zu Verhulst, Frege, Preußer, Schleinitz, David. Ab.[ends] soiree bei Falkenstein. Dann zu Schuncks. Um 11 zu Bett.“

Interessant an der oben aus *KN* wiedergegebenen Beschreibung der *Antigone*-Aufführung bei Falkenstein ist auch der Hinweis auf Gottfried Hermann (1772–1848), einen der bekanntesten Professoren der Leipziger Universität⁴³. Dieser Altertumsforscher, der zu den Koryphäen seines Fachs gehörte, ist mit Mendelssohn bisher nicht in Verbindung gebracht worden. Lediglich der kürzlich veröffentlichte Brief des Komponisten an Falkenstein vom 4. Juni 1845 ließ erkennen, daß sich die beiden Männer kannten und auch brieflich miteinander Kontakt gehabt haben müssen⁴⁴. Allerdings konnte hierzu über die Zentralkartei der Autographen nichts ermittelt werden, und in der Bodleian Library befindet sich keine Korrespondenz mit Hermann.

Umso mehr erfreute es mich, über eine Anmerkung in Falkensteins bereits erwähnter Autobiographie⁴⁵ auf einen an abgelegener Stelle erschienenen Aufsatz Falkensteins über Hermann⁴⁶, seinen Freund und früheren Universitätslehrer, zu stoßen. Er enthält folgende, von Mendelssohn unbeachtete Mitteilung⁴⁷:

„Als ich dann im Jahre 1835 als Kreisdirector nach Leipzig kam und zugleich die Stellung eines Regierungsbevollmächtigten bei der Universität erhielt, war ich schon geschäftlich in der Lage ihm näher zu treten; aber auch abgesehen davon war ich so glücklich ihn bei anderen Gelegenheiten, z. B. in dem sogenannten ‚Sechserkränzchen‘⁴⁸, in den Professorenversammlungen und selbst in meinem Hause zu sehen. Aus dieser Zeit also will ich einige Einzelheiten mitteilen und mir dabei gestatten hier und da eine allgemeine Bemerkung beizufügen.

Köchly sagt S. 25, wo er von der Metrik spricht: ‚Hermann erkannte das Verhältnis der Rhythmen zur musikalischen Composition vollkommen richtig, verzweifelte aber daran, auf diese zurückgehen zu können. In wie weit es der modernen Forschung gelungen ist, aus den unvollständigen und zum Teil unverständlichen Bruchstücken der alten Theoretiker die ‚griechische Metrik mit den sie begleitenden musischen Künsten‘ sicher oder wahrscheinlich herzustellen ... das zu untersuchen ist hier nicht der Ort. Damals hat Hermann jedenfalls recht gethan ... sich die moderne Musik, deren Theorie ihm keineswegs fremd war, entschieden vom Leibe zu halten.‘ Dieses Urteil dürfte doch wohl nicht ganz zutreffend sein und auch nicht mit der Unbefangenheit stimmen, mit welcher Hermann Neues aufzunehmen pflegte. Zur Erläuterung resp. Bestätigung dieser meiner Ansicht habe ich folgende Thatsache anzuführen.

Es war am Morgen des 28. November 1841, als in meinem Hause auf den Wunsch von Felix Mendelssohn-Bartholdy, mit dem ich schon in Rücksicht auf das Conservatorium der Musik, für dessen Constituierung wir gemeinsam arbeiteten, in vielfacher Berührung stand,

⁴² GB-Ob, Ms. M. Deneke Mendelssohn g. 5.

⁴³ Vgl. *ADB* 12, S. 174–180.

⁴⁴ H. Weiss, „Neue Zeugnisse“, S. 78.

⁴⁵ Dr. J. P. Freiherr v. Falkenstein, S. 19.

⁴⁶ J. P. v. Falkenstein, „Einige Randbemerkungen zu H. Köchlys ‚Gottfried Hermann‘“, in: *Neue Jahrbücher für Philologie und Pädagogik* 113 (1876), S. 1–11. Falkenstein liefert hier Ergänzungen zu H. Köchly, *Gottfried Hermann*, Heidelberg 1874. In diesem Werk ist übrigens weder von Falkenstein noch von Mendelssohn die Rede.

⁴⁷ Ebd., S. 2 f. Obwohl Falkenstein Jura studierte, hörte er während seiner Leipziger Studienzeit (1819–1822) Hermanns Vorlesungen, u. a. über Sophokles; vgl. Dr. J. P. Freiherr v. Falkenstein, S. 19.

⁴⁸ Dem Sechserkränzchen gehörten nach Köchly (*G. Hermann*, S. 90) außer Hermann die Leipziger Professoren Schwägerichen, Schilling, Steinacker, Rost, Winzer und Grossmann an.

die musik desselben zur Antigone des Sophokles aufgeführt werden sollte. das werk war damals in Leipzig noch unbekannt. Mendelssohn wünschte zu hören, wie sich die chöre ohne orchesterbegleitung ausnehmen würden; er wollte am pianoforte dirigieren; die rollen sollten von verschiedenen personen gelesen, die chöre von tüchtigen dilettanten nach abhaltung einiger proben gesungen werden. es musste alles in höchster eile vorbereitet werden: denn Mendelssohn war im begriff nach Berlin zu gehen. er kam sonabend früh zu mir und erklärte: ‚die musik müssen wir sonntag früh machen; und ich bitte nur gäste einzuladen, die sich für ernste musik interessieren – keine grosze Gesellschaft.‘ noch spät am abend fiel mir ein, dasz sich auch Hermann für diese Musik interessieren könnte; ich schrieb ihm daher und bat ihn sonntag früh 11 uhr sich unserer geladenen kleinen gesellschaft anzuschlieszen. er lehnte freundlichst ab mit dem bemerken: ‚wie kann man griechische Musik machen wollen? es ist schade um die musik und um die chöre!‘ ich gieng indessen persönlich am sonntag früh zu ihm, setzte ihm alles näher auseinander und er kam; kam in seinem gewöhnlichen anzuge, überraschend für viele, die ihn nur dem namen nach kannten. seine sporen klirrten, die knöpfe seines blauen fracks mit dem stehkragen glänzten; mehr noch seine augen, als sie Mendelssohns edles antlitz erblickten. noch sehe ich ihn, wie er höchst gespannt an einem thürpfeiler lehnte und mit augen und mund – der bekanntlich bei ihm so charakteristisch war – die leser der dialogpartien, die sänger der chöre und den dirigenten verfolgte. soviel mir bekannt, leben nur noch etwa zwei oder drei von damals mitwirkenden personen. die aufführung gelang vortrefflich; noch jetzt denken mehrere inzwischen ergraute zuhörer mit entzücken an jenen sonntagmorgen. in der that, man musste Hermann sehen, wie er von der herlichkeit des trefflich gelesenen stücks und von der groszartigkeit und tiefen auffassung der musik wie von der genialen direction Mendelssohns ergriffen mit freude in den augen dastand und nun nach dem verklingen des letzten tones raschen schrittes, wie er ihm eigen war, eine thräne im auge auf Mendelssohn zueilte, ihn umfaszte, tief ergriffen ihm dankte und sprach: ‚das ist musik; ich habe es nicht für möglich gehalten, dasz die musik so in den erhabenen geist des Sophokles eindringen könnte; Sie haben, so zu sagen, griechische musik erfunden; selbst das metrische im chor haben Sie beachtet! nochmals herzlichen dank; wir müssen weiter darüber sprechen; Sie können denken, dasz es mich interessiert zu wissen, wie Sie das gemacht haben.‘ später, als Mendelssohn nach Leipzig zurückkam, hat er mit Hermann, den er öfters aufsuchte, wiederholt über das verhältnis der modernen musik zur antiken poesie gesprochen; ich weisz darüber indessen nicht mehr zu sagen als dasz beide männer sich hochehrten und dasz namentlich Hermann ganz erstaunt war über die sprachkenntnisse und über das feine urteil Mendelssohns über griechische tragödie.“

Bekanntlich ging Mendelssohn nicht unvorbereitet an die Komposition der Musik zur *Antigone* heran. Sein Hauslehrer Karl Wilhelm Ludwig Heyse und der Historiker Johann Gustav Droysen hatten ihn in die Welt der Antike eingeführt, und zusammen mit dem bedeutenden Berliner Altertumsforscher Philipp August Böckh erarbeitete er sich ein tieferes Verständnis der *Antigone*, übersetzte die Chöre und trieb u. a. metrische Studien, um die Bindung der Musik an die alten Metren gewährleisten zu können⁴⁹. Ähnlich wie Gottfried Hermann bewunderte auch Böckh die Textbezogenheit der Mendelssohnschen Bühnenmusik, ohne sich von ihren modernen Aspekten beirren zu lassen. Devrient berichtet, Böckh „finde die Musik ganz übereinstimmend mit seinen Anschauungen vom griechischen Wesen und Leben“⁵⁰. Das Lob der beiden großen Philologen stellt ein beredtes Zeugnis für Mendelssohns Können dar.

Mendelssohn, der schon am 23. Februar 1842 in Leipzig eingetroffen war⁵¹, um an den Proben zur *Antigone* mitzuwirken, reiste, wie bereits erwähnt, am 7. März 1842 ab. Am Abend

⁴⁹ Vgl. H. Flashar, *Die Inszenierung der Antike*, S. 72 f.

⁵⁰ Eduard Devrient, *Meine Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy und seine Briefe an mich*, Leipzig 1869, S. 225.

⁵¹ Auch eine Theater-Erinnerung, S. 31.

zuvor fand nach einer ausführlichen, zwei Tage später verfaßten Niederschrift Demuths⁵² ein festliches Abschiedssouper für den Komponisten statt, bei dem übrigens auch Falkenstein zugegen war⁵³. Demuth zufolge blickte Mendelssohn in seiner Dankrede auf seine gesamte Tätigkeit in Leipzig zurück⁵⁴:

„[...] er schilderte sehr schlicht und einfach, wie ihm der Musiksinn in Leipzig von allen Seiten entgegengekommen sey und das, was er gethan und gearbeitet, hervorgerufen und gefördert habe. [...] In Leipzig habe er mit seinen Verhältnissen zufrieden, still und ruhig der Musik gelebt und dafür zu wirken gesucht, seine kleinen Bemühungen hätten großes und lebhaftes Anerkenntniß gefunden, und sein Eifer sey für die Sache, ohne Einwirkungen auf musikalischen Ehrgeiz, stets geweckt worden. Darum sey er dem Orte so ergeben, und könne sich eigentlich, wenn er auch gegenwärtig auswärts wohne, nicht davon trennen.“

Sowohl die Darbietung der *Antigone* im Falkensteinschen Hause wie auch die dadurch mit angeregte vielbejubelte Aufführung im Leipziger Stadttheater sind bezeichnend für die lebendige Musikkultur Leipzigs, die Mendelssohns Kreativität immer wieder beflügelte.

⁵² Ebd., S. 38–41. Im März und April 1842 erlebte die *Antigone* mit Mendelssohns Schauspielmusik noch sechs weitere Aufführungen am Leipziger Stadttheater, vgl. R. Linnemann, *Fr. Kistner 1823/1923*, S. 69.

⁵³ *Auch eine Theater-Erinnerung*, S. 40.

⁵⁴ Ebd., S. 39 f.

Zur Überlieferung des Briefwechsels zwischen Richard Wagner und Mathilde Wesendonck

von Werner Breig, Bochum

Bei den Vorarbeiten zu einem Verzeichnis der Briefe Richard Wagners¹ stieß der Verfasser auf eine Quellengruppe, die, obwohl keineswegs an verborgener Stelle situiert, in den bisher erschienenen Bänden von Richard Wagners *Sämtlichen Briefen* nicht ausgewertet wurde² und auch sonst von der Wagner-Forschung weitgehend unbemerkt blieb³. Es handelt sich um einen Teil des Nachlasses von Mathilde Wesendonck, der 1949 durch eine Schenkung ihres Enkels Friedrich Wilhelm Freiherr von Bissing in den Besitz der Stadt Zürich gelangte und heute im Stadtarchiv Zürich unter der Standortbezeichnung „Abteilung VII, 84“ verwahrt wird⁴. In diesem Bestand befinden sich neben handschriftlichen und gedruckten schriftstellerischen Arbeiten von Mathilde Wesendonck sowie einer großen Anzahl von Briefen an sie auch Quellen

¹ Das etwa 10.000 Einträge umfassende Verzeichnis wurde mit finanzieller Förderung durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft und die Richard-Wagner-Stiftung und in enger Zusammenarbeit mit der Münchner Arbeitsstelle der Richard-Wagner-Gesamtausgabe in den Jahren 1993 bis 1997 am Musikwissenschaftlichen Institut der Ruhr-Universität Bochum erarbeitet und wird 1998 im Verlag Breitkopf & Härtel erscheinen.

² Richard Wagner, *Sämtliche Briefe*, Leipzig 1967 ff.; Briefe an Mathilde Wesendonck sind in den Bänden 5 (hrsg. von Gertrud Strobel und Werner Wolf, 1995) sowie 6–8 (hrsg. von Hans-Joachim Bauer und Johannes Forner, 1986–1991) enthalten.

³ Das gilt mit einer Ausnahme. Wie es scheint, hatte Julius Kapp Zugang zu diesen Materialien, so daß er in seiner Veröffentlichung von 1930 einige Lücken der Erstausgabe schließen konnte (ohne freilich seine Quelle zu nennen); vgl. Julius Kapp, „Unterdrückte Dokumente aus den Briefen Richard Wagners an Mathilde Wesendonck, erstmalig mitgeteilt von J. K.“, in: *Mk* 23 (1930/31), 2. Halbjahresband 1930, S. 877–883.

⁴ Dem Direktor der Handschriftenabteilung des Stadtarchivs Zürich, Herrn Dr. Lendenmann, danke ich für die freundliche Genehmigung zur Auswertung der hier beschriebenen Quellen.

für den Briefwechsel zwischen Richard Wagner und Mathilde Wesendonck (Teilsignatur III). Besonders angesichts der Tatsache, daß die Originalbriefe Richard Wagners an Mathilde Wesendonck nach der Herausgabe durch Wolfgang Golther⁵ von Cosima Wagner nahezu vollständig vernichtet worden sind⁶, verdient dieses Quellenkorpus das Interesse der Wagner-Forschung. Es soll im folgenden in Umrissen beschrieben und auf seine Relevanz für die künftige Beschäftigung mit der Wagner-Wesendonck-Korrespondenz befragt werden⁷.

*

Die hier interessierenden Zürcher Quellen gliedern sich in drei Gruppen:

1. Abschriften eines Teiles der Briefe Richard Wagners an Mathilde Wesendonck, größtenteils von der Hand der Empfängerin (III 1a),
2. Typoskript-Durchschläge nahezu sämtlicher an Mathilde Wesendonck gerichteten Briefe und Tagebuch-Eintragungen Richard Wagners (III 1 b),
3. die Originale von 14 Briefen Mathilde Wesendoncks an Richard Wagner (III 2).

Gruppe 1 enthält, auf Büttenpapier im Format ca. 45 x 28 cm geschrieben, Mathilde Wesendoncks eigene Kopien von Briefen und anderen Autographen Wagners; es sind die Texte, die in der Erstaussgabe unter den Nummern 1–41, 43–57, 58–62–63, 91–107, 109–115, 118–120, 124, 127 stehen. Ergänzt werden sie durch einige Abschriften anderer Kopisten (Erstaussgabe Nr. 42, 108, 116, 117, 121–123, 125, 126, 128).

Gruppe 2 besteht aus Typoskript-Durchschlägen der Texte von fast sämtlichen in der Erstaussgabe enthaltenen Briefe und Tagebuch-Eintragungen; es fehlen lediglich die Beilagen zu Nr. 98, 125 und 126.

Die dritte Gruppe entspricht genau dem Anhang von Golthers Edition⁸.

Keiner speziellen Diskussion bedürfen die Originaldokumente der Gruppe 3; etwaige künftige Editionen dieser Briefe werden auf diese Vorlagen zurückgreifen und einige – nur orthographische Details betreffende – Ungenauigkeiten der Erstaussgabe korrigieren können.

Nicht in gleichem Maße evident ist die Bedeutung der Quellen der Gruppen 1 und 2, da hier keine Originale, sondern lediglich hand- bzw. maschinenschriftliche Kopien vorliegen. Um ihre

⁵ *Richard Wagner an Mathilde Wesendonck: Tagebuchblätter und Briefe 1853–1871*, Berlin: Alexander Duncker 1904 (im folgenden als „Erstaussgabe“ bezeichnet). Der nur als Verfasser des Vorworts genannte Rostocker Germanist Wolfgang Golther ist in Wirklichkeit auch der für die Textgestalt und die Kommentierung verantwortliche Herausgeber. Zur Vorgeschichte der Edition vgl. Werner Breig, „Probleme einer Gesamtausgabe der Briefe Richard Wagners“, in: *Der Brief in Klassik und Romantik – Aktuelle Probleme der Briefedition*, hrsg. von Lothar Bluhm und Andreas Meier, Würzburg 1993, S. 121–153, speziell S. 133 und 135.

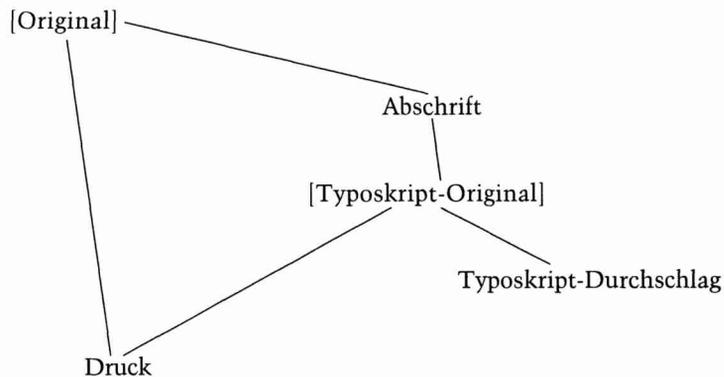
⁶ Unter den uneingeschränkt der Textsorte „Brief“ zugehörigen Dokumenten sind nur zwei vollständig erhalten. Das erste von ihnen ist der von Wagner mit „Morgenbeichte“ überschriebene Brief vom 7. April 1858. Daß er erhalten ist, verdanken wir der Tatsache, daß er die Adressatin nie erreichte und deshalb auch später Cosima Wagners Zugriff entzogen blieb. Der Brief wurde bekanntlich von Minna Wagner abgefangen, blieb zeitlebens in ihrem Besitz und ging nach ihrem Tode 1866 an ihre Tochter Natalie Bilz-Planer über. Von ihr kaufte ihn – zusammen mit einer Fülle anderer Wagner-Dokumente – in den 1890er Jahren die englische Wagner-Enthusiastin Mary Burrell, aus deren Nachlaß der Brief in die Burrell-Collection am Curtis Institute in Philadelphia, PA, gelangte. (Details dazu sind der Darstellung *Richard Wagner – Briefe – Die Sammlung Burrell*, hrsg. von John N. Burk, Frankfurt a. M. 1953, zu entnehmen, wo der Brief auf S. 490–493 vollständig abgedruckt ist.) Bei der Versteigerung der Burrell-Sammlung durch das Auktionshaus Christie's im Jahre 1978 wurde der Brief vom Nationalarchiv der Richard-Wagner-Stiftung Bayreuth erworben, wo er heute unter der Signatur BC Lot 44/B 306 verwahrt wird. Der zweite vollständige Brief, der sich erhalten hat, ist der vom 28. Juni 1871 (Nationalarchiv der Richard-Wagner-Stiftung Bayreuth, I A 13c 2, Nr. 8; Erstaussgabe Nr. 148, S. 337); Cosima Wagner fand ihn wohl als Dokument der Werküberlieferung erhaltenswert und zudem inhaltlich unverfänglich. – Was von Wagners Mitteilungen an Mathilde Wesendonck außerdem im Original vorhanden ist, beschränkt sich auf Beilagen zu Briefen und Notenmanuskripten sowie Briefausschnitte, die Notenaufzeichnungen enthalten.

⁷ Eine Gesamtdarstellung der Überlieferungs- und Datierungsprobleme der Wagner-Wesendonck-Korrespondenz bereitet der Verfasser vor.

⁸ Erstaussgabe, S. 339–362.

Bedeutung für die Textüberlieferung richtig einschätzen zu können, muß man versuchen, den Editions Vorgang zu rekonstruieren, der zur Erstausgabe von 1904 führte.

Die Abschriften von Wagners Briefen und sonstigen Mitteilungen, die den Grundbestand der Gruppe 1 bilden, sind von Mathilde Wesendonck in ihrer späten Lebenszeit angefertigt worden. Sie sollten, wie die gelegentlich beigefügten Kommentare erkennen lassen, als Vorlagen für eine von der Adressatin selbst ins Auge gefaßte Edition dienen⁹. Im allgemeinen war Mathilde Wesendonck anscheinend von der Absicht geleitet, die Wortlaute von Wagners Briefen an sie textgetreu wiederzugeben; nur in wenigen Fällen hat sie in den Abschriften anscheinend Briefteile unterdrückt und die Originale nicht aufbewahrt¹⁰. Von Mathildes Sohn Karl von Wesendonck und ihrem Schwiegersohn, dem Freiherrn von Bissing, wurden diese Abschriften 1903 Wolfgang Golther zur Vorbereitung seiner Edition übergeben¹¹. Zahlreiche Eintragungen Golthers, besonders Korrekturen und Ergänzungen zu Mathilde Wesendoncks Kommentaren, zeugen von seiner redaktorischen Arbeit. Als unmittelbare Druckvorlage wurde dann eine maschinenschriftliche Kopie hergestellt, von der heute nur die Zürcher Durchschläge erhalten sind. Neben den sekundären Textquellen wurden Golther aber die damals noch vorhandenen Originale zur Verfügung gestellt. Vielleicht zog er sie – wir können das nicht kontrollieren – schon zur Revision der Typoskript-Originale heran; spätestens aber wertete er sie bei den Druckkorrekturen aus¹². Stellt man den Editions Vorgang in einem Stemma dar, so ergibt sich folgendes Bild (nicht erhaltene Quellen stehen in eckigen Klammern):



Was besagt dies nun für den Überlieferungswert der Zürcher Abschriften bzw. Typoskript-Durchschläge? Einerseits stehen uns mit ihnen Quellen zur Verfügung, die der Druckausgabe vorangingen. Auf der anderen Seite werden die Zürcher Dokumente durch den Umstand, daß der Druck nach den Originalen redigiert werden konnte, in ihrer Bedeutung relativiert.

Aufgewertet werden die Abschriften durch ein Schriftstück, das im Zusammenhang mit der Wagner-Wesendonck-Korrespondenz in Zürich erhalten ist. Es handelt sich um eine Postkarte, die Dr. W. Michaelis, Brandenburg (über seine Person ist Näheres nicht bekannt), am 25. Oktober 1903 an Karl Wesendonck schrieb. Ihr Text lautet:

⁹ Zu Mathilde Wesendoncks Editionsplan vgl. S. XXXIII der Erstausgabe.

¹⁰ Betroffen sind die Nummern 61 und 62a der Erstausgabe, für die Golther die Originale nicht zur Verfügung standen.

¹¹ Erstausgabe, S. XXXIII.

¹² An einer Stelle korrigierte Golther schon Mathilde Wesendoncks Abschrift nach dem Original: Die Anrede „Verehrte!“ am Kopf des Briefes vom 1. Juni 1853 (Erstausgabe Nr. 3, S. 6) fehlt in der Abschrift und wurde von Golther eingesetzt.

Es tut mir außerordentlich leid, daß ich Sie noch einmal bemüht habe, aber ich freue mich, Ihnen melden zu können, daß ich meine Aufgabe von vornherein in der von Ihnen so gütig mir nun ausführlich geschilderten Weise aufgefaßt u. auch bereits angefangen habe. Es finden sich in der Tat kleine Abweichungen vom Original, abgesehen von den gekennzeichneten Kürzungen. Sehr willkürlich ist mit der Interpunktion umgegangen, allerdings ohne dem Sinn Schaden zu tun. Ich habe mir hier bereits ein durchgeschossenes Exemplar herstellen lassen, in das ich alle Abweichungen eintrage.

In der Hoffnung, Ihnen in wenigen Wochen melden zu können, daß ich die Kollation beendigt habe, bin ich Ihr ergebenster

Dr. W. Michaelis

Aus diesem Dokument geht hervor, daß Karl Wesendonck das Bedürfnis hatte, zwischen dem Erscheinen der Druckausgabe und der mit Cosima Wagner vereinbarten Übergabe der Originale an das Haus Wahnfried die von Golther edierten Texte noch einmal auf ihre Originaltreue überprüfen zu lassen. Das durchgeschossene Exemplar, von dem hier die Rede ist, wäre für die Präzisierung der Texte von größter Bedeutung. Bedauerlicherweise hat es sich unter den Dokumenten im Zürcher Stadtarchiv nicht erhalten.

Nach allem dürfte für die Edition der Briefe wohl in der Mehrzahl der Fälle die adäquate Methode darin bestehen, im Editionstext der Erstausgabe zu folgen, daneben jedoch die abweichenden Lesarten der Zürcher Abschriften im Kritischen Apparat mitzuteilen. Darüber hinaus sollten in künftigen Ausgaben die Erläuterungen, die Mathilde Wesendonck ihren Abschriften beigab, als eigene Kommentarschicht erkennbar bleiben und nicht wie in der Goltherschen Ausgabe in die Erläuterungen des Herausgebers eingearbeitet werden¹³.

*

Die im Zürcher Wesendonck-Nachlaß überlieferten Briefe Wagners sind fast sämtlich veröffentlicht. Nur einen undatierten kurzen und inhaltlich kryptischen Text hat Golther aus irgendeinem Grund nicht in seine Ausgabe aufgenommen, so daß er bis heute unbekannt blieb. Er befindet sich auf einem Blatt, auf dem Mathilde Wesendonck drei Bemerkungen Wagners zusammengestellt hat, die mit der Kompositionsskizze von *Tristan und Isolde* in Verbindung stehen. Er lautet:

Skizzen zum IIten Akt Tristan u. Isolde.

Noch im Asyl Mai 4. 1858.

IIIter Akt Tristan und Isolde:

Luzern April 9. 1859.

Auf einem Blatt zum dritten Akt die Worte:

„Gnade dem armen Waisenkinde!

„Ich muß ihm nun eine Pflege-

„Mutter suchen. –“

Die Wortlaute von Wagners Eintragungen sind in den Zeilen 2, 4 und 6–8 zitiert, während die jeweils vorangehenden Zeilen die Lokalisierung in den Skizzen angeben. Die ersten beiden Wagner-Zitate sind Orts- und Datumseintragungen in den Skizzen selbst („Asyl“ bezeichnet bekanntlich das der Villa Wesendonck benachbarte Wohnhaus der Wagners in Zürich-Engel); das dritte, bisher unbekannt, stand auf einem separaten Blatt, das offenbar von Cosima vernichtet worden ist.

¹³ Nach diesen Prinzipien werden Wagners Briefe an Mathilde Wesendonck innerhalb der *Sämtlichen Briefe* erstmals in den Bänden 10 (17. 8. 1858 bis 25. 3. 1859; Bandbearbeiter: Andreas Mielke) und 11 (30. 3. bis 31. 12. 1859; Bandbearbeiter: Martin Dürrer) ediert werden.

Was bedeutet dieser Text, und wann genau ist er entstanden? Die Diskussion dieser Fragen wird erleichtert, wenn man einen weiteren undatierten Text heranzieht, der ebenfalls im Zusammenhang mit der *Tristan*-Kompositionsskizze steht¹⁴:

Welche wundervolle Geburt unsres schmerzenreichen Kindes! So müssten wir doch leben? Von wem wäre zu verlangen, dass er seine Kinder verliesse? –
Gott stehe uns bei, uns Armen!
Oder sind wir zu reich?
Müssen wir uns einzig selbst helfen? –

In Mathilde Wesendoncks Abschrift ist der letztere Text mit der Bemerkung „Mit den Skizzen zu Tristan“ kommentiert. Außerdem aber ist das Original erhalten; es ist auf Notenpapier geschrieben und liegt heute in der Kompositionsskizze am Ende des I. Aufzuges (nach Bl. 20). Man fragt sich, weshalb Cosima Wagner es von ihrer Vernichtungsaktion ausgenommen hat; vielleicht schätzte sie es, da der Text auf Notenpapier geschrieben ist, als künstlerisches und nicht als persönliches Dokument ein.

Unklar ist auch, wer das Blatt an der Stelle eingelegt hat, an der es sich heute befindet; vielleicht war es Mathilde Wesendonck. Da es sich um eine lose Beilage handelt, läßt sich aus der Lokalisierung am Ende des I. Aktes für die Datierung schwerlich etwas ableiten¹⁵.

Für das Blatt „Welche wundervolle Geburt ...“ gibt es eine Datierungstradition, die auf Wolfgang Golthers Erstausgabe zurückgeht. Das hypothetische Datum hat hier die Form „[Juli 1858!]“; in Fußnote ist angegeben „Mit den Skizzen zu Tristan“, was wortgetreu dem Kommentar in Mathilde Wesendoncks Abschrift entspricht. In der „Volksausgabe“ der Wesendonck-Briefe von 1915 wollte Golther noch präziser sein¹⁶. Der Brief erhielt nunmehr die Datumsangabe „[2. Juli 1858]“ – also mit Monatstag und ohne Fragezeichen –, und die Anmerkung lautete: „Mit den am 1. Juli 1858 vollendeten Skizzen des zweiten Aktes von Tristan“ – womit der Inhalt von Mathilde Wesendoncks eigenem Kommentar verändert worden ist, ohne daß der Leser dies kontrollieren könnte (und vielleicht ohne daß Golther selbst sich noch genau erinnerte, was er als Kommentar der Adressatin reichlich zehn Jahre früher vor sich gehabt hatte).

Diese Datumshypothese entspringt offensichtlich der Vorstellung, daß Wagner die Kompositionsskizze des II. Aktes unmittelbar nach ihrem Abschluß am 1. Juli 1858 mit dem Begleittext „Welche wundervolle Geburt ...“ Mathilde Wesendonck überreichte. Dem steht freilich die Tatsache entgegen, daß Wagner diese Skizze mit nach Venedig nehmen mußte, wo die Ausarbeitung zur Orchesterskizze und zur Partitur stattfand.

Um eine Grundlage für die mögliche chronologische Einordnung der beiden Blätter zu gewinnen, sind einige allgemeine Bemerkungen zu Wagners Entwurfsverfahren nötig.

Bei den „Skizzen“, die in den Kommentaren der Adressatin und des Herausgebers erwähnt sind, handelt es sich um die erste Aufzeichnung des Gesamtverlaufes der Komposition in flüchtiger Bleistiftschrift; in der traditionellen Nomenklatur des Bayreuther Archivs verwendet man dafür den auch von Wagner selbst gebrauchten Ausdruck „Kompositionsskizze“¹⁷. Diese Aufzeichnung diente Wagner als Grundlage für die nächste Ausarbeitungsstufe, die mit Tinte geschriebene „Orchesterskizze“, die ihrerseits Vorlage für die Partitur wurde.

¹⁴ Erstausgabe, S. 25.

¹⁵ Das verwendete Halbblatt gehört zum Skizzenpapier der Akte II und III (30zeilige Rastrierung) und nicht zu dem des I. Aktes (28zeilig) – ein Umstand, auf den mich Egon Voss freundlicherweise aufmerksam machte.

¹⁶ Mit seiner engeren und sich sicherer gebenden Datierungshypothese schloß sich Golther an William Ashton Ellis an, der bereits im Jahr nach der Erstausgabe eine englische Ausgabe vorgelegt hatte (*Richard Wagner to Mathilde Wesendonck*, translated, prefaced etc. by William Ashton Ellis, London 1905).

¹⁷ Im WWV wird der Ausdruck „erster Gesamtentwurf“ bevorzugt. Zur Typologie und Terminologie von Wagners musikalischen Skizzen und Entwürfen vgl. John Deathridge, „The Nomenclature of Wagner's Sketches“, in: *PRMA* 101 (1974/75), S. 75–83; Robert Bailey, „The Method of Composition“, in: *The Wagner Companion*, hrsg. v. Peter Burbidge and Richard Sutton, New York 1979, S. 269–338.

Die Kompositionsskizzen vom *Rheingold* bis zu *Tristan und Isolde* überließ Wagner ausnahmslos Mathilde Wesendonck. Diese verband die Inbesitznahme der Skizzen damit, daß sie die originale Bleistiftschrift mit Tinte überzog – eine Maßnahme, die sicherlich mit Wagner abgesprochen war. Welcher Zweck war damit verbunden? Robert Bailey meinte, Wagner habe die Skizzen mit dem Tintenüberzug zur Weiterarbeit zunächst einmal zurückerhalten: „When proceeding to his next stage [...], Wagner seems to have preferred to work from a draft in ink“¹⁸. Abgesehen von den ‚logistischen‘ Schwierigkeiten, die ein mehrmaliges Hin- und Hersenden dieser für den Komponisten unersetzlichen Papiere mit sich gebracht hätte, ist dieses Verfahren unter arbeitstechnischem Gesichtspunkt höchst unwahrscheinlich. Denn das Nachziehen der vieles nur andeutenden, in der Diastematik oft ungenauen Skizzenniederschrift durch eine andere Person brachte unvermeidlich Vergrößerungen und Mißverständnisse mit sich, die für den Komponisten bei der Weiterarbeit in höchstem Maße irritierend sein mußten.

In Wirklichkeit ist der Sinn des Tintenüberzuges wohl ein konservatorischer gewesen. Möglicherweise stammt die Idee dazu von Mathilde Wesendonck, die vorausgesehen haben mag, daß Wagners flüchtige Bleistiftauszeichnungen im Original die Zeiten nicht überdauern würden¹⁹. Sie selbst übernahm die Nachbehandlung der Bleistiftskizzen für die Werke bis *Tristan*. Das, was Wagner in einem scherzhaften Zweizeiler zu *Parsifal* die „Wandelung aus Blei in Tinte“²⁰ genannt hat, gehörte auch später zur Arbeitsroutine in Wagners Werkstatt; es wurde seit den *Meistersingern* Cosimas Aufgabe, und gelegentlich beteiligten sich auch die Töchter.

Mit dem Tintenüberzug konnte frühestens dann begonnen werden, wenn die Orchesterskizze für einen Akt ausgeführt war, die Kompositionsskizze also ihre Funktion im Arbeitsprozeß erfüllt hatte. Für *Tristan und Isolde* ergibt sich folgendes Zeitschema (man beachte die Überlagerung der Arbeitsgänge in den äußeren Akten):

Akt	Kompositionsskizze	Orchesterskizze
I	1. 10. bis 31. 12. 1857	5. 11. 1858 bis 13. 1. 1858
II	4. 5. bis 1. 7. 1858	5. 7. 1858 bis 9. 3. 1859 ²¹
III	9. 4. bis 16. 7. 1859	1. 5. bis 19. 7. 1859

Zu prüfen ist, ob sich in Wagners Briefen an Mathilde Wesendonck Belege dafür finden, daß kurz nach den Abschlußdaten 13. Januar 1858, 9. März 1859 und 19. Juli 1859 Skizzenübergaben stattgefunden haben.

Der erste dieser Termine fiel noch in Wagners Zürcher Zeit, so daß die Übergabe nicht mit einem schriftlichen Dokument verbunden sein muß²². Für die Akte II und III dagegen gibt es in den Briefen deutliche Hinweise auf Manuskriptsendungen.

Der Brief vom 7. April 1859 beginnt²³: „Hier Altes und Neues meiner lieben heiligen Mathilde!“ Es ist der erste Brief nach Wagners Umsiedlung von Venedig nach Luzern, von wo aus eine Manuskriptsendung auf kurzem Postweg nach Zürich gelangen konnte. Sicherlich enthielt diese Sendung die Kompositionsskizze des im Vormonat ausgearbeiteten II. Aktes.

¹⁸ Ebd., S. 293.

¹⁹ Daß sie damit recht hatte, zeigen etwa die Taschenbuchaufzeichnungen zu *Tristan und Isolde* (im Bayreuther Archiv unter der Signatur B II a 5 verwahrt), die heute in einem Zustand sind, der es verbietet, sie überhaupt noch im Original zu benutzen.

²⁰ Vgl. WWV, S. 544.

²¹ Für den II. Akt ist der Zeitpunkt des definitiven Abschlusses der Orchesterskizze vielleicht noch etwas hinauszuschieben, denn in seinem Brief an Mathilde Wesendonck vom 10. März 1859 fügte Wagner seiner Mitteilung von der Vollendung der Orchesterskizze am Vortage noch den Zusatz an: „Noch habe ich eine Woche auf das Manuscript zu verwenden“ (Erstausgabe, S. 114).

²² Die Skizze hat zwar auf der Schlußseite das vom 31. Dezember 1857 datierte Widmungsgedicht „Hochbeglückt, schmerzentrückt ...“; aber aus den genannten Gründen konnte Wagner gerade die Schlußseiten nicht aus der Hand geben, da er sie für die unmittelbar bevorstehende Abschlußarbeit an der Orchesterskizze benötigte. Vielleicht erhielt Frau Wesendonck als vorläufige Widmungsgabe die ausgeschiedene Erstfassung von Blatt 19 der Kompositionsskizze, auf der das Gedicht ebenfalls steht.

²³ Erstausgabe, S. 121.

Vielleicht hatte Wagner auch die Kompositionsskizze des I. Aktes zunächst noch behalten und schickte sie nun zusammen mit der des II. Aktes unter der Bezeichnung „Altes und Neues“.

Auf den III. Akt dürfte sich der Brief vom 24. Juli 1859 beziehen. In ihm erwähnt Wagner zunächst ein „schöne[s] Märchen“, das er kurz zuvor von der Adressatin erhalten hatte, und schließt an: „Am gleichen Tage erhielten Sie meine Skizzen“²⁴.

Versuchen wir nun, die beiden Texte, die Mathilde Wesendonck zusammen mit Sendungen von *Tristan*-Skizzen erhalten hat, in diesen Rahmen einzuordnen. In beiden ist von einem „Kind“ die Rede, mit dem zweifellos das Werk *Tristan und Isolde* gemeint ist. Wenn wir uns auf die Angabe verlassen, daß „Gnade dem armen Waisenkinde“ zum III. Akt gehört, dann hätten wir dieses Blatt auf die Zeit zwischen 19. und 23. Juli 1859 zu datieren. Die „Pfleger“, in die Wagner dieses Manuskript nun geben will, könnte sehr wohl eine poetische Umschreibung für Konservierung durch Tintenüberzug sein.

Schwerer einzuordnen ist der Text „Welche wundervolle Geburt“, den Mathilde Wesendonck nur allgemein mit den „Skizzen zu Tristan“ in Verbindung bringt. Das emphatische Sprechen von einer „Geburt“ läßt wiederum an den III. Akt denken; andererseits paßt der Text in seiner sentimentalen Diktion eher in die späte Zürcher Zeit. Der Inhalt erweckt den Eindruck, als sei er ein Reflex auf ein Gespräch, in dem erwogen wurde, gemeinsam das Schicksal der Helden des Werkes zu erleben – doch hier gerät man bei solchen Überlegungen leicht von der Hypothesenbildung ins Phantasieren. Wir werden uns damit zufriedengeben müssen, den Text sehr weiträumig zu datieren. Er ist, wie andere der erhaltenen Blätter Richard Wagners an Mathilde Wesendonck, Teil einer dichten Folge von Gesprächen und schriftlichen Mitteilungen, von der nur Fragmente auf uns gekommen sind.

²⁴ Erstausgabe, S. 163.

Ein unbekanntes Mühlhäuser Musikalienverzeichnis aus dem Jahre 1617

von Markus Rathey, Münster

Im 17. und beginnenden 18. Jahrhundert entwickelte sich in der freien Reichs- und Hansestadt Mühlhausen/Thüringen ein intensives Musikleben, das besonders von den Organisten Joachim a Burck, Johann Rudolf und Johann Georg Ahle sowie für kurze Zeit auch von Johann Sebastian Bach geprägt wurde. Aber es war nicht nur die Musik der jeweils amtierenden Organisten, die vom Schulchor und der Adjuvantenvereinigung musiziert wurde, sondern die Musiker bemühten sich auch, durch die Anschaffung neuerer Musikalien auf der Höhe der Zeit zu bleiben. Leider sind heute im Archiv der Divi Blasii-Kirche nur noch wenige Noten vorhanden, so daß Untersuchungen zum Mühlhäuser Musikleben auf ältere Inventare angewiesen sind. Bereits 1930 veröffentlichte Werner Baumgarten ein Notenverzeichnis des Mühlhäuser Organisten Benjamin Beutler aus dem Jahre 1823, das zum größten Teil Kompositionen aus dem 17. Jahrhundert auflistet¹. Dieses ist aber nicht das älteste Inventar. Schon 200 Jahre früher wurden die Noten, welche sich im Besitz der Kantoren der beiden Hauptkirchen St. Marien und Divi Blasii befanden, inventarisiert. Dieser „Catalogus“ aus dem Jahre 1617 befindet sich unter der Signatur . 1/2. 3^d im Stadtarchiv von Mühlhausen.

¹ Werner Baumgarten, „Weshalb sind so viele Kompositionen alter Mühlhäuser Meister in Mühlhausen nicht mehr vorhanden?“, in: *Mühlhäuser Geschichtsblätter* 29 (1928/29), S. 302–306.

Im folgenden sei zunächst der Inhalt in der Schreibweise der Vorlage wiedergegeben:

CATALOGVS
Vber alle PARTES, welche allhier
bey den Cantoribus zufinden.
Bey Cantore Nicolao Weisbecken²
sint folgende

1. Orlandi opus, 6. stimmen od bünde: ex donatione D[omi]n[i] Justi à Baumbach, in lang 4to.³
2. Opuscula varia, variorum, Nemlich,

Orlandi Lassi,	6. ⁴
Ferdin[andi] Lassi,	1. ⁵
Blasii Ammon,	2. ⁶
Pictorii,	1. ⁷

 In 6. bünden, in lang 4to.
3. Harmoniarum miscell[arum] Variorum, Nemlich

Lechneri opuscula:	3. ⁸
Knöfelii:	1. ⁹
Renati del Melle	1. ¹⁰
Balduini Hoyoul	1. ¹¹
Jacobj de Kerl	1. ¹²
Oth[oni] Sigfr[iedi] Harnisch	1. ¹³
Johannis Tölii	1. ¹⁴
Jacobi Regnarti	1. ¹⁵
Johann[i] à Castro	1. ¹⁶

 In 6. bünden, in lang 4to.
4. Händelii opus, ex donatione D[omi]n[i] Adami Listemanni. In 8. bünden: in lang 4to.¹⁷
5. Opuscula varia cantionum sacrarum, Nemlich,¹⁸

Hieronymi Praetorii	1. ¹⁹
Melchioris Vulpji	2. ²⁰
Eiusdem Magnificat	1. ²¹
Divers[orum] Autor[um] Magnif[cat]	1. ²²

 In 8. bünden, in 4to.

² Nicolaus Weisbeck war Cantor an der Marienkirche. Er verfaßte u. a. ein musikalisches Schulkompendium für die Mühlhäuser Lateinschule (Brief Weisbecks an den Rat aus dem Jahr 1617, Stadtarchiv Mühlhausen, E.5 abc.1).

³ Aufgrund des umfangreichen Schaffens Orlando di Lassos (ca. 1532–1594) nicht zu identifizieren.

⁴ Nicht zu identifizieren.

⁵ Ferdinand di Lasso (ca. 1560–1609). Wahrscheinlich: *Cantiones sacrae ...*, Graz 1587 [RISM L 753].

⁶ Blasius Ammon (ca. 1560–1590). Nicht zu identifizieren.

⁷ Johann Friedrich Pictorius (um 1593), *Psalmodia vespertina ...*, München 1593 (1594) [RISM P 2312].

⁸ Leonhard Lechner (ca. 1553–1606). Nicht zu identifizieren, doch der Kontext, in dem die Stücke hier überliefert sind, macht es wahrscheinlich, daß es sich um Drucke mit Kompositionen in lateinischer Sprache handelt.

⁹ Johannes Knöfel (ca. 1525/30–1617). Nicht zu identifizieren.

¹⁰ Renatus del Mel (etwa 1554–1598). Nicht zu identifizieren; aber es dürfte sich wohl um einen lateinischen Motettendruck handeln.

¹¹ Balduin Hoyoul (um 1547–1594). Wahrscheinlich: *Sacrae cantiones ... opus ... novum*, Nürnberg 1587 [RISM H 7593].

¹² Jacobus de Kerle (1531/32–1591). Nicht zu identifizieren, aber es könnte sich um einen der Nürnberger oder Münchner Drucke handeln, die zwischen 1571 und 1575 erschienen sind.

¹³ Otto Siegfried Harnisch (ca. 1568–1623). Wahrscheinlich: *Fasciculus novus selectissimarum cantionum ...*, Helmstedt 1592 [RISM H 2035].

¹⁴ Jan Tollius (ca. 1550–1603), eine der Motettensammlungen von 1591 [RISM T 911 oder 912] oder *Modulium vocum, e sacris bibliis plerique omnes desumpti*, Heidelberg 1597 [RISM T 913].

¹⁵ Jacob Regnart (1540/45–1599). Nicht zu identifizieren.

¹⁶ Jean a Castro (ca. 1540–ca. 1600). Nicht zu identifizieren.

¹⁷ Jacobus Gallus (1550–1591). Nicht zu identifizieren.

¹⁸ Die meisten Stücke der Nr. 5 lassen sich mit Hilfe des Inventars von 1823 identifizieren.

¹⁹ Hieronymus Praetorius (1560–1629), *Cantiones sacrae ...*, Hamburg 1599 [RISM P 5336].

6. Opuscula alia sacrarum cantion[um] Nemlich,
 Alexandri Vttendal V.²³
 Jachis Wert 1.²⁴
 Jacobj Regnarti 1.²⁵

In 6. bünden, in lang 4to.

7. Opuscula alia sacrar[um] Cantilen[arum], Nemlich,
 Andr[ea]e Rotae 1.²⁶
 Tibur[tii] Massain 1.²⁷
 Josephi Caimi 1.²⁸
 Theodor[i] Riccii 1.²⁹
 Petri Aloysii 1.³⁰
 Joh[anni] Leon[i] Hasl[eri] 1.³¹

In 6. bünden, in 4to

8. Sacrae Symphoniae diversorum Autorum collectae à Casparo Haslero.³²
 Item, Missae: Joh[anni]: Leon[i] Hasleri³³

In 8. bünden, in 4to.

9. Cantionum sacrar[um] Valentini Geuckii; tria opuscula.³⁴
 Georgii Oth[oni] Chorarchi Hass[iaci] et[iam] tria [opuscula].³⁵

In 8. bünden, in 4to.

10. Geistlicher Lieder Joh[anni] Eccardi, 2. opuscula.³⁶
 in 5. Bünden, in 4to

11. Michaëlis Praetorii, Deutscher geistlicher lieder, Vnd in fine etlicher Moteten Op[era]
 Von wegen eines Edlen Ehren V[esten] Raths vberantwortet durch Herrn Valentinum Götziium,
 den 5. Octob[ris] A[nn]o 1617

In 23. bünden, in 4to³⁷

12. Geschriebener Moteten, so Cantoris Esai[ae] gewesen, vulgò die Doctor Partes
 In 8. bünden, in fol:

²⁰ Melchior Vulpus (ca. 1570–1615), *Pars prima. Cantionum sacrarum ...*, 2 Teile, Jena 1602 [RISM V 2569]; und ders., *Pars secunda. Selectissimarum cantionum sacrarum ...*, Erfurt 1603 [RISM V 2571].

²¹ Melchior Vulpus, *Cantium Beatissimae Virginis Mariae ...*, Jena 1605 [RISM V 2575].

²² Nicht zu identifizieren.

²³ Alexander Utendal (1530–40 – 1581). Wahrscheinlich handelt es sich um die folgenden Drucke: *Septem psalmi poenitentiales ...*, Nürnberg 1570 [RISM U 119]; *Sacrarum cantionum ... liber primus*, Nürnberg 1571 [RISM U 120]; *Sacrae cantiones ... liber secundus*, Nürnberg 1573 [RISM U 121]; *Tres missae, ... item Magnificat ...*, Nürnberg 1573 [RISM U 122]; *Liber tertius sacrarum cantionum ...*, Nürnberg 1577 [RISM U 125].

²⁴ Giaches de Wert (1535–1596). Nicht zu identifizieren.

²⁵ Jacob Regnart (1540/45–1599). Nicht zu identifizieren.

²⁶ Andrea Rota (1553–1597); wahrscheinlich eine der Motettensammlungen von 1584 oder 1595.

²⁷ Tiburtio Massaini (vor 1550–nach 1609). Nicht zu identifizieren.

²⁸ Giuseppe Caimo (1545–1584). Nicht zu identifizieren. Da bei Eitner und im RISM ausschließlich weltliche Kompositionen verzeichnet sind, dürfte es sich hier um eine bisher unbekannte geistliche Komposition handeln.

²⁹ Teodoro Riccio (1540–1600). Nicht zu identifizieren.

³⁰ Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525/26–1594). Nicht zu identifizieren.

³¹ Hans Leo Hassler (1562–1612). Nicht zu identifizieren.

³² Caspar Hassler [Hrsg.] (1562–1618), *Sacrae Symphoniae, diversorum excellentissimorum auctorum ... Editae studio & opera Casparis Hasleri S. P. Q. norimberg. organista*, Nürnberg 1598.

³³ Hans Leo Hassler, *Missae quaternis, V. VI. et VIII. vocibus*, Nürnberg 1599 [RISM H 2327].

³⁴ Valentin Geuck (1570/72–1596), *Novum et insigne opus continens textus metricos sacros: festorum, dominicarum, et feriarum ...*, Kassel 1604 [RISM G 1745]; *Novum et insigne opus ... liber secundus, continens motetas dominicales ...*, Kassel 1603 [RISM G 1746]; *Novum et insigne opus ... liber tertius, continens motetas dierum feriarum ...*, Kassel 1603 [RISM G 1747].

³⁵ Georg Otto (1550–1618), *Opus musicum novum, continens textus evangelicos, dierum festorum, dominicarum et feriarum, per totum annum ... liber primus ...*, Kassel 1604 [RISM O 276]; *Liber secundus continens motetas dierum dominicalium per totum annum ...*, Kassel 1604 [RISM O 277]; *Liber tertius, continens motetas dierum feriarum ...*, Kassel 1604 [RISM O 278].

³⁶ Johannes Eccard (1553–1611). Wahrscheinlich: *Der Erste Theil Geistlicher Lieder ...*, Königsberg 1597 [RISM E 173]; *Der Ander Theil Geistlicher Lieder ...*, Königsberg 1597 [RISM E 174].

³⁷ Michael Praetorius (1571–1621), Teile der *Musae Sioniae* und der *Musarum Sioniarum*, siehe Erläuterungen.

13. Geschriebene Moteten, so auch Cant[oris] Esaiae gewesen, vulgò die Fest Partes
In 8. bünden, in fol:
14. Geschriebene Missae Vnd Introitus, so auch Cant[oris] Esaiae gewesen,
In 6. bünden, in fol.
15. Geschriebene Hymni, Responsoria, Magnificat, so auch Cant[oris] Esaiae gewesen.
In 6. bünden, in fol:
16. Alte geschriebene Partes, darjnnen die Aufferstehung.
In 5. bünden, in fol:
17. Ein geschriebenes Choralbuch, so auch Cant[oris] Esaiae gewesen, in fol:
18. Ein ander alt Choralbuch, so Vitus geschrieben, in fol:
19. Ein Deutzsch gedruckt gesangbuch, 4to
20. Helmboldi deutsch gedruckt gesangbuch, in 8to³⁸

Bey Cantore Christophoro Cnorrio³⁹ seindt:

1. Variorum Autorum opus, darinnen seindt

Florilegium Bodenschatzii.	1.40
Vulpii cant[ionum] op[era]	1.41
Horatii Vecchi	1.42
Gumpelzaimeris	1.43
Hausmani sacr[arum] cant[ionum]	1.44
Jac[obi] Hasl[eri] Magnif[icat]	2.45
Missae	1.
2. Geschriebene durch Cant[orem] Michaëlem, vulgò die sprecklichte⁴⁶ partes, in 8. bünden, in fol:⁴⁷
3. Geschriebene durch Cant[orem] Michaël[em] vulgò die weißen beschnittenen,
in 6. bünden, in fol.
4. Geschriebene durch Cant[orem] Mich[aëlem] vulgò die Bundten Partes,
in 8. bünden, in fol.
5. Geschriebene durch Cant[orem] Michaël[em], vulgò die weißen Unbeschnittenen, in 8. bünden,
in fol:
6. Geschriebene durch Cant[orem] Michaëlem, Weihenachten gesange, in 5. bünden, in fol.
7. Zwei geschriebene Choralbücher Cant[oris] Michaëlis in fol:
8. Festlieder vnd Kirchengesänge Joh. Eccardi, geschrieben durch Cant[orem] Michaël[em], in 4to.⁴⁸
9. Geschriebene Festlieder, in 4to.

³⁸ Ludwig Helmbold (1532–1598). Ab 1574 sind mehrere Gesangbücher nachweisbar, für die er die Texte verfaßt hat. Möglicherweise handelt es sich hier um: *Crepundia sacra, non nihil aucta: M. LUDOVICI HELMBOLDI Mulhusini ...*, Erfurt 1608 [RISM DKL 1608²⁰]. Dieser Druck ist noch heute im Archiv der Divi Blasii-Kirche zu Mühlhausen vorhanden.

³⁹ Christoph Cnorr war Cantor an der Divi Blasii-Kirche.

⁴⁰ *Florilegium selectissimarum cantionum, praestantissimorum aetatis nostrae autorum ...*, hrsg. v. Erhard Bodenschatz (1576–1636), Leipzig 1603.

⁴¹ Melchior Vulpus, *Erster Theil Deutscher Sonntäglicher Evangelischer Sprüche ...*, Jena 1612 [RISM V 2578]; siehe Erläuterungen.

⁴² Orazio Vecchi (1550–1605). Nicht zu identifizieren.

⁴³ Adam Gumpelzhaimer (1559–1625). Nicht zu identifizieren.

⁴⁴ Valentin Haussmann (1565/70–ca. 1614), *Manipulus sacrarum cantionum ...*, Nürnberg 1602 [RISM H 2377].

⁴⁵ Jakob Hassler (1569–1622). Wahrscheinlich: *Magnificat octo tonorum, quatuor vocum: una cum missa, sex vocum, & psalmo 51. Miserere &c. 8. vocum*, Nürnberg 1601 [RISM H 2346].

⁴⁶ Sprecklicht, von mhd. sprēkelēht, sprickelēht = ‚gefleckt, gesprenkelt‘; vgl. Matthias Lexer, *Mittelhochdeutsches Handwörterbuch*, Bd. 2, Leipzig 1876 [Nachdr. Stuttgart 1979], Sp. 1113.

⁴⁷ Die Nummern 2 bis 8 tragen am Rand den Vermerk „Diese seindt noch nicht bezahlt worden.“

⁴⁸ Diese Handschrift dürfte aus verschiedenen Drucken Eccardscher Kompositionen kompiliert worden sein.

10. Deutzsch gesangbuch, gedruckt, in 4to

11. Helmboldi Deutzsch gesangbuch Vber die Evangelia, gedruckt, in 8vo.⁴⁹

Script[um] Anno 1617, d 6. Octobris

M. And[reas] Hampisch R[ektor]

M. Bernhartus Graffer

Christophorus Eisenharrrt

Stephanus Cüsterus

Nicolaus Weisb[eck] C[antor] M[arianus]

Christophorus Cnorrius

Auch wenn nicht alle Drucke des Inventars eindeutig zu identifizieren sind, so lassen sich doch einige deutliche Tendenzen bei der Auswahl der Kompositionen feststellen, die darauf hindeuten, daß die Musikalien nicht planlos gekauft wurden, sondern daß es insbesondere stilistische Kriterien waren, die deren Auswahl bestimmten.

Zunächst bestätigt der Mühlhäuser Musikalienbestand das in der Liturgiegeschichtsschreibung längst bekannte Faktum, daß auch nach der Reformation die Sprache der gottesdienstlichen Musik keineswegs nur das Deutsche war. Hier hielt sich recht lange (zum Ende des 16. Jahrhunderts noch mehr als in dessen erster Hälfte) die lateinische Sprache, und dieses keineswegs nur innerhalb der Ordinariumskompositionen oder den Psalmen. Auch die Evangelienmotetten (hier in Mühlhausen durch die vollständigen Jahrgänge von Valentin Geuck und Georg Otto repräsentiert) wurden vielfach in lateinischer Sprache gesungen.

Dieses Festhalten am Lateinischen ermöglichte noch lange Zeit ein müheloses Überschreiten oder sogar Ignorieren von Konfessionsgrenzen innerhalb der kirchenmusikalischen Praxis. So finden sich im Inventar neben den Werken protestantischer Komponisten auch solche von Katholiken wie etwa Jacobus de Kerle, Orlando di Lasso und Giovanni Pierluigi da Palestrina.

Den Schwerpunkt bei den in Mühlhausen angeschafften Kompositionen bilden Werke, die im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts publiziert worden sind. Kompositionen aus der Zeit der Reformation, also der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, fehlen unter den Drucken⁵⁰. Dieses dürfte seinen Grund in der Geschichte des Mühlhäuser Schulchores haben, dem primär die Aufgabe des gottesdienstlichen Musizierens zukam:

Infolge des Bauernkrieges und der Auseinandersetzungen zwischen katholischem und protestantischem Lager wurde die städtische Lateinschule vorübergehend aufgelöst und erst nach der endgültigen Einführung der Reformation im Jahre 1557 durch Kirche und Rat wieder zu neuem Leben erweckt⁵¹. Bei der Einweihung eines neuen Schulhauses ist dann 1563 erstmals ein Chor der Schüler nachweisbar. Während des Festzuges aus der Marienkirche habe dieser „etliche carmina uf der gassen quatuor vocom gesungen ... Danach hat man das ‚veni Sancte‘ sampt noch einem Stück quatuor vocom gesungen [...]“⁵².

Ein Bedarf an Musikalien bestand somit erst wieder seit der Neueröffnung der Lateinschule und damit der Neugründung des Schulchores ab etwa 1560. Und dieser Bedarf wurde recht bald mit aktuellen Kompositionen gedeckt. Wer für die Anschaffung der Noten zuständig war und welche Kriterien dabei im Vordergrund standen, ist nicht mehr nachvollziehbar. Einige Indizien legen jedoch die Vermutung nahe, daß der damalige Organist Joachim a Burck an der Auswahl der Kompositionen beteiligt war oder diese sogar bestimmte:

Im selben Jahr, in dem der neue Schulchor erstmals erwähnt wurde, trat auch Joachim a Burck seinen Dienst als Kantor an der Lateinschule und etwa ab 1566 als Organist an den beiden

⁴⁹ Ludwig Helmbold, *Schöne Geistliche Lieder Vber alle Evangelia/auff jede Fest vnnd Sontage durchs gantze Jahr/ zur Christlichen Lehre/Trost/Vermahnung vnd Warnung gerichtet ...*, Erfurt/Mühlhausen 1615 [2 Teile] [RISM DKL 1615⁰⁵]. Noch heute im Archiv von Divi Blasii zu Mühlhausen vorhanden.

⁵⁰ Inwieweit diese möglicherweise unter den Handschriften zu finden waren, läßt sich nicht mehr nachvollziehen.

⁵¹ Vgl. W. Baumgarten, „Der Singechor des Mühlhäuser Gymnasiums, seine Entwicklung und Bedeutung für die Pflege der Musik in Mühlhausen“, in: *Mühlhäuser Geschichtsblätter* 29 (1828/29), S. 226.

⁵² Aus dem Memorial des Stadtschreibers Nicolas Fritzer, zitiert nach R. Jordan, *Programm des Mühlhäuser Gymnasiums*, Mühlhausen 1909, S. 6.

Hauptkirchen an. Es dürfte somit wohl kein Zufall sein, daß der stilistische Schwerpunkt innerhalb des Inventars auf solchen Komponisten liegt, die im weitesten Sinne der Lasso-Schule zuzuordnen sind (z. B. Leonhard Lechner, Ferdinand di Lasso, Georg Otto, Valentin Geuck), war Burck doch selbst – zumindest in seinen früheren Kompositionen – diesem Stil verpflichtet.

Auch wenn sich nicht mit letzter Sicherheit nachweisen läßt, daß Joachim a Burck Einfluß auf die Anschaffung der Noten in Mühlhausen gehabt hat, so gibt es doch noch ein zweites Indiz, das diese These stützt: Die im Inventar verzeichneten Drucke stammen fast ausschließlich aus der Zeit, in der Burck in Mühlhausen tätig war. Nach seinem Tod im Jahre 1610 sind in den sieben Jahren bis zur Anfertigung des Inventars nur noch sehr wenige neue Musikalien angeschafft worden. Bei diesen handelt es sich ausschließlich um Drucke, die der Stadt jeweils von den Komponisten selbst übersandt worden waren, wie die noch erhaltenen Begleitschreiben belegen.

Es sind dieses die Kompositionen von Michael Praetorius sowie ein Druck mit deutschen Gesängen von Melchior Vulpius.

Bereits aus dem Jahre 1608 findet sich im Mühlhäuser Ratsarchiv ein Brief von Michael Praetorius an den Rat der Stadt, in dem er schreibt: „Ehrl Veste, Achtbare, Hochgelarte vnnd Wolweise großgönstige Herren Vnndt beförderer, denselben seind meine bereitwillige stetsgeflüßene dienste jeder Zeitt, zu Vorn, Vnnd daß E[ure] E[hrn Veste] H[ohe] W[eisheit] meiner geringen Musarum Sioniarum Erste Theile, nicht allein so benigne & benevolè acceptiret vnndt Angenommen, besondern Auch darneben mitt einer ansehnlichen Vorehrung |: deren ich mich gantz unWüridig erkenne, Vnnd es auch Von mir dahin nicht gemeinet gewesen |: großgönstig angesehen, deßen thue Ich mich dienstfleißig bedancken, Vnndt hierbey den Ersten Theill der Lateinischen, so woll den Fünfften Theil der deutschen, mitt dem es sich wegen deßen, daß Ich neue Notten darzu gießen lassen, etwas lange Verweilet, Vbersenden. Der 6. 7. 8. Theille Sollen nun ob Gott will desto eher folgen; Nichts mehr bittend noch begehrend, denn daß es im besten Verstanden vnndt uffgenommen, vnnd mir nicht einigem recompens dadurch nachzustellen, imputieret werden möchte [...]“⁵³.

Zwei Jahre später, 1610, schreibt Praetorius im Begleitschreiben zu einer weiteren Sendung mit Notendruckten, der Rat werde „die Ersten Fünf Theile der Deutschen, vnd Ersten Theil des Lateinischen meiner Musarum Sioniarum nunmehr woll empfangen haben. Thue der Vbersendeten großgönstigen städtlichen Vorehrungen, Mich höchlich bedancken, vnd hierbey den 6. 7. und 9. Theil dienstlich vbersenden, Der 8. Theil, welcher noch Zum 6. und 7. gehorig, so wol der ander Theil der Lateinischen, sollen ob Gott will künftigen Michaelis im druck auch fertig sein, und alß dann baldt folgen, vnd weil mir auch berichtet, das an etlichen Exemplaren defect sich ereugen solle, So bitte Ich dienstlich E.E. und H.W. wollen durch dero Cantorem oder Organisten den Defect der Bogen uff Zeichnen, vnd mir Zusenden Lassen, Soll daßselbe nebenst den folgenden Theilen noch geschicket und ergentzet werden [...]“⁵⁴.

Bei den im Inventar genannten Kompositionen von Michael Praetorius handelt es sich nach diesen Briefen somit um die folgenden Drucke:

- Musae Sioniae I*, Regensburg 1605
- Musae Sioniae II*, Jena 1607
- Musae Sioniae III–V*, Helmstedt 1607
- Musae Sioniae VI–VII*, Helmstedt 1609
- Musae Sioniae IX*, Helmstedt 1610
- Motectae et psalmi*, Nürnberg 1607

Ob Praetorius auch seine späteren Kompositionen nach Mühlhausen sandte, läßt sich nicht mehr feststellen.

Der zweite Komponist, von dem sich Werke aus der Zeit nach dem Tod Joachim a Burcks im Mühlhäuser Besitz befanden, ist Melchior Vulpius. Auch sein Brief vom 27. März 1612 an die

⁵³ Stadtarchiv Mühlhausen, M 4. Nr. 5.

⁵⁴ Ebd.

Stadt ist erhalten: „[...] Eueren Achtbaren Ehrwürden, Ehrenuesten Hohen Weisheiten vnd hochachtbaren Gunsten wil ich nicht bergen, das ich den Ersten Theil Deutscher Sontäglicher Euangelischer Sprüche, mit vier stimmen gesetzt, neulicher Zeit trücken lassen, vnd [...] habe [dem Superintendenten, dem Rat und dem Bürgermeister] ein Exemplar dauon zuuerehren ich nicht unterlassen wollen“⁵⁵.

Der Ankauf neuerer Musikalien setzte in größerem Maße erst wieder in den zwanziger Jahren des 17. Jahrhunderts ein. Angeschafft wurden nun vermehrt Kompositionen, die dem italienischen stile nuovo verpflichtet waren, wie beispielsweise Johann Hermann Scheins *Israels Brunnlein* (1623).

Während sich die Drucke zum Teil sehr gut identifizieren ließen, ist der Inhalt der handschriftlichen Stimmbücher nicht mehr zu rekonstruieren. Da jedoch die als Schreiber erwähnten Kantoren Esaias und Michael ebenfalls um 1600 nachweisbar sind, ist hier wohl auch mit einer ähnlichen stilistischen Ausrichtung wie in den Drucken zu rechnen.

Hingewiesen sei noch auf die etwas sonderbare Benennung einiger Handschriften, die nicht nach ihrem Inhalt, sondern nach ihrem äußeren Erscheinungsbild bezeichnet wurden, wie etwa die „weißen beschnittenen“ oder die „sprecklichten [=gesprenkelten] Partes“. Möglicherweise handelte es sich hier um Sammelhandschriften, deren Inhalt zu heterogen war, um unter einer der üblichen Bezeichnungen (Motetten, Messen etc.) zusammengefaßt zu werden⁵⁶. Auch wenn der Inhalt dieser Sammelhandschriften nicht mehr zu rekonstruieren ist, so läßt der Hinweis am Rand des Inventars „Diese seindt noch nicht bezahlt worden“ wenigstens vermuten, daß diese Handschriften erst kurze Zeit vor der Niederschrift des Inventars angefertigt wurden.

Dem hier wiedergegebenen Noteninventar kommt eine dreifache Bedeutung zu: Zum einen zeigt es retrospektiv das kirchliche Mühlhäuser Musikleben zur Zeit Joachim a Burcks, und es würde sich für die Burck-Forschung sicher lohnen, einmal der Frage nachzugehen, ob möglicherweise gerade einige der hier aufgelisteten Werke in seinem Schaffen Spuren hinterlassen haben. Zum anderen gibt das Inventar einen plastischen Einblick in das mitteldeutsche Musikleben des späten 16. Jahrhunderts, so wie es sich abseits der Hofkapellen im Rahmen städtischer Musikpflege abspielte.

Und nicht zuletzt erhellt das Inventar eine noch wenig untersuchte ‚Einfluß-Sphäre‘, die auf den jungen Johann Sebastian Bach eingewirkt hat, nämlich die Musik des 16. und frühen 17. Jahrhunderts⁵⁷. Es ist zwar nicht nachweisbar, welche der hier aufgelisteten Werke Bach während seiner Dienstzeit in Mühlhausen (1707–1708) noch antraf, doch da die Zerstreung des Mühlhäuser Musikalienbestandes erst im 19. Jahrhundert einsetzte, dürfte ein Großteil der Drucke und Handschriften noch vorhanden gewesen sein.

In seinem Entlassungsgesuch an den Rat der Stadt Mühlhausen schrieb Bach am 25. Juni 1708, er habe sich „einen guthen apparat der auserleßensten kirchen Stücken“ angeschafft⁵⁸. Vielleicht war auch die eine oder andere Abschrift von Kompositionen aus dem älteren Mühlhäuser Musikalienbestand darunter.

⁵⁵ Ebd.

⁵⁶ Die Benennung einer Notenhandschrift nach ihrem Einband war im 17. Jahrhundert nicht ungewöhnlich. So finden sich in den Weimarer Inventaren aus dem Jahre 1662 Bezeichnungen wie „...in Weiß Leder gebundene Bücher“ oder „... In schwartz undt Weiß Leder gebundene Bücher“. Vgl. Eberhard Möller, „Die Weimarer Noteninventare von 1662 und ihre Bedeutung als Schütz-Quellen“, in: *Schütz-Jahrbuch* 10 (1988), S. 67.

⁵⁷ Friedhelm Krummacher faßte dieses Forschungsdefizit in einem Diskussionsbeitrag während des Rostocker Kolloquiums zum Frühwerk Bachs folgendermaßen zusammen: „Wie weit das historische Bewußtsein eines Komponisten, der, wie Bach, sein Handwerk lernte, zurückreichen mochte, mag ein anderes Beispiel belegen: Johann Crüger, der Hauptmelodist Paul Gerhards, stellte in den 1660er Jahren ein Verzeichnis der Chorbibliothek der Berliner Nikolaikirche her, und dieses Verzeichnis fängt an mit Josquin-Motetten und -Messen. Ob die noch praktiziert wurden, kann man ja fragen. Aber es hat in den Diskussionen der Bach-Forschung bisher sicher eine zu geringe Rolle gespielt, wie früh Bach eine solide Kenntnis sowohl von früher Mehrchörigkeit wie auch von kontrapunktischen Traditionen, die bis ins 16. Jahrhundert zurückreichen, gehabt haben muß“, in: *Das Frühwerk Johann Sebastian Bachs*, hrsg. v. Karl Heller u. Hans-Joachim Schulze, Köln 1995, S. 46.

⁵⁸ Zitiert nach *Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs* (= Bach Dokumente 1), hrsg. v. Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze, Kassel 1963, S. 19.

Heinrich Gottlieb Schellhaffer als Textdichter zweier Lübecker Abendmusiken

Wolfgang Hirschmann, Erlangen

Zu den Gelegenheitsdichtern, die für Georg Philipp Telemann in dessen Hamburger Zeit (1721–1767) Singgedichte zu besonderen Anlässen verfaßten, gehörte in den 1740er und 1750er Jahren auch Heinrich Gottlieb Schellhaffer. Schellhaffer wurde am 15. Juli 1707 in Leipzig geboren und besuchte ab 1721 das Johanneum in Hamburg, wo Telemann ihn kennengelernt und unterrichtet haben muß. 1725 nach Leipzig zurückgekehrt, studierte Schellhaffer an der dortigen Universität Philosophie und Jura. 1728 wurde er Magister, 1729 Privatdozent der Philosophie, 1738 schließlich Doktor der Rechte. Er war Mitglied der Leipziger Deutschen Gesellschaft und wirkte von 1742 an bis zu seinem Tod am 29. September 1757 als Professor der Moral am Gymnasium in Hamburg¹. Für Telemann schuf Schellhaffer nachweislich die Texte zu folgenden Gelegenheitsmusiken:

- Festmusik zur Einweihung der Kirche im Hiob-Hospital, Hamburg 1745 (TVWV 2:5)
- Festmusik zur Einweihung der Dreieinigkeitskirche im Hamburger Vorort St. Georg 1747 (TVWV 2:6)²
- Trauermusik für den Hamburger Bürgermeister Nicolaus Stampeel 1749 (TVWV 4:14)
- Festmusik zur Feier des zweihundertjährigen Religionsfriedens im Hamburger Gymnasium 1755 (TVWV 14:10)
- Oratorium der Kapitänsmusik von 1755 (TVWV 15:20)³.

Daß sich Schellhaffers Wirkungskreis als Gelegenheitsdichter nicht auf Hamburg beschränkte, zeigt eine 1749 in Hamburg veröffentlichte Sammlung seiner Gedichte und Reden⁴. Im *Vorbericht* charakterisiert Schellhaffer seine dichterische Produktion in zurückhaltend-realistischer Haltung folgendermaßen: „Zudem so sind meine Gedichte nur Gelegenheitsgedichte, und selbst diejenigen, welche mit dem Titel der freyen Gedichte belegt worden, sind, wenn man viere ausnimmt [...], anfänglich dergleichen gewesen. Es waren Hochzeitsgedichte, und es wurde die Anwendung auf den Bräutigam und die Braut ausgelassen, damit sie in dieser Gestalt nicht die Sammlung der deutschen Gesellschaft in Leipzig, in welcher sie sich befinden, verunzieren mögten. Auf diese Weise habe ich die Ehre, freye Gedichte geschrieben zu haben, auf einige Zeit genossen, welcher ich mich aber aus Aufrichtigkeit freywillig beraube. Der Wehrt solcher Gelegenheitsgedichte aber ist bekannt, und man weiß, daß derjenige, welcher nichts, als dergleichen aufweisen kann, sich des Ruhms, ein Muster in der Dichtkunst zu seyn, nicht anmaßen könne“⁵.

¹ Vgl. Johann Otto Thiessen, *Versuch einer Gelehrten-geschichte von Hamburg*, 2 Bde., Hamburg 1780, Bd. 1, S. 158 f.; *Lexikon der Hamburgischen Schriftsteller*, hrsg. v. Hans Schröder u. a., 8 Bde., Hamburg 1851–1883, Bd. 6, S. 511 ff.

² Schellhaffers Verfasserschaft dieses Textes ist bei Werner Menke, *Thematisches Verzeichnis der Vokalwerke von Georg Philipp Telemann*, Bd. 2, Frankfurt am Main 1983, S. 4, zu ergänzen. – Die beiden Festmusiken zu Kircheneinweihungen wurden vom Verf. im Rahmen eines von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderten Forschungsprojektes neu erschlossen; die Edition beider Werke in der Telemann-Auswahlausgabe ist geplant.

³ Vgl. W. Menke, *Thematisches Verzeichnis*, Bd. 2, S. 4, 16, 58, 63; Willi Maertens, *Georg Philipp Telemanns sogenannte Hamburgische Kapitänsmusiken (1723–1765)* (= Quellenkataloge zur Musikgeschichte 21), Wilhelmshaven 1988, S. 52 f., 138 f. Die Kapitänsmusik von 1755 wurde von Willi Maertens neu erschlossen. Schellhaffers Text ist zugänglich im Beiheft zur Einspielung dieser Kapitänsmusik durch Michael Schneider und das Ensemble *La Stagione* (cpo 999211–2), S. 27–35.

⁴ D. Henrich Gottlieb Schellhaffers / des Gymnasii zu Hamburg öffentlichen Lehrers / der Sittenlehre und der deutschen Gesellschaft / in Leipzig Mitgliebes / Gedichte / nebst einigen / seiner Reden. / Hamburg / bey Johann Carl Bohn. 1749. – Exemplar der Universitätsbibliothek Erlangen, Signatur: ALTD. I-820.

⁵ Ebd., f. 4^{rv}.

Die Partie zeigt eine für das 18., aber auch schon das spätere 17. Jahrhundert durchaus symptomatische Einschätzung von Gelegenheitsgedichten als einer ‚uneigentlichen‘, weniger wertvollen poetischen Produktion, von der sich die nicht anlaßgebundenen, ‚freien‘ Gedichte als Dichtkunst im eigentlichen Sinne abheben. Eine ähnliche Unterscheidung begegnet 1688 in der Poetik von Albrecht Christian Rotth, der die anlaßgebundenen Gedichte, die „insgemein üblichen Gedichte“, von den „vor andern so beniemten Poetischen Gedichten“ abgrenzt⁶. Die Gelegenheitsgedichte bilden Rotth zufolge eine Art Vorstufe zu den frei erfundenen, im engeren Sinne poetischen Gedichten, die gleichsam „das innere Cabinet der Göttlichen Poesie“⁷ ausmachen und deren Verfertigung die eigentliche Bewährungsprobe für einen wahren Poeten darstellt⁸. Für Schellhaffer wie für Rotth bilden die Gelegenheitsgedichte freilich trotz dieser klaren Hierarchie einen ebenso selbstverständlichen wie unverzichtbaren Bestandteil der Dichtkunst.

Schellhaffer gruppiert seine Gedichte in sieben Abschnitte: Der erste umfaßt „Gedichte bey hohen Gelegenheiten“ (fünf Texte anläßlich von Huldigungen, einem fürstlichen Geburtstag und einer Bürgermeisterwahl), der zweite Trauergedichte (16 Texte); die dritte Gruppe machen die „Gedichte bey glücklichen Zufällen guter Freunde“ aus (zwölf Texte zu Berufungen, Beförderungen, Doktoraten, Geburtstagen u. ä.). Es folgen als größte Gruppe die Hochzeitsgedichte (40 Texte), dann die „freyen Gedichte“ (acht Texte), schließlich die Singgedichte (fünf Texte) und als siebter und letzter Abschnitt einige Reden bei Trauerfällen (vier Texte).

Die Anlässe der Gedichte lassen sich vor allem in Hamburg und in Schellhaffers Geburtsstadt Leipzig lokalisieren. Drei der vier Reden wurden in der „vertrauten deutschen Rednergesellschaft“ in Leipzig gehalten, ein Gratulationsgedicht (S. 102 ff.) wurde „im Namen der deutschen Gesellschaft“ von Schellhaffer verfaßt, ein anläßlich der Leipziger Huldigung Friedrich Augusts II. entstandenes Gedicht eröffnet die Sammlung (S. 1 ff.).

Die Gruppe der fünf Singgedichte umfaßt den Text von Telemanns Festmusik für St. Georg (S. 295 ff.; vgl. oben)⁹, eine Kantate mit dem Titel „Schäfergedanken“ (S. 424 ff.)¹⁰, ein kurzes Schäferspiel mit dem Titel „Die wahre Zärtlichkeit der Liebe“ (S. 429 ff.)¹¹ und schließlich zwei umfangreiche Singgedichte für Lübeck. Es handelt sich hierbei um die Texte der Abendmusiken von 1746 und 1747. Die Titel lauten:

„Das Vorbild / einer / mit Gott angefangenen Ehe, / in dem Beyspiele / des / Isaacs und der Rebecca, / nach / Veranlassung des 24sten Hauptstücks / des ersten Buchs Mose, / in der jährlichen Lübeckischen Abendmusik / aufgeführt 1746.“ (S. 306)

„Die / Sünde u. Buße Davids, / als / ein Vorbild der Gefahr, / wenn man Gott verläßt, / und / als ein Beyspiel / einer wahren Bekehrung. / Nach / Veranlassung des 11ten und 12ten Haupt= / stückes des andern Buchs Samuelis, / in der jährlichen Lübeckischen Abendmusik / aufgeführt 1747.“ (S. 374)

Diese beiden Texte sind insofern von einiger Bedeutung für unsere Kenntnis der Lübeckischen Abendmusiken des 18. Jahrhunderts¹², als der Text des Jahres 1746, die Datierung beider Texte sowie die Verfasserschaft Schellhaffers bislang unbekannt waren. Wilhelm Stahl, der die

⁶ Albrecht Christian Rotth, *Vollständige Deutsche Poesie in drey Theilen*, Leipzig 1688, Titelblatt.

⁷ Ebd., Teil 3, S. 1.

⁸ Vgl. Wulf Segebrecht, *Das Gelegenheitsgedicht*, Stuttgart 1977, S. 103 ff.; zu Rotths Poetik der Nachtmusiken vgl. W. Hirschmann, „Glückwünschendes Freuden=Gedicht‘. Die deutschsprachige Serenata im Kontext der barocken Casualpoesie“, in: *Barockes Musiktheater im mitteldeutschen Raum im 17. und 18. Jahrhundert. Tagungsbericht Arolsen 1993*, hrsg. v. Friedhelm Brusniak, Köln 1994, S. 75–113; W. Hirschmann, „Telemanns Frankfurter Serenata von 1716 und die Tradition der Abendmusiken“, in: *Telemanns Auftrags- und Gelegenheitswerke. Funktion, Wert und Bedeutung. Kongreßbericht Magdeburg 1990*, Oschersleben 1997, S. 80–95.

⁹ „Gottgeheilte Gedanken bey der Einweihungsfeyer der Kirche der Heiligen Dreyeinigkeit zu St. Georgen bey Hamburg.“

¹⁰ Textbeginn: „Wie dringend stark, wie unbestimmlich schöne“.

¹¹ Als singende Personen treten Myrtill und Sylvia auf; Textbeginn: „Hier ist der Ort, o ja ihr seydt’s“.

¹² Vgl. Kerala J. Snyder, Art. „Abendmusik“, in: *MGG*² 1, 1994, Sp. 13 ff.

Textbuchsammlung der Lübecker Stadtbibliothek erstmals umfassend sichtete und auswertete, vermerkt die Libretti von 1746 und 1747 als verloren¹³. Stahls Vermutung, daß Karl Heinrich Lange die beiden Texte geschrieben haben könnte, erweist sich als ebenso hinfällig wie die Annahme Georg Karstädt's, es sei in einem der Jahre *Der verlorene Sohn* mit der Musik Johann Paul Kunzens aufgeführt worden¹⁴. Der Text von 1747 war allerdings bereits in der Lübecker Sammlung enthalten. Stahl legte den undatierten Originaltextdruck, von dem heute noch ein Exemplar in Brüssel überliefert ist¹⁵, ins Jahr 1742 und erwähnt eine Wiederaufführung der Abendmusik mit diesem Text im Jahr 1755¹⁶. Von Karstädt wurde der Text außerdem ohne nähere Begründung Michael Christoph Brandenburg zugeschrieben¹⁷. Auch diese Angaben sind zu berichtigen. Die Abendmusiktexte der Jahre 1746 und 1747 (und möglicherweise 1755) stammen von Schellhaffer; beide wurden von Johann Paul Kunzen vertont.

Ein Blick auf die Singgedichte selbst zeigt, daß Schellhaffer die Librettotradition der Lübecker Abendmusiken genaustens kannte und sich bis in Einzelheiten hinein an dieser Tradition orientierte: Die Sujets der beiden Texte sind dem Alten Testament entnommen und werden auf eine religiös-moralische Aussage hin interpretiert, die mit den Moralvorstellungen des städtischen Bürgertums in Einklang steht. Die Sujetfügung ist dramatisch, wobei die biblischen Figuren durch einige erfundene Personen ergänzt werden. Beide Abendmusiken sind in je fünf Abteilungen aufgegliedert, die zur Aufführung an fünf Sonntagen vor Weihnachten bestimmt waren. Jede Abteilung wird durch einen „Chor der Gläubigen“, dem ein alttestamentlicher Spruch zugrundeliegt, eröffnet und beschlossen. Eine Ausnahme bildet die fünfte Abteilung, an deren Ende ein neugedichteter Schlußchor steht, der Segenswünsche für die Stadt Lübeck zum Ausdruck bringt. In ihrer internen Organisation sind die einzelnen Abteilungen so angelegt, daß der in dialogischen und monologischen Rezitativen sowie in Arien und gelegentlich Ariosi entfalteten biblischen Handlung deutende Partien gegenüberstehen, die von der allegorischen Figur der „Betrachtung“ vorgetragen werden. Diese Gliederung wird durch Choräle verdeutlicht, die die einzelnen Abschnitte beschließen. Als ein Beispiel sei hier die 1. Abteilung der 1746er Abendmusik näher aufgeschlüsselt (R = Rezitativ; A = Arie):

- | | |
|---|---|
| 1. Spruchchor | 18. Choral |
| 2.–7. biblische Handlung (R–A–R–A–R–Duetto) | 19.–20. Betrachtung (R–A) |
| 8. Choral | 21. Choral |
| 9.–10. Betrachtung (R–A) | 22.–26. biblische Handlung (R–Arioso–R–A–R) |
| 11. Choral | 27. Spruchchor |
| 12.–17. biblische Handlung (R–A–R–A–R–A) | |

Alttestamentliches Sujet, Interpretation auf eine bestimmte religiös-moralische Lehre hin, dramatische Sujetfügung, Hinzutreten erfundener Personen zum biblischen Personal, Anlage in fünf Abteilungen, Segenswunsch für Lübeck am Ende der fünften Abteilung, Verschränkung von biblischer Handlung und Betrachtung, Einarbeitung von Bibelsprüchen und Chorälen: in all diesen Elementen richtet Schellhaffer seine Texte an der Tradition der Lübecker Abendmusiken aus.

¹³ Wilhelm Stahl, „Die Lübecker Abendmusiken im 17. und 18. Jahrhundert“, in: *Zeitschrift des Vereins für Lübeckische Geschichte und Altertumskunde* 29 (1937), S. 40 f. und 43.

¹⁴ Georg Karstädt, „Die Musikerfamilie Kunzen im Lübecker Musikleben des 18. Jahrhunderts“, in: *Studien zur Musikgeschichte der Hansestadt Lübeck*, hrsg. v. Arnfried Edler und Heinrich W. Schwab (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 31), Kassel 1989, S. 96 f.

¹⁵ Bibliothèque royale Albert Ier, Signatur: *Fétis 4549 A.I.6Mus*. Titel: „Die Sünde und Busse / Davids, / als / ein Vorbild der Gefahr, / wenn man Gott verläßt, / und ein / Beyspiel einer wahren Bekehrung / wird / nach Veranlassung des eilften und zwölften Hauptst. / des andern Buches Samuel / in der gewöhnlichen / Abendmusik / in der Hauptkirche zu St. Marien / vorgestellt werden / von / Johann Paul Kuntzen / D. d. M. / Lübek, gedruckt von Christian Henrich Willers. / Zu bekommen auf dem Werkhause zu St. Marien.“

¹⁶ Stahl, „Lübecker Abendmusiken“, S. 40 f.

¹⁷ Karstädt, „Die Musikerfamilie Kunzen“, S. 96.

In seinem *Vorbericht* zur Abendmusik von 1746 sieht sich Schellhaffer dennoch veranlaßt, zu einigen Eigenheiten seiner Dichtung Stellung zu beziehen und diese vor möglicher Kritik abzuschirmen: So begründet er seine „Nachlässigkeit bey der nicht beobachteten Regel von den drey berühmten Einheiten“ damit, daß das wichtigste Ziel eines Verfassers von Singgedichten darin liegen müsse, dem Komponisten einen gut vertonbaren Text an die Hand zu geben. Diesem Ziel sind andere Gesichtspunkte – wie etwa die Regelmäßigkeit der Anlage hinsichtlich Ort, Zeit und Handlung – unterzuordnen. Die Dichtkunst ist hier nur „Dienerinn der Tonkunst“: „Er [der Verfasser] hat die Meynung, zu welcher ihn vielleicht die große Hochachtung für die Tonkunst veranlasset, daß bey denen Gedichten, welche die Abwechselung der Töne beleben sollen, die Dichtkunst nur für eine Dienerinn der Tonkunst zu halten sey, und daß der Dichter seiner Pflicht vollkommen gnug thue, wenn er dem andern Künstler hinlänglich Gelegenheit gebe, den Nachdruck der Töne in seiner höchsten Stärke zu zeigen.“ (S. 307)

Zu dieser kleinen Apologie mag Schellhaffer durch die Abendmusiktexte von Michael Christoph Brandenburg und die eng an Johann Christoph Gottscheds Dramentheorie angelehnte Poetik des Oratoriums in Johann Adolph Scheibes *Critischem Musikus*¹⁸ veranlaßt worden sein. Die Einheit der Handlung, der Zeit und des Ortes gehört für Scheibe zu den Eigenschaften, die „einem solchen geistlichen Drama niemals mangeln“ dürften; „es würde sonst wider die Natur und Vernunft seyn, und folglich keineswegs vollkommen rühren und überzeugen“¹⁹. Scheibe hob bei seiner Besprechung von Brandenburgs Text der Abendmusik des Jahres 1739 hervor, dieses Oratorium sei „beynahe das einzige Stück, das mir zu Gesichte gekommen, welches die Gründlichkeit der Regeln, die ich im zwanzigsten Stücke von den Oratorien gegeben habe, auf das deutlichste bekräftigt“²⁰. Brandenburg selbst sah gerade in der Orientierung an den drei Einheiten ein wesentliches Merkmal, das die neueren Texte der Lübecker Abendmusiken von der früheren Produktion positiv unterschied: „Man hat vor etlichen Jahren angefangen, die Abendmusiken etwas genauer nach den Regeln einer dramatischen Dichtkunst einzurichten. Man hat sonderlich auf die Einheit der Haupthandlung, der Zeit und des Ortes ein aufmerksames Auge gehabt“²¹. Aus der Perspektive Brandenburgs und Scheibes mußten Schellhaffers Texte in ihrer weniger an den Regeln der Gottschedschen Dramentheorie orientierten Faktur rückschrittlich wirken. Andererseits zeigt das Beispiel Schellhaffers, daß die Rezeption der Oratorienpoetik Scheibes kontrovers verlief. Seine rigorose Orientierung an der Lehre von den drei Einheiten stieß auf Vorbehalte und erreichte niemals den Grad an Verbindlichkeit, den sich Scheibe erhofft hatte.

Die Tatsache, daß ein Hamburger Textdichter Telemanns auch für Lübeck Singgedichte verfaßte, läßt sich als ein weiterer Beleg ansehen für die enge Verflechtung des Musiklebens beider Städte im 18. Jahrhundert. Dabei kam der Metropole Hamburg sicherlich mehr die gebende, Lübeck eher die nehmende Rolle zu. Die Beobachtung Arnfried Eblers, daß die Lübecker Musikorganisatoren „froh waren, wenn sie von den zahlreichen in Hamburg agierenden und gastierenden Musikern und Sängern ab und zu einige in den eigenen Mauern engagieren konnten“²², darf man, wie das Beispiel Schellhaffers zeigt, auf die Textdichter übertragen.

¹⁸ Johann Adolph Scheibe, *Critischer Musikus*, Leipzig ²1745 (Nachdr. Hildesheim 1970), 20. Stück (26. November 1737), S. 186–194. Die Anlehnung an Gottscheds Dramentheorie stellt auch das zentrale Moment dar, das Scheibes Oratorienpoetik von derjenigen Archangelo Spagnas unterscheidet. Spagnas Forderung nach einer Orientierung an den ‚precetti Aristotelici‘, darunter auch der Einheit der Zeit und der Handlung, ist dem dramentheoretischen Denken der Barockepoche verpflichtet. Dies wird besonders daran deutlich, daß sich Spagna auf die Tragödien Senecas als Muster dramatischen Gestaltens beruft (*Oratorii overo Melodrammi sacri con un discorso dogmatico intorno l'istessa materia*, Rom 1706; der discorso neu hrsg. v. Arnold Schering, „Neue Beiträge zur Geschichte des italienischen Oratoriums im 17. Jahrhundert“, in: *SIMG* 8 [1906–07], S. 49–64, vor allem S. 54 f.).

¹⁹ Scheibe, *Critischer Musikus*, S. 190.

²⁰ Ebd., S. 797.

²¹ Vorbericht zum Text der Abendmusik von 1741; zitiert nach Stahl, „Lübecker Abendmusiken“, S. 52 f.

²² Arnfried Ebler, „Der bürgerliche Konzertbetrieb im 18. Jahrhundert“, in: *Studien zur Musikgeschichte der Hansestadt Lübeck*, S. 106.

BERICHTE

Split, 21. bis 24. Mai 1997:

Symposium „Medieval Musical Cultures on the Eastern and Western Shores of the Adriatic Until the Beginning of the 15th Century“

von Michael Klaper, Erlangen

Das von der Musikwissenschaftlichen Gesellschaft Kroatiens mit Sitz in Zagreb veranstaltete Symposium war Teil eines übergeordneten Programms, das sich diese Gesellschaft und die Fondazione Levi in Venedig gemeinsam zum Ziel gesetzt haben: die Musikkultur auf beiden Seiten der Adria in wissenschaftlichen Tagungen im Zweijahresrhythmus zu dokumentieren und zu diskutieren.

Die diesjährige Zusammenkunft in Split unter Vorsitz von Stanislav Tuksar (Zagreb, Kroatien) – zeitlich auf das Mittelalter eingegrenzt – war von drei thematischen Schwerpunkten bestimmt. In drei Referaten ging es um Fragen, die mit Relikten des beneventanischen Ritus bzw. mit seiner offiziellen Unterdrückung zusammenhängen; mehrere Referate waren den Einflüssen gewidmet, die auf Norditalien eingewirkt haben und die von dort ausgegangen sind; und schließlich waren mehrfach dalmatinische Quellen Gegenstand von Untersuchungen, die regionale Besonderheiten in Auseinandersetzung mit anderen – insbesondere venezianischen – Gesängen und Riten hervortreten ließen.

Der Eröffnungsbeitrag von Franjo Šanjek (Universität Zagreb, Kroatien) behandelte einige kirchenhistorische Aspekte im mittelalterlichen Dalmatien. Hieran konnte auch inhaltlich Richard F. Gyug (Fordham University, Bronx, USA) mit seinen Ausführungen zum Thema „From Beneventan to Gregorian Chant in Southern Dalmatia“ anschließen. Die beneventanische Gesangsstradition wurde unter den lombardischen Herrschern des 7./8. Jahrhunderts geformt. Greifbar wird sie aber erst in Handschriften seit dem 11. Jahrhundert, Seite an Seite mit gregorianischen Formularen und von diesen bald verdrängt. Aus Dalmatien haben sich mehrere liturgische Handschriften erhalten, die nicht nur in der charakteristischen beneventanischen Schrift geschrieben sind, sondern auch Stücke aus dem beneventanischen Gesangsrepertoire bewahren. Gyug diskutierte anhand dreier Fallbeispiele die geschichtlichen Hintergründe und die institutionellen Voraussetzungen für diese Spuren beneventanischen Einflusses. Er vermochte dabei wahrscheinlich zu machen, daß das Festhalten an alten liturgischen Traditionen im mittelalterlichen Dalmatien auch ein politisches Signal gewesen sein könnte: ein Zeichen von Unabhängigkeit gegenüber Venedig und den normannischen Herrschern. Mit Gyugs Ausführungen in direktem Zusammenhang stand das Referat von Thomas F. Kelly (Harvard University, Cambridge, Mass., USA): „The Exultet in Medieval Dalmatia and in Southern Italy“. Das Exultet – der Gesang zur Weihe der Kerzen in der Osternacht – ist in einer textlich wie musikalisch eigenständigen Redaktion aus Benevent bekannt. Kelly konnte nun zeigen, daß den dalmatinischen Quellen zwar der römisch-fränkische Exultet-Text zugrunde liegt, daß sich die beneventanische Tradition aber melodisch und in textlichen Erweiterungen hier noch bemerkbar macht. Der spezifischen Existenzform des gregorianischen Gesangs in Monte Cassino nach der Unterdrückung des beneventanischen Repertoires war der Beitrag von Katarina Livljanić (Institut für Geschichte der Kroatischen Musik, Zagreb) gewidmet: „The Adoption of the Gregorian Chant at Monte Cassino“. Livljanić untersuchte das monastische Antiphonar MC 542 als einen der frühesten Zeugen für das Offiziumsrepertoire aus diesem Zentrum hinsichtlich seiner Stellung gegenüber der römischen wie der beneventanischen Tradition.

Einen nicht zuletzt in methodologischer Hinsicht wichtigen Beitrag bedeuteten die Ausführungen von Andreas Haug (Universität Erlangen-Nürnberg, Deutschland): „Transalpine Einflüsse auf den liturgischen Gesang in Aquileia, Venedig und Padua“, mit denen ein zweiter Themen-

komplex angeschlagen wurde. Haug stellte die Frage nach „einigen methodischen Prämissen und Konsequenzen unserer Versuche, die Präsenz eines Gesanges in einer Quelle am Ort A als Resultat eines Einflusses von Ort B zu interpretieren“. Im Hinblick auf die Musikgeschichte des Mittelalters bieten wohl in erster Linie die Tropen die Möglichkeit, Überlieferungswege nachzuzeichnen. Haug beschäftigte sich konkret mit den Wegen, auf denen Tropen aus dem Norden (östlicher Alpenraum) in den Süden (an die Adria) gelangt sein könnten. Eines der in Haugs Beitrag behandelten Zentren, nämlich Aquileia, war auch Gegenstand des Referats von Raffaella Camilot-Oswald (Universität Erlangen-Nürnberg, Deutschland): „I Manoscritti Liturgico-Musicali del Patriarcato di Aquileia: Presentazione dei Nuovi Inventari“. Deutlich wurde, daß sich aufgrund dieses Materials konkretere Aussagen über mögliche Einflußbereiche werden treffen lassen. Das konnte unmittelbar anschließend Hana Breko (Institut für Geschichte der Kroatischen Musik, Zagreb) exemplifizieren, die über „North-Italian Influences in the Hungarian Plainchant Sources“ sprach. Sie machte auf eine bislang übersehene Verbindung zwischen norditalienischen – insbesondere aus dem Patriarchat Aquileia stammenden – und ungarischen Quellen aufmerksam.

Mit einer kleinen Sensation aufwarten konnte Marie-Noël Colette (Universität Paris-Sorbonne, Frankreich), die ein „To Date Unknown Gradual-Antiphony-Responsorial Written in Northern Italy“ vorstellte: Colette hat in der Bibliothèque Nationale in Paris ein bislang unbekanntes Palimpsest aus dem 10./11. Jahrhundert ausfindig gemacht. Dieses dürfte unser Bild von der frühmittelalterlichen Überlieferung liturgischer Musik entscheidend bereichern, und zwar aus zwei Gründen. Erstens setzt die Überlieferung aus Italien im allgemeinen erst recht spät ein; und zweitens sind vor der Jahrtausendwende liegende Offiziumsquellen rar. Das, was an diesem Palimpsest noch lesbar ist, reicht aber (wie Colette zeigen konnte) aus, einige charakteristische Züge des Repertoires herauszuarbeiten.

Francesco Facchin sowie Anna Vildera zusammen mit Licia Cavasin (alle drei von der Universität Padua, Italien) brachten Spezifika von Quellen aus Split zur Sprache – Spezifika, die mit dem Heiligenkult in Zusammenhang stehen: Facchin, indem er das Sanctorale des Antiphonars in der Schatzkammer der Kathedrale untersuchte; Vildera/Cavasin mit ihren Erläuterungen zum heute in Venedig aufbewahrten Brevier von Split, wobei sie ein Vergleich mit italienischen Quellen als aufschlußreich erwies. Das Ausmaß italienischen Einflusses auf liturgische Gesangshandschriften in slowenischen Bibliotheken unterzog Jurij Snoj (Institut für Musikwissenschaft Ljubljana, Slowenien) einer Überprüfung. Giulio Cattin (Fondazione Levi Venedig/Universität Padua, Italien) wiederum befaßte sich mit einem Rituale-Prozessionar aus Trogir (unweit von Split gelegen). Cattin wies darauf hin, daß sich in dieser Quelle rituelle Besonderheiten dalmatinischer sowohl als venezianischer Herkunft begegnen; zu letzteren gehören die *Laudes ducales* zu Ehren des Dogen, die auch anderweitig für Dalmatien nachgewiesen sind. Cattins Kommentar zu der für Trogir geschriebenen Handschrift wurde ergänzt und bereichert durch Antonio Lovato (ebenfalls von der Universität Padua) und seine Anmerkungen zum „Ufficio proprio di S. Giovanni Ursini nella tradizione manoscritta di Trogir“.

Hatten bestimmte Überlieferungskonstellationen von Tropen und die Wege ihres Transfers am ersten Tag im Zentrum eines Referats gestanden (Haug), so waren gegen Ende des Symposiums die auf den hl. Vitalis, Patron von Ravenna, verfaßten Tropenkomplexe Thema des Beitrags von Ritva Maria Jacobsson (Universität Stockholm, Schweden). Jacobsson merkte an, daß Heiligtropen häufig allgemein preisender Natur sind und eher den Primärtext paraphrasieren als individuell auf den Heiligen Bezug zu nehmen. Dennoch konnte sie aufgrund einer genauen stilistischen Untersuchung auf mögliche Beziehungen zwischen den von ihr besprochenen Komplexen hinweisen und mit aller Zurückhaltung die Zuschreibung eines weiteren Komplexes auf den Hl. Apollinaris an Petrus Damiani erwägen.

Beiträge von Koraljka Kos zu musikikonographischen Quellen der ostadriatischen Küste bis zum beginnenden 15. Jahrhundert und von Jerko Bezić (beide von der Kroatischen Akademie der Künste und der Wissenschaften, Zagreb) zum Glagolitischen Gesang im Dalmatien des 12. bis 15. Jahrhunderts rundeten das Programm ab.

Das Nebeneinander liturgischer Bräuche und Gesänge aus unterschiedlichen Traditionsbereichen in einer Handschrift oder an ein und demselben Ort; die Wege ihres Transfers, die Art ihrer Adaption und ihrer späteren Beibehaltung oder Aufgabe; verschiedene Spielarten der Kontaktnahme zwischen Zentren und die Ausleuchtung institutioneller Rahmenbedingungen – dies sind Themen und Fragestellungen, die auf diesem Symposium immer wieder eine Rolle gespielt haben.

Bad Arolsen, 24. bis 25. Mai 1997:

„Musiklandschaft Sachsen / Polen“. Wissenschaftliche Tagung
in Zusammenarbeit mit der Internationalen Telemann-Gesellschaft

von Barbara Eichner, München

Im Rahmen der 12. Arolser Barock-Festspiele fand am 24. und 25. Mai 1997 die 6. Arolser musikwissenschaftliche Tagung statt, die in diesem Jahr aus Anlaß des 300. Jahrestages der Krönung des sächsischen Kurfürsten August des Starken zum polnischen König die „Musiklandschaft Sachsen / Polen“ zum Thema hatte und einen Schwerpunkt auf Georg Philipp Telemann legte.

Nach der Begrüßung durch Tagungsleiter Friedhelm Brusniak (Feuchtwangen) eröffnete der scheidende Präsident der Telemann-Gesellschaft, Martin Ruhnke (Erlangen), die Reihe der Referate mit „Anmerkungen zum Telemann-Werkverzeichnis / Instrumentalwerke III“. Ulrike Poetzsch (Magdeburg) beleuchtete mit „Bemerkungen zum Frankenger Telemann-Kantatenbestand“ die bemerkenswerte Telemann-Rezeption der gastgebenden Region. An Wolf Hobohm (Magdeburg), der „Telemann als Kantatenkomponist“ charakterisierte, schloß sich der Beitrag von Brit Reipsch (Magdeburg) zum „Jahrgangdenken G. Ph. Telemanns, dargelegt an Beispielen geistlicher Kantaten Eisenacher Dichter“ an; beide Referenten hoben besonders Telemanns Anteil an der Schaffung der geistlichen Kantate nach dem Modell Erdmann Neumeisters hervor. Es folgte zum Abschluß des ersten Tages ein instrumentenkundlicher Beitrag über „Telemann und der Calchedon“ von Ralph-Jürgen Reipsch (Magdeburg). Der zweite Teil der Tagung begann mit einem Überblick über „Sachsen und Polen – Musikalische Wechselbeziehungen im Barock“ von Klaus-Peter Koch (Bergisch Gladbach). Roland D. Schmidt (Hamburg) stellte „Die Hasse-Handschriften der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg“ vor, die erst vor kurzem wieder von St. Petersburg nach Hamburg gelangt sind. Mit „Neues von Johann Kuhnau“ referierte Peter Wollny (Leipzig) über den oft unterschätzten Amtsvorgänger Johann Sebastian Bachs. Die Tagung beschloß Gerhard Blum (Köln) mit einer „Chronologischen Untersuchung zur Clavier- und Kammermusik Händels, Telemanns und Bachs“, was den Anlaß zu einer lebhaften Diskussion über die Entwicklung der binären Form bot.

Kloster Michaelstein/Blankenburg, 13. bis 15. Juni 1997:

XXV. Internationale Wissenschaftliche Arbeitstagung „Musik als Spiegel der Lebenswirklichkeit im Barock“

von Johannes Killyen, Halle

Am Institut für Aufführungspraxis im nahe Blankenburg gelegenen Kloster Michaelstein standen gleich zwei Jubiläen an: Neben der wissenschaftlichen Arbeitstagung, die zum 25. Mal

abgehalten wurde, beging das der Forschungsstätte angeschlossene Telemann-Kammerorchester sein 45jähriges Bestehen mit einem Festkonzert, zu dem politische Prominenz einschließlich Bundestagspräsidentin Rita Süssmuth zahlreich erschien. Der Festvortrag wurde von Christoph-Hellmut Mahling (Mainz) gehalten. Weitere herausragende musikalische Programmpunkte waren weit mehr als nur prunkvolles Ornat der dreitägigen Veranstaltung.

Ziel der Tagung war eine Einbeziehung barocker Musikpraxis in den Kontext des allgemeinen sozialen Umfelds, aufzuzeigen waren die Äußerungsformen etwa höfischer Verhaltensmaßregeln in der Musik. In diesem Sinne setzten Silke Leopolds (Heidelberg) Ausführungen zu drei zentralen Begriffen barocker Verhaltenslehre – Sprezzatura, Cirimonia und Dissimulazione – zu Beginn Maßstäbe. Angewandt auf ausgewählte Arien aus Opern und Oratorien, stellte Leopold dieses Dreieck von Verstellungskunst, Wahrung äußerer Formen und Kunst der galanten Heuchelei in einen neuen, derart möglicherweise bisher noch nicht erkannten musikalischen Sinnzusammenhang. Wilhelm Seidel (Leipzig) setzte die Betrachtungen zum Verhältnis von Lebenswirklichkeit und Musik auf ästhetisch-philosophischer Ebene fort. Die folgenden Vorträge widmeten sich Einzelproblemen verschiedenster Art: Dietz-Rüdiger Moser (München) und Marianne Sammer (Tübingen) stellten die Aufführungspraxis von Opern und Oratorien in einen religiös-konfessionellen Kontext, während Hartmut Krones (Wien) über die Einflüsse der Liturgie auf die Wiener Orgelmusik des 17. und 18. Jahrhunderts berichten konnte und Wolfgang Miersemann (Halle) Wandlungen im Umgang mit dem evangelischen Gesangbuch am Beispiel der Stadt Halle explizierte. Die Kunsthistorikerin Elisabeth Kieven (Tübingen) erläuterte die in ihrer räumlichen Konzeption beeindruckenden Bühnenedwürfe des römischen Architekten Filippo Juvarra, der unter anderen mit Alessandro Scarlatti zusammenarbeitete; Günther Fleischhauer (Halle) widmete sich der musikalischen Darstellung komischer Ereignisse und Personen in Georg Philipp Telemanns Opern und weltlichen Kantaten und Zdenka Pilková (Prag) erläuterte die Beziehungen der Dresdner Kapellknaben zu den böhmischen Ländern. Werner Brauns (Saarbrücken) Untersuchungen galten dem Mitteilungscharakter von Stammbuchnotationen, während Joachim Steinheuer (Heidelberg) über die Verwendung von Wiegenliedern in der Kunstmusik des 17. Jahrhunderts referierte. Wolfgang Ruf (Halle) exemplifizierte den für das 16. und 17. Jahrhundert charakteristischen Begriff der „Melancholia britannica“ an der Musik John Dowlands; Musik als Lebenshilfe in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts stand im Mittelpunkt der Ausführungen von Ernst Suchalla (Freiburg). Sehr anschaulich waren Mary-Heidi Sayres (Utrecht) Erläuterungen zur Bedeutung des Tanzes an Hof und Theater, die vom Nederlands Historisch Dans- en Theaterensemble praktisch veranschaulicht wurden; Caspar Mainz (Salzburg) lieferte interessante Einsichten in die Affektproblematik barocker Tanzformen, die er anhand einer in speziellen Schriftzeichen überlieferten Sarabande des französischen Hofanzmeisters Charles-Louis Beauchamps auch tänzerisch explizieren konnte. Hans-Georg Hofmann berichtete über höfisches Zeremoniell und Repräsentation im seltenen mitteldeutschen „Singend Ballett“ des 17. Jahrhunderts.

Weimar, 23. Juni 1997:

Symposium „Franz Schubert und die Dichtung“

von Thomas Radecke, Weimar

Das vom Institut für Musikwissenschaft der Hochschule für Musik „Franz Liszt“ veranstaltete Symposium wurde eröffnet von Wolfgang Marggraf, dem Direktor des Instituts.

Die Referenten folgten der Intention der Veranstaltung, insbesondere die abseits der Hauptwege der Schubert-Forschung gelegenen Lyriker des Schubertschen Lied-Cœuvres zu berücksichtigen. Jürgen Mainka legte in seinen Ausführungen zu den Vertonungen der Lyrik des Göttinger

Hainbundes eingehend dar, daß diese Dichtungen gleichrangig zu Goethe die experimentelle Schaffenszeit Schuberts bis etwa 1817 kennzeichnen. Den Schiller-Vertonungen Schuberts war der Beitrag Wolfram Huschkes gewidmet, der insbesondere die Frage nach musikalischer Dramatisierung von Lyrik durch deklamatorische Mittel hinsichtlich ihrer für das weitere 19. Jahrhundert ästhetisch wegbereitenden Rolle beleuchtete. Schuberts Verhältnis zur englischen Literatur wurde von Helen Geyer anhand der Vertonungen von Lyrik aus Sir Walter Scotts und James McPhersons Dichtungen untersucht, und zwar hinsichtlich der Auseinandersetzung mit der Sagegebundenheit der lyrischen Sujets und der damit vollzogenen Neuinterpretation der Dichtungen. Der Beitrag von Sigrid Wiesmann („Schubert und Mayrhofer“) beschäftigte sich mit Liedern nach dem neben Müller meistvertonten Dichter aus Schuberts Freundeskreis und förderte eine aus enger Zusammenarbeit beider heraus möglich gewordene Vertonungs-Qualität von gerade in semiotischer Hinsicht selten zuvor erreichter gedanklicher Tiefe der Text-Musikalisierung zutage. Die sechs Novalis-Vertonungen Schuberts untersuchte Wolfgang Marggraf; er diskutierte die problematischen Lösungsansätze der jeweiligen Vertonungen angesichts dieser sprachgehaltlich emphatischen Dichtungen, wobei liedfremde Strukturen (Rezitativ) zur Anwendung gelangen oder auch semiotisch bedeutungsvolle Begleitungen verwendet werden.

Aus dem europäischen Kulturkreis heraus führte der Beitrag von Wolfgang Osthoff („Schubert und das Ghassel“), der die Vertonungen der Dichtungen (aus der Übersetzung und Nachdichtung Friedrich Wilhelm Rückerts und August von Platens) einer tieferen Betrachtung unterzog. Osthoff ging dabei auf den rhythmisch und vor allem harmonisch vorausweisenden Umgang mit dieser besonderen Dichtungsform ein. Das abschließende Referat Klaus Hortschanskys beschäftigte sich exemplarisch mit Heine-Vertonungen des „Spätwerks“ („Der Doppelname Heinrich Heines und der Doppelgänger Schuberts“) und arbeitete die Diskrepanz zwischen ironischer Gebrochenheit der Heineschen Texte und Schuberts gewissermaßen den Weltriß verneinenden Vertonungen heraus.

Schladming/Österreich, 5. bis 13. Juli 1997:

Blasmusikforschung: historisch, systematisch, soziologisch, ethnologisch

von Armin Suppan, Wien

Mit der 8. Konferenz kam die World Association for Symphonic Bands and Ensembles (WASBE), eine UNESCO-Affiliation, erstmals in den deutschen Sprachraum Mitteleuropas. Erstmals fand die Tagung zudem in einer Kleinstadt statt – nach Hamamatsu/Japan, Valencia/Spanien, Manchester/England, Boston/USA ... Und erstmals besuchten 6209 registrierte Personen (entschieden mehr als bei einer der früheren WASBE-Konferenzen) die Konzerte, Vorträge, Seminare, Ausstellungen. Als Veranstalter zeichnete das Institut für Musikethnologie der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz (Prof. Dr. Wolfgang Suppan) gemeinsam mit der Stadt Schladming. Es entspricht dem Auftrag eines österreichischen Kunsthochschul-Instituts, Konferenzen dieser Art zu organisieren, in denen Forschung und Praxis sich verzahnen, in denen Grundlagenwissen für die Praxis erarbeitet wird.

An dieser Stelle ist allein vom musikologischen Programm zu berichten, das von der Bläsermusik des Mittelalters (Robert M. Gifford, USA) über Studien zum vollen Blechbläsersatz im 17./18. Jahrhundert (Manfred Büttner, Deutschland), Schuberts Bläsermusik (Gottfried Veit, Italien), das Tarogato (Zoltán Falvy, Ungarn), militärmusikalische Entwicklungen (Friedrich Anzenberger, Eugen Brixel, Sigismund Seidl, alle Österreich; László Marosi, Ungarn) bis zur Diskussion zeitgenössischer Kompositionstechniken für Blasorchester (Warren Benson und Karel Husa, beide USA; Joseph Horowitz, England; Yasuhide Ito, Japan; Hermann Regner,

Österreich; Rolf Rudin, Deutschland) reichte. Unter dem Vorsitz von James L. Byo (USA) referierten Larry Blocher, Tricia Bovenschen, Rod Chesnutt, Robert Grechesky, Linda A. Hartley, Dale Misenhelter, Joseph Missal, John C. Mitchell, Deborah Sheldov (alle USA), Keith Kinder, Vondis Miller, Linda Pimentel (alle Kanada) über Fragen der Blasinstrumenten-Pädagogik. Komponisten und Kompositionen wurden von James Boyd (USA, über Modest Mussorgskij), S. G. Carpenter (Australien, über Percy Grainger), Ann-Marie Nilsson (Schweden, über Bernhard Crusell), Larry Stoffel (USA, über Randall Thompson) analysiert. Die wesentlichen Ergebnisse seiner Grazer Jagdmusik-Dissertation präsentierte Josef Pöschl (Österreich). Instrumentations-Seminare leiteten Johan de Meij (Holland) und der Verf. dieses Berichtes. Die Frage des (möglichen und sinnvollen) Beitrages außereuropäischer ethnischer Musik zur westlichen Blasorchesterentwicklung erörterten Ian Kendrick (Oman), Kenneth Meisinger (Saudi Arabien), Jesus Ignacio Perez Perazzo (Venezuela) und Joe Peters (Singapur).

Angesichts des Erfolges dieser Konferenz (43000 Konzertbesucher; 800 Teilnehmer am wissenschaftlichen Programm) wird Schladming künftig alljährlich eine „Mitteleuropa-Konferenz der Symphonischen Blasorchester und Bläser-Ensembles“ veranstalten, erstmals vom 15. bis 19. Juli 1998. Referat-Anmeldungen dafür nimmt das Institut für Musikethnologie, Leonhardstraße 15, A-8010 Graz, entgegen.

Würzburg, 18. Juli 1997:

Symposium „Musikpflege und ‚Musikwissenschaft‘ in Würzburg um 1800“

von Peter Niedermüller, Würzburg

Im Rahmen einer ganzen Reihe von Veranstaltungen unter dem Thema „75 Jahre Musikwissenschaft an der Universität Würzburg“ hatte Ulrich Konrad, Vorstand des Würzburger musikwissenschaftlichen Instituts, zu diesem Symposium eingeladen, das entgegen seines nur scheinbar engen Themas mehr war als eine lokal begrenzte musikhistorische Nabelschau oder ein Versuch, die Geschichte des Faches hinter die durch die universitäre Praxis gegebenen termini unkritisch und großzügig verfolgen zu wollen. Die in das Zentrum gestellten Persönlichkeiten Georg Joseph Vogler und Franz Joseph Fröhlich gaben zum einen ein systematisch weites Feld ab, das Musikausbildung und -theorie, Musikdidaktik und -pädagogik, schließlich das Musikschritstellertum mit einbezog. Zum anderen bot deren teils überregionale Wirkung einen Anknüpfungspunkt für weiterführende Reflexionen.

Die ersten drei Referate lieferten aus wechselnden Perspektiven schlaglichtartig ein Bild von Würzburgs Musikgeschichte im 18. und 19. Jahrhundert. Bernhard Janz (Würzburg) zeigte, daß das „Studenten-Musäum“ des Würzburger Julius-Spitals bis zu seiner Ablösung durch Fröhlichs Institut im Jahre 1804 nicht nur Wert auf Musikerziehung legte, sondern als das musikalische Zentrum neben der Hofkapelle betrachtet werden muß. Der Einfluß des italienischen Konservatoriumswesens spielte möglicherweise ebenso eine Rolle wie die Frage, ob die Einrichtung um ihres musikalischen Prestiges willen nicht bisweilen den Sinn ihrer Statuten vernachlässigte. Matthias Henke (Kassel) zeichnete ein bewußt ‚unheroisches‘ Bild des Würzburger Komponisten Joseph Küffner vor allem unter Berufung auf dessen Briefwechsel mit dem Verlagshaus Schott. Küffners Tätigkeit als Arrangeur könne nicht als künstlerisches Streben verstanden werden, sondern zeige nicht zuletzt aus einem gewissen Bewußtsein der eigenen Zweitrangigkeit kommerzielles Kalkül. Als typische Erscheinung des Vormärz begriff Friedhelm Brusniak (Nürnberg), den Ansatz der parallel zum Symposium eingerichteten Ausstellung erweiternd, das Würzburger Sängerfest von 1845. Dieses sei nur vor dem Hintergrund der Deutschen Nationalfeste und der diesen innewohnenden Idee „eines einigen Deutschland“ zu verstehen. Eine These, die Brusniak anhand ikonographischer und symbolischer Untersuchungen der Bildzeugnisse überzeugend vertrat.

Von entgegengesetzten Polen gingen Joachim Veit (Detmold) und Frank Heidelberg (Würzburg) zum einen, Oliver Wiener (Würzburg) zum anderen die Theorie Voglers an. Veit schlug unter Berufung auf die Zauberoper *Samori* den Bogen von Voglers kompositorischem Schaffen zu seiner Theorie. Dessen Musik sei nicht ohne adäquate Würdigung der am Text orientierten Formbildung, keineswegs aber ohne Kenntnis der in Voglers theoretischen Werken geäußerten, freilich gänzlich willkürlichen Spekulationen zum musikalischen Idiom fremder Epochen und Nationen vollends verständlich. Heidelberg griff diese These in abstrahierter Form wieder auf. Obwohl sich das Lehrer-Schüler-Verhältnis zwischen Vogler und Giacomo Meyerbeer relativieren lasse, verweise die Analyse von Meyerbeers Technik der Themenschichtung auf der einen Seite und dessen Affinität zu Klangfarben auf der anderen Seite doch auf Voglers Einfluß. Wiener dagegen suchte mit Erfolg nach genuin der Theorie zugrundeliegenden Strukturen. Die diversen Modulationszirkel, wie Vogler sie endlos präsentiert, veranschaulichte er zum einen als Ausdruck einer dezidiert naiven Vorstellung vom Wesen der Musik, vor allem aber, aus dieser Sicht begründet, als Indiz eines rein aus dem Geist der mathesis geborenen Verständnisses kompositorischer Technik.

Fröhlich war ebenso wie Vogler Zögling des „Studenten-Musäums“. Die Konzeptionen, die aus seinen Schriften sprechen, weisen aber in eine gänzlich andere Richtung. Dieter Kirsch (Würzburg) stellte mit seinen Überlegungen heraus, daß Fröhlichs zu Egomane tendierender pädagogischer Idealismus zwei zentralen Momenten der Bildungskonzeption Pestalozzischer und Humboldtscher Prägung huldigt, der Verfeinerung des Charakters durch musikalische Unterweisung hier, der moralisch gebotenen Aufgabe der Lehrerbildung da. Die Ausführungen von Oliver Huck (Detmold) waren hingegen despektierlicher. Zwar war sich Fröhlich der eigentlichen Ziele des „Harmonischen Vereins“, dieser musikpublizistischen Seilschaft um Carl Maria von Weber und Meyerbeer, nie inne, dennoch lancierte er Rezensionen in deren Sinne. Somit ist die Frage nach der Unmittelbarkeit solcher Texte gestellt. Konrads abschließender Vortrag kehrte zu der von Kirsch aufgeworfenen Diskrepanz zwischen subjektiver Überzeugung und idealistischer Konzeption in Fröhlichs Denken zurück, indem er Fröhlichs Geschichtsbild ins Visier nahm. Diese Ambiguität manifestiert sich in zwei Achsenpunkten von dessen musikhistorischer Sicht, dem bestimmaren Ort des geschichtlichen Endes der Musik in der Person Joseph Haydns und dem pragmatischen Hang zur Vereinnahmung inkommensurabler Momente, wie ihn Fröhlichs Beethovenbild zeigt.

Sanaah/Jemen, 27. bis 29. Juli 1997:

Colloque International „Musiques du Yemen – Recherche et Conservation“

von Gabriele Braune, Hamburg

Unter der Schirmherrschaft der UNESCO wurde die Veranstaltung vom Jemenitischen Kulturministerium und vom Französischen Zentrum für Jemenitische Studien (Centre Français d'Etudes Yéménites) unter der Leitung von Dr. Jean Lambert organisiert. Eingeladen waren Musikethnologen aus dem Irak, dem Sudan, Libanon, aus Oman, Tunis, Frankreich, Amerika und Deutschland. Zwei Drittel der Teilnehmer kamen aus dem Jemen selbst. Diese Veranstaltung war die erste ihrer Art nach der Vereinigung der beiden Jemen im Jahr 1990 und nach dem Bürgerkrieg von 1994, der Nord- und Südjemen wieder in zwei Teile zu spalten drohte. Der Süden, die ehemalige Volksdemokratische Republik Jemen, hat sich seit je intensiv um die Erforschung und Pflege der landeseigenen Musik bemüht. Dementsprechend waren die musikwissenschaftlichen Vertreter aus Südjemen, wo man seit den sechziger Jahren die Dokumentation und Archivierung der Landesmusik auf regionale Kulturinstitute verteilt hat, viel zahlreicher vertreten als ihre Kollegen aus dem Norden des Landes. Auch die thematische Gewichtung der

Beiträge fiel zugunsten des Südens aus, wobei der Erforschung der Musik aus der Provinz Hadramaut die höchste Aufmerksamkeit zukam. Die im Jemen so sinnvolle regionale Forschung und Berücksichtigung der unterschiedlichen Musikformen, meist in bestimmten sozialen Gruppen verwurzelt, wurde von dem ehemaligen Musiker, Literaten und nunmehrigen Parlamentsabgeordneten Muhammand Muršid Nađi in Abrede gestellt. Nach der politischen Einigung des Landes will man anscheinend mit der Propagierung eines nationalen Musikstils eine kulturelle Einigung herbeireden, die der Arabischen Republik Jemen als Legitimation dienen soll.

Das umfangreiche Programm – 30 Vorträge in drei Tagen – umschloß Studien in der Vokalmusik (Fischermusik, Religiöse Musik *inšād*, Dörfliche Musik und die jemenitische Sondergattung des *dān*); Studien über Musikinstrumente (die *Şan^cāni*-Laute „*qanbūs*“, Membranophone, Musikinstrumente aus der *Tihāmah*); Studien über Tanzmusik (Gruppentänze aus Hadramaut, Bar^c-Tanz aus dem Norden); Studien über musikalische Strukturen (Rhythmen, melodische Skalen), Dokumentation und Archivierung musikalischen Materials (Rundfunks- und Museumsarchive in Sanaah, Aden, Paris, Tunis, Bagdad, Khartum und Masqat) und schließlich musikalische Erziehung, wobei Mahmoud Guettats Musikinstitut in Tunis vorgestellt wurde und Ali ad-Dows Programm zur Musikerziehung von Kindern in Khartum, während Anwar Abdulkhāliq aus Aden die Zerstörung seines Instituts während des letzten Bürgerkriegs zu beklagen hat, das bis heute nicht wieder mit den notwendigsten Mitteln ausgestattet wurde.

Das Kolloquium der Musik des Jemen war Anlaß für die Eröffnung eines Zentrums jemenitischer Musikstudien, das am 30. Juli 1997 von M. Abd al-Malik Mansour, dem Minister für Kultur und Tourismus, in Sanaah eingeweiht wurde. Es liegt inmitten des kulturministeriellen Gebäudekomplexes im Bezirk al-Idhaah und soll Studienzentrum, Archiv und Veranstaltungsort für die einheimische Musikforschung sein.

Musikwissenschaftliche Vorlesungen an Universitäten und sonstigen Hochschulen mit Promotionsrecht

Abkürzungen: S = Seminar, Pros = Proseminar, Ü = Übung

Angabe der Stundenzahl in Klammern, nur wenn diese von der Norm (2 Stunden) abweicht.

Nachtrag Wintersemester 1997/98

Augsburg. Lehrbeauftragt. Wilhelm Hafner: S: Olivier Messiaens „langage musical“, dargestellt anhand ausgewählter Werke der frühen Schaffensperiode (1).

Bayreuth. Musikwissenschaft. Prof. Dr. Reinhard Wiesend: Pros: Kammermusik von Hans Pfitzner.

Dresden. Prof. Dr. Hans Größ: Alban Berg. Ü Dr. Thomas Schinköth: Musik und die bildenden Künste – Fragen der Synästhesie im 19. und 20. Jahrhundert.

Düsseldorf. Dr. Monika Burzik: Mittel-S: Musik der englischen Renaissance. □ Dr. Gisela Csiba: Unter-S: Die Symphonie – Literaturkunde: Die Symphonie. □ Dr. Achim Hofer: Unter-S: Beziehungen zwischen Kunst und Militärmusik anhand ausgewählter Marsch- und „alla marcia“-Kompositionen – Literaturkunde: Marsch- und „alla marcia“-Kompositionen. □ Prof. Dr. Volker Kalisch: Unter-S: Das deutschsprachige Kunstlied – Mittel-S: Die Musikkultur der Weimarer Republik – Ober-S: Einführung in die Musiksoziologie – Haupt-S: Probleme der Musikgeschichtsschreibung – Kolloquium für Doktoranden und Examenskandidaten – Literaturkunde: Musikkultur der Weimarer Republik. □ Prof. Dr. Helmut Kirchmeyer: Ober-S: Lektüre von Quellentexten zur Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts – Haupt-S: Doktorandenkolloquium. □ Priv.-Doz. Dr. Eckhard Roch: Mittel-S: Frühe Oper in Italien – Literaturkunde: Entwicklung der Oper. □ Prof. Dr. Bernd Scherers: Literaturkunde: Instrumentalkonzert. □ Frank Stadler M. A.: Musikwissenschaftliche Arbeitstechniken und Fachbibliographie.

Freiburg. Dr. Markus Bandur: Pros: Konzepte musikalischer Bedeutung von der Antike bis zur Gegenwart. □ Rainer Schmusch M. A.: Musikalische Dramaturgie.

Hamburg. *Historische Musikwissenschaft.* Albrecht Gaub M. A.: S: Russische Klavierkonzerte. □ Melanie Unsel M. A.: S: „ – und sie ist schließlich so unglücklich!“ Frauenfiguren im Werk von Leos Janáček. *Systematische Musikwissenschaft.* Dr. Uwe Seifert: S: Die Geometrie der Töne. Eine Einführung.

Köln. *Hochschule für Musik.* Priv.-Doz. Dr. Manuel Gervink: Musikgeschichte IV: 20. Jahrhundert – Pros: Geschichte des Instrumentalkonzerts – Haupt-S: Stationen der Musikgeschichte – Haupt-S: Die Zweite Wiener Schule: Schönberg, Berg, Webern. □ Prof. Dr. Rüdiger Schumacher: S: Musikgeschichte Chinas.

Salzburg. *Hochschule für Musik. Lehrkanzel für Musikgeschichte.* Prof. Dr. Siegfried Mauser: Musikgeschichte 1/2 – Musikgeschichte 3/4 – S: Franz Schuberts Klaviersonaten 1/2 – Musikgeschichte 5: Musik nach 1945 – Musikgeschichte 6: Musik der Jahrhundertwende – Kolloquien zu aktuellen wissenschaftlichen Arbeiten. □ HAss. Dr. Wolfgang Gratzner: Stilkunde und Analyse der Musik des 20. Jahrhunderts 1/2.

Würzburg. Dr. Beate Carl: Ü: Olivier Messiaen.

Sommersemester 1998

Augsburg. Lehrbeauftragt. Eckhard Böhringer M. A.: Musikpaläographie III. Modal- und schwarze Mensuralnotation. □ Lehrbeauftragt. Dr. Friedhelm Brusniak: S: Richard Strauss. Einführung in sein Werk. □ Prof. Dr. Marianne Danckwardt: Musikgeschichtsschreibung im 18. Jahrhundert – Ober-S: Magistranden- und Doktorandenkolloquium (1) – Haupt-S: Das Old-Hall-Manuskript (3) – Pros: Suiten Johann Sebastian Bachs (Analyse). □ Lehrbeauftragt. Dr. Karl Huber: Ü: Einführung in musikwissenschaftliches Arbeiten (1). □

Lehrbeauftragt. Dr. Wolf-Dieter Seiffert: S: Einführung in die musikalische Quellenkunde und Editionstechnik der Musik des 18. und 19. Jahrhunderts. □ Lehrbeauftragt. Dr. Erich Tremmel: S: Die Musikpflege der Benediktiner im süddeutschen Raum (Landesforschung) – Pros: Meßordinarien der Renaissance.

Bamberg. Prof. Dr. Max Peter Baumann: „Wir gehen die Wege ohne Grenzen“ – Musik der Sinti und Roma I – S/Ü: Schamanismus, ritueller Kontext und Musik – S: „Immer treffe ich auf das, was ich nicht bin ...“ – S zur Vorlesung – S: Traditionelle Musik, Copyright und GEMA. □ Prof. Dr. Marianne Bröcker: Tanzformen in Europa – S: Zur Notation von Tänzen. □ Prof. Dr. Martin Zenck: Forschungsfreiemester.

Basel. *Musikgeschichte.* Prof. Dr. Wulf Arlt: Block-S zu Forschungsfragen der älteren Musikgeschichte und zu Arbeitsthemen der Teilnehmenden – Block-S zu Hildegard von Bingen (gem. mit Dr. Joseph Willmann). □ Prof. Dr. Max Haas: Einführung in die amerikanische Musiktheorie seit 1945 (mit Ü) – Grund-S: Musik und Philosophie – Haupt-S: Musikbezogene Texte des Mittelalters in philosophischer und musikwissenschaftlicher Sicht (gem. mit Prof. Dr. Klaus Jacobi, Philosophisches Seminar; findet in Freiburg i.Br. statt). □ lic. phil. Martin Kirnbauer: Paläographie der Musik II: Modale und mensurale Aufzeichnungsweisen des 13. und frühen 14. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Anne Shreffler: Musik seit der „Stunde Null“ (1945) (mit Ü) – Haupt-S: Die barocke Triosonate – Ü: Mahler. DoktorandInnen-Kolloquium. □ Dr. Joseph Willmann: Grund-S: Musik im Zeitalter des Renaissance-Humanismus – Ü: Beethovens Klaviersonaten.

Bayreuth. *Musikwissenschaft.* Dr. Hans-Joachim Bauer: Pros: Richard Wagners Schrift „Religion und Kunst“ (1880). □ Dr. Gerald Felber: Ü: Workshop „Theorie und Praxis der Musikkritik“ (1). □ Artie Heinrich, M. A.: Pros: Deutsche Passionsvertonungen im 18. Jahrhundert. □ Dr. Arnold Jacobshagen: Pros: Darmstadt und die musikalische Avantgarde um 1950. □ Prof. Dr. Reinhard Wiesend: Musikgeschichte im Überblick I: Von der Antike bis ins Spätmittelalter – Haupt-S: Pietro Metastasio, Johann Adolf Hasse und die Opera seria – Pros: Lektüre mittelalterlicher Musiktraktate: Guido von Arezzo – S: Kolloquium für Examenskandidaten.

Bayreuth. *Musiktheaterwissenschaft.* Prof. Dr. Sieghart Döhring: Geschichte des Musiktheaters IV (20. Jahrhundert) – S: Das musikdramatische Œuvre von Richard Strauss. □ Prof. Dr. Susanne Vill: Epochen europäischer Theatergeschichte – Pros: Lektüre theater- und musiktheatertheoretischer Texte – S: Neue Shakespeare-Verfilmungen (gem. mit Prof. Dr. Ewald Mengel). □ Dr. Thomas Steiert: Pros: Die Opern Benjamin Brittens – Pros: Berlin als Theaterstadt im 19. Jahrhundert – Ü: Theaterschriften des frühen 20. Jahrhunderts – Ü: Einführung ins Partiturlernen an ausgewählten Werken des Musiktheaters. □ Dr. Rainer Franke: Ü: Inszenierungen im Vergleich: „Così fan tutte“ von Wolfgang Amadeus Mozart – Pros: Von der Sozialsatire zum Ausstattungstück. Wandlungen der Operette unter dem Einfluß des Zeitgeschmacks um 1870 – Pros: Werkanalysen ausgewählter Beispiele des unterhaltenden Musiktheaters zwischen 1865 und 1880. □ Dr. Sven Friedrich: Pros: Wagners D[r]amen – Dramaturgie, Philosophie, Psychologie und Gestaltung des Weiblichen in Wagners Werken. □ Dr. Arnold Jacobshagen: Pros: Die Opéra comique im 19. Jahrhundert. □ Julia Korz: Pros: Mussorgskijs „Boris Godunov“. □ Dr. Maria Kostakeva: Pros: Das Verfahren des Grotesk-Absurden im Musiktheater des 20. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Peter Pachl: Pros: Das musikdramatische Œuvre von Alexander Zemlinsky. □ Dr. Anno Mungen: Pros: „Romeo und Julia“-Vertonungen des 18. bis 20. Jahrhunderts. □ Dr. Johanna Werckmeister: Pros: Theaterarchitektur im 20. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Sieghart Döhring, Prof. Dr. Susanne Vill, Dr. Hans-Joachim Bauer, Christoph Blitt, Dr. Rainer Franke, Dr. Arnold Jacobshagen, Dr. Thomas Steiert, Dr. Johanna Werckmeister: Pros: Audiovisuelle Vorstellung exemplarischer Werke des Theaters und Musiktheaters.

Berlin. *Freie Universität. Institut für Musikwissenschaft. Musikwissenschaftliches Seminar.* Dr. Guido Heldt: Pros: „Splendid isolation“? – England und der Kontinent in der Musikgeschichte. □ Dr. Lucinde Lauer: Pros: Musik im Stalinismus – Pros: Johann Mattheson. □ Prof. Dr. Jürgen Maehder: Instrumentationsgeschichte II – Zur Geschichte der Klangfarbenkomposition – Haupt-S: Instrumentationsanalyse II – Haupt-S: Bernd Alois Zimmermann – Ober- und Doktoranden-S: Methodenprobleme der Forschung. □ Dr. Konstantin Restle: Pros: Musik und Musikinstrumente des 17. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Albrecht Riethmüller: Hanns Eisler (gem. mit Prof. Dr. Gert Mattenklott) – Pros: Grundlagen des musikwissenschaftlichen Arbeitens: Gustav Mahler, Symphonien II-IV – Haupt-S: Weills Kompositionen nach Brecht – Ober- und Doktoranden-S: Aktuelle Strömungen in der Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Rudolf Stephan: Grundlagen der Kirchenmusik.

Institut für Musikwissenschaft. Fachrichtung Vergleichende Musikwissenschaft. Priv.-Doz. Dr. Regine Allgayer-Kaufmann: Musik in Ozeanien – Ü: Vorbereitung der Italien-Exkursion „Il Maggio Drammatico“. □

Priv.-Doz. Dr. Gerd Grupe: Haupt-S: Xylophonspiel in Afrika. □ N. N.: Haupt-S: Forschungswerkstatt zukünftiger Projekte in Lateinamerika – Pros: Musik in Afrika.

Berlin. Humboldt-Universität. Historische Musikwissenschaft. Prof. Dr. Reinhold Brinkmann: Block-S (Pros, Haupt-S): Rezeptionsgeschichte: Theorien-Beethoven-Wagner. □ Prof. Dr. Hermann Danuser: Forschungsfreisemester. □ Dr. Hermann Gottschewski: Pros: Vom richtigen Vortrag zur historischen Aufführungspraxis. „Originalgetreue“ Interpretation im 19. und 20. Jahrhundert – Ü: (Lektüre) „Versuch einer Anleitung zur Composition“ von Heinrich Christoph Koch. □ Dr. Ulrich Leisinger: Pros: Die Passion von J. S. Bach. □ Dr. Andreas Mertsch: Pros: Strukturen und Konzepte in Werken Alexander N. Skrjabin – Musikanalysen – Pros: Synästhesie – musikhistorische und ästhetische Aspekte des Phänomens. □ Dr. Wolfgang Rathert: Pros: „Ad Organum faciendum“. Einführungs- und Lektürekurs zur Entstehung der mittelalterlichen Mehrstimmigkeit. □ Prof. Dr. Gerd Rienacker: Einführung in die Paläographie, Teil II: Weiße Notation, Tabulaturen (mit Ü) – Grundzüge einer Geschichte der Instrumentation, Teil I: 17. und 18. Jahrhundert – Pros/Haupt-S: Haṅṅs Eisler, Brecht-Vertonungen.

Musiksoziologie/Sozialgeschichte der Musik. Prof. Dr. Christian Kadén: Zeichen in der Musikgeschichte – Haupt-S: Musikalische Aufklärung? Musikleben, Musikphilosophie, Musikideologie im 18. Jahrhundert – Pros: Einführung in die mittelalterliche Musiktheorie – Forschungsseminar Musiksoziologie. □ Dr. Sebastian Klotz: Pros: Musik strukturiert Öffentlichkeit: „gender studies“ und Musiksoziologie zum 18./19. Jahrhundert – Pros: Ricercar. Toccata und Fantasia: Spielmentalitäten aus sozialhistorischer Sicht.

Systematische Musikwissenschaft/Musikethnologie. Prof. Dr. Wolfgang Auhagen: Psychoakustik – Haupt-S: Die Entwicklung des Musik-Erlebens im Kindes- und Jugendalter – Pros: Multivariate statistische Auswertungsverfahren in der musikwissenschaftlichen Urteilsforschung (gem. mit Prof. Dr. Reiner Kluge) – Koll: Wissenschaftliches Arbeiten in der Systematischen Musikwissenschaft. □ Dr. Angelika Jung: Pros: Analyse maqamegebundener Musik des Orients – Ü: Einführung in die musikethnologische Transkription.

Populäre Musik. Dr. Monika Bloß: Pros: „You Don't Own Me“ – Frauen in Pop und Rock – Pros: Geschlechterkonstruktionen in populärer Musik – Teil 2: Genre und Gender. □ Prof. Dr. Peter Wicke: Musikindustrie – Organisationsformen, Strukturen, Geschichte – Haupt-S: Musikalische Formen – Kulturelle Formen: Populäre Musik kulturanalytisch betrachtet – Popmusik in der Theorie – Pros Theorie.

Berlin. Technische Universität. Dr. Michael Heinemann: Johann Hermann Schein und das Musikleben im 17. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Helga de la Motte: Die Musikpersönlichkeit – Haupt-S: Das fremde Werk aus der Komponistenperspektive – Pros: Das Lied im 19. Jahrhundert – ein Beitrag zur Gattungsgeschichte – Doktorandenkolloquium. □ Dr. Hans Neuhoff: Pros: Rhythmuskonzeptionen – S: Musiksoziologie II. □ Prof. Dr. Christian Martin Schmidt: Schönbergs Oper „Moses und Aron“ – Haupt-S: Carl Dahlhaus: Musikästhetik (Lektüre-S) – Pros: Mussorgsky: Bilder einer Ausstellung – Doktorandenkolloquium. □ Dr. Elisabeth Schmierer: Haupt-S: Die Musik der Ars nova. □ Dr. Eckhard Tramsen: S: Philosophie der Musik – Nietzsche, Bloch und Adorno.

Berlin. Hochschule der Künste. Dr. Beatrix Borchard: Judith Wier „Der blonde Eckbert“ (Block-S in den Semesterferien). □ Prof. Dr. Elmar Budde: Geschichte der Vokalmusik – Formen der Vokalmusik – Haupt-S: Olivier Messiaen – Doktorandenkolloquium. □ Prof. Dr. Rainer Cadenbach: Pros: Die Musik des 18. Jahrhunderts – Stile, Zentren, Gattungen, Musiker – Haupt-S: Joseph Haydns Sinfonien – S: Klassische Musikästhetik (Kant, Herder, Michaelis). □ Prof. Dr. Wolfgang Dinglinger: Haupt-S: Musiktheorie: Symphonische Kompositionen nach 1825 II – Kompositionsgeschichte und Werkanalyse. □ Prof. Dr. Patrik Dinslage: Forschungsfreisemester. □ Dr. Ellinore Fladt: Pros: Musikgeschichte/Musikwissenschaft: Brahms und Bruckner: Instrumental- und Vokalwerke mit religiöser Prägung – Haupt-S: Musiktheorie: Das Konzert im 18. und 19. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Hartmut Fladt: J. S. Bach – Gattungen und Analysen. □ Ute Henseler: Pros: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten. □ Dr. Christoph Henzel: Pros: Jugendkulturen und Musik. □ Prof. Ingeborg Pffingsten: Haupt-S: Theorie der musikalischen Form: Sonaten- und Rondoformen im musiktheoretischen Schrifttum des 18. bis 20. Jahrhunderts (Hugo Riemann) – Höranalyse: Historische und systematische Annäherung. □ Prof. Dr. Albert Richenhagen: Beispiele der Rezeption des Jazz und seiner Vorformen in der europäischen Kunstmusik. □ Prof. Dr. Peter Rummenholler: Beethoven – Haupt-S: Geschichte der Klaviermusik II (gem. mit Prof. Dr. Ulrich Mahlert) – Haupt-S: Geschichte der Programm-Musik – Kolloquium für Examenskandidaten. □ Prof. Dr. Artur Simon: Haupt-S: Musik im subsaharanischen Afrika. □ Dr. Martin Supper: Pros: Geschichte der Elektroakustischen Musik – Schwerpunkt Nordamerika. □ Christian Thorau: Pros: Bach-Rezeption – 19. Jahrhundert – ausgewählte Beispiele. □ Christine Wassermann Beirao: Pros: Carl Philipp Emanuel Bach, ein „Originalgenie“.

Bern. Prof. Dr. Anselm Gerhard: Koll: Musikwissenschaftliche Methodenfragen (n. V.). □ Prof. Dr. Andreas Kotte: Die „Commedia dell'arte“. □ Prof. Dr. Victor Ravizza: Metropolen des Mittelalters (gem. mit Lehrenden des BMZ). Ringvorlesung des Berner Mittelalterzentrums – Pros: Gattungen und Satzarten in der Musik der Renaissance – S: Das öffentliche Konzert zwischen 1800 und 1930 im Spiegel der Programmgestaltung (gem. mit Annette Landau, lic. phil.). □ Dr. Hanspeter Renggli: Musikgeschichte II (1) – Musikgeschichte IV (1) – Ü: „Der Zwerg“ – „Eine florentinische Tragödie“. Zemlinskys Opern im Spiegel praktischer Erwägungen (gem. mit Dr. Benedikt Holtbernd). □ Dr. Peter Ross: Ü: Der italienische Opernvers und seine Vertonung im 19. Jahrhundert. □ Dr. Hartmut Schick: Das italienische Madrigal im 16. Jahrhundert.

Bochum. Prof. Dr. Christian Ahrens: Haupt-S: Musik der 1920er Jahre – Pros: Grundlagen musikwissenschaftlicher Editionsarbeit – Pros: Musik in China, Japan und Korea. □ N. N.: Musikgeschichte im Überblick II. Renaissance und Barock – Haupt-S: Methodenprobleme der Musiktheaterwissenschaft – Haupt-S: Musikästhetik des 19. Jahrhunderts – Pros: Einführung in die Formenlehre der Oper. □ Dr. Eckhard Roch: Haupt-S: Wege zur Meisterschaft: Das Frühwerk großer Komponisten. □ Dr. Dörte Schmidt: Pros: Die Messen von Joseph Haydn – Pros: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Doz. Dr. Michael Walter: Musik in deutschen Residenzstädten vom 16. bis zum 20. Jahrhundert: Dresden als Beispiel – Koll: Die Desdner Hofkapelle – Haupt-S: Recent Controversies in Musicology – Pros: Einführung in die Systematische Musikwissenschaft. □ Dr. Wolfgang Winterhager: Pros: Notationskunde: Weiße Mensuralnotation – Pros: Miles Davis.

Bonn. Prof. Dr. Andreas Eckhardt: Pros: Musikleben und Kulturpolitik. □ Prof. Dr. Erik Fischer: Geschichte der Musikästhetik – Pros: Einführung in die posthermeneutische Musikwissenschaft I: Diskursanalyse – Haupt-S: „Le nozze di Figaro“ – Syntagmatische und paradigmatische Aspekte von Analysen und Interpretationen sowie Möglichkeiten zur multimedialen Präsentation der Forschungsergebnisse – Ober-S: „Projekt Tanzwissenschaft“: Computerunterstützte Analyse von Ballett-Musik – Doktoranden-S: Epistemologische Probleme der aktuellen musikwissenschaftlichen Forschung – Kolloquium für Studierende aus der Grund- und Hauptstufe: Redaktionskonferenz (gem. mit Dr. Bettina Schlüter) – Kolloquium zur Medientheorie und Medienpraxis (gem. mit Dr. Bettina Schlüter). □ Prof. Dr. Renate Groth: Geschichte der Kantate im 17. und 18. Jahrhundert – Pros: Lektürekurs: Ernst Kurth, Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan“ (1923) – Haupt-S: Französische Oper im 19. Jahrhundert – Ober-S: Regionalmusikgeschichtsschreibung: Bereiche, Themen, Tendenzen, Probleme. □ Hartmut Hein M. A.: Pros: Die Musik Edward Elgars und das Problem eines britischen „Nationalstils“. □ Prof. Dr. Emil Platen: Haupt-S: Passionsvertonungen von Lougueval bis Penderecki. □ Dr. Bettina Schlüter: Pros: Figaro goes digital – Medienpraktische Blockkurse zum Pros. □ Prof. Dr. Wolfram Steinbeck: Musikgeschichte IV: 1830–1910 – Pros: Das Schubert-Lied – Haupt-S: Gustav Mahler und das Lied – Ober-S: Musikwissenschaftliche Forschungen – Vortragsreihe: Berufsperspektiven in der Musikwissenschaft (gem. mit Hartmut Hein M. A.).

Chemnitz. Priv.-Doz. Dr. Rafael Köhler: S: Italienrezeption im Zeitalter Heinrich Schütz'. □ Prof. Dr. Helmut Loos: Musikgeschichte II: 16.–18. Jahrhundert – S: Geschichte der polnischen Musik – S: J. S. Bach: Kantaten – Ü: Musikalische Quellenkunde. □ Priv.-Doz. Dr. Eberhard Möller: S: Analyse II/2 – S: Analyse I/2 – S: Klaviermusik des 19. Jahrhunderts (Schubert, Mendelssohn, Chopin) – Volksliedkunde. □ Dr. Gerd Nauhaus: Robert Schumann und die Schumann-Forschung.

Detmold/Paderborn. Prof. Dr. Gerhard Allroggen: Zur musikalischen Interpretation II – Haupt-S: Probleme der Musik des Trecento (gem. mit Dr. Oliver Huck) – Pros: Das klassische Streichquartett – Ü: Zur Interpretation klassischer Streichquartette. □ Dr. Jürgen Arndt: Pros: Musikalischer Stilpluralismus um 1970: Luciano Berio, Carla Bley und die Beatles. □ Prof. Dr. Werner Keil: Haupt-S: Musik und Philosophie im 20. Jahrhundert (gem. mit Dr. Jürgen Arndt) – Haupt-S: Beethovens Spätwerk – Pros: Heinrich Schütz und seine Zeit – Ü: Adorno/Eisler: Kompositionen für den Film – Koll: Wechselwirkungen zwischen Musik und Philosophie im 20. Jahrhundert (8 Vorträge mit Beteiligung von Gastreferenten). □ Prof. Dr. Annegrit Laubenthal: Allgemeine Musikgeschichte IV – Haupt-S: Englische Komponisten zwischen Spätromantik und Moderne – Haupt-S: Kompositionstechnik und musikalische Erfindung in der älteren Musik – Pros: Studien zu den frühen Sinfonien Joseph Haydns. □ Priv.-Doz. Dr. Walter Werbeck: Pros: Das Klavierkonzert im 19. Jahrhundert.

Dortmund. Prof. Dr. Werner Abegg: Einführung in die Musikgeschichte – S: Beethovens Sonatenwerke. □ Prof. Dr. Martin Geck: Musikgeschichte als Ideengeschichte. Romantik und Realismus in der deutschen Musik des 19. Jahrhunderts – Ober-S: H. Schütz: „Kleine geistliche Konzerte“ – Robert Schumanns Kompo-

sitionen über Kinder oder für Kinder (gem. mit Dr. Bernhard Appel). □ Dr. Marianne Helms: S: Das Schriftbild der Musik. □ Prof. Dr. Eva-Maria Houben: Anton Bruckner – S: Die Symphonien in ihren unterschiedlichen Fassungen – S: Das Werk Bernd Alois Zimmermanns. Brennpunkte der neuen Musik. □ Prof. Dr. Günther Rötter: S: Psychologie der musikalischen Form – S: Das musikalische Gedächtnis. □ Prof. Dr. Mechthild von Schoenbeck: S: Komik in der Musik. □ Dr. Ulrich Tadday: S: „Über Geschmack läßt sich streiten“. Zur Musikästhetik des 18. Jahrhunderts.

Dresden. Dr. Sebastian Klotz: Einführung in die Musiksoziologie. □ Prof. Dr. Hans-Günter Ottenberg: Musikgeschichte im Überblick II: Musik des 18. Jahrhunderts – Haupt-S: Musikerbriefe – sozialgeschichtlich interpretiert – Pros: Die Klaviersonate im 18. Jahrhundert – Ober-S für Doktoranden, Magistern und Fortgeschrittene. □ OStR Manfred Peters: S: Die Bedeutung des Themas für die Form bei Ludwig van Beethoven – S: Die Romantik als Voraussetzung für das Verständnis der Musik des 20. Jahrhunderts. □ Dr. Gerhard Poppe: Paläographie der Musik: Einführung in die Mensuralnotation – Haupt-S: Musik als Thema philosophischen Denkens (gem. mit Prof. Dr. Thomas Rentsch). □ Stefanie Steiner M. A.: Pros: Musikalische Strömungen in den 20er Jahren. □ Jakob Ullmann: Einführung in die byzantinische Musik – S: Material heute. □ KMD Michael-Christfried Winkler: Ü: Musikanalyse II.

Düsseldorf. Dr. Monika Burzik: Mittel-S: Musik und Notation. □ Dr. Gisela Csiba: Unter-S: Oper des 19. Jahrhunderts – Literaturkunde: Oper des 19. Jahrhunderts. □ Dr. Achim Hofer: Mittel-S: Mozart – Literaturkunde: Mozart. □ Prof. Dr. Dr. Volker Kalisch: Unter-S: Streichquartett – Mittel-S: Schubert – Ober-S: Mattheson – Haupt-S: Notre-Dame-Polyphonie – Literaturkunde: Streichquartett – Doktorandenkolloquium. □ Prof. Dr. Helmut Kirchmeyer: Ober-S: Regie, Inszenierung und Interpretationskonzepte zeitgenössischer Opernaufführungen des klassischen Repertoires zwischen Mozart und Wagner – Haupt-S: Doktorandenkolloquium. □ Prof. Dr. Bernd Scherers: Literaturkunde: Musik für Tasteninstrumente. □ Frank Stadler M. A.: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten. □ Dr. Elena Ungeheuer: Literaturkunde: Neue Musik nach 1945.

Eichstätt. Dr. Marcel Dobberstein: Pros: Musikästhetik – Pros: Einführung in die Musikethnologie. □ Prof. Dr. Karlheinz Schlager: Theorie und Praxis der mittelalterlichen Mehrstimmigkeit (10.–14. Jahrhundert) (Musikgeschichte II) – S: Georg Friedrich Händel: Giulio Cesare (1724) – S: Einführung in Modal- und Mensuralnotation.

Erlangen-Nürnberg. Dr. Andreas Haug: Mittel-S: Laut und Leise in der Musik. □ Prof. Dr. Wolfgang Horn: Die Geschichte der Fuge – Pros: Übungen zu der Motettensammlung „Sacrae Cantiones“ (Nürnberg 1585; mit Werken von Merulo, Palestrina u. a.) – Haupt-S: C. P. E. Bach und die Musik des 18. Jahrhunderts. □ Michael Klaper M. A.: Pros: Die musikalische Überlieferung des Minnesang. □ Prof. Dr. Fritz Reckow: „Compositio“: Einführung in die Grundlagen und Grundsätze, Herausforderungen und (Selbst-)Begrenzungen der abendländischen Musikkultur – Mittel-S: Frühe Mehrstimmigkeit in Europa: Voraussetzungen, Praktiken und Begründungen mehrstimmigen Musizierens im 9. bis 11. Jahrhundert – Haupt-S: Eduard Hanslick, „Vom Musikalisch-Schönen“: Problemstellungen, Konstellationen und Konflikte in der Musikästhetik seit Mitte des 19. Jahrhunderts – Kolloquium (Erlanger Arbeitskreis „Kulturtransfer im europäischen Mittelalter“): Wege und Straßen im Mittelalter (gem. mit Dr. Andreas Haug). □ Dr. Thomas Röder: Pros: Europäische Tabulaturen um 1600 – Pros: Rhythmik und Metrik. □ Priv.-Doz. Dr. Gerhard Splitt: Haupt-S: Analyse geistlicher Werke von Brahms und Reger. □ Dr. Rafaella Camilot-Oswald, Dr. Andreas Haug, Dr. Wolfgang Hirschmann, Prof. Dr. Wolfgang Horn, Michael Klaper M. A., Prof. Dr. Fritz Reckow, Dr. Thomas Röder, Priv.-Doz. Dr. Gerhard Splitt: Kolloquium zu aktuellen Forschungsthemen.

Essen. Prof. Dr. Matthias Brzoska: Ü: Einführung in musikwissenschaftliches Arbeiten – S: Meyerbeer in Wien – Hauptvorlesung: Oper nach Wagner. □ Dr. Harnischmacher: S: Psychologie des Übens. □ Dr. Jacob: S: Soziale Bedingungen des Musikhörens (Musiksoziologie I). □ Dr. Armin Raab: Ü: Einführung in musikwissenschaftliches Arbeiten – Ü: Repetitorium zu Aspekten der Musikgeschichte für ausländische Studierende – S: Minimal Music. □ Dr. Manuela Schwartz: S: Die Sinfonien Joseph Haydns. □ Prof. Dr. Udo Sirker: Gattungen in der Musik des 18. Jahrhunderts (mit S) – Johann Sebastian Bach: Leben, Werk, Wirkung. □ Prof. Dr. Horst Weber: S: Geschichte des Madrigals – S: Geschichte des Scherzo von Beethoven bis Mahler – S: Bergs Oper „Lulu“. □ Prof. Bloch: S: Die russische Pianistenschule (gem. mit Dr. Wehrmeyer). □ Prof. Dr. Matthias Brzoska, Dr. Armin Raab, Prof. Dr. Horst Weber: Aspekte der Musikgeschichte – S: Kolloquium für Doktoranden und Examenskandidaten.

Frankfurt. Lehrbeauftragt. Dr. Eric Fiedler: S: Einführung in den computergestützten Notendruck. □ Dr. Ulrike Kienzle: Pros: Einführung in die musikalische Analyse – S: Musiktheater-Inszenierungsanalyse (gem. mit Prof. Dr. Hans-Thies Lehmann). □ Priv.-Doz. Dr. Wolfgang Krebs: Die Musik des 19. Jahrhunderts – Pros: Einführung in die Arbeitstechniken der Musikwissenschaft – S: Englische Musik von Elgar bis Britten – Haupt-S: Ernst Kurths Musikdenken im Kontext seiner Zeit (gem. mit Andreas Eichhorn). □ N. N.: Fundamente abendländischer Musik: Einführung in die antike Musiktheorie – Pros.: „Programm Musik“. Sinfonische Musik zwischen Beethoven und Brahms – S: Musik und Zeichen. Möglichkeiten und Grenzen einer Semiotik der Musik – Haupt-S: Wege zur Meisterschaft. Das Frühwerk großer Komponisten. □ Prof. Dr. Adolf Nowak: Zwischen Symphonie und Kantate – Chor- und Sologesang in der Symphonik seit Beethoven – S: Lateinische Theoretikerlektüre: Texte zur Musikästhetik des Mittelalters (gem. mit Dr. Andreas Eichhorn) – Haupt-S: Michael Praetorius – Kolloquium für Doktoranden und Examenskandidaten. □ Lehrbeauftragt. Dr. Marion Saxer: S: Morton Feldman. □ Lehrbeauftragt. Dr. Elvira Seiwert: S: Die Beethoven-Interpretation Theodor W. Adornos.

Frankfurt. Hochschule für Musik und Darstellende Kunst. Prof. Dr. Peter Ackermann: Musikgeschichte im Überblick II: Das 17. und 18. Jahrhundert – S: Zur Methodik der Opernanalyse: Richard Wagner: „Tristan und Isolde“ – S: Analyse und ästhetisches Urteil – Zur Problemgeschichte zeitgenössischen Komponierens (gem. mit Prof. Isabel Mundry) – S: Inhalte und Methoden musikwissenschaftlicher Forschung – Doktorandenkolloquium (gem. mit Prof. Dr. Ute Jung-Kaiser). □ Priv.-Doz. Dr. Andreas Ballstaedt: S: Das Klavierkonzert nach Beethoven. □ Prof. Dr. Susanna Großmann-Vendrey: S: Mozart-Aspekte II. □ Prof. Dr. Herbert Heine: S: Aspekte des Messen- und Motettenschaffens J. S. Bachs. □ Prof. Dr. Ute Jung-Kaiser: Kritik des Musikanten – S: Zur Vermittlung polyphoner Strukturen – S: Der Tod in der Musik – S: Erstellung wissenschaftlicher Arbeiten. □ Dr. Wolfgang Lessing: S: Russische Sinfonik des 19. Jahrhunderts. □ Sandra Müller-Berg M. A.: Pros: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Dr. Andreas Odenkirchen: S: Beethoven und das „richtige“ Tempo. □ Dr. Giselher Schubert: S: Satie und die „Groupe des Six“. □ Dr. Dieter Winzer: S: Bartók und Kodály – Musik und Musikethnologie in Ungarn. □ Dr. Ferdinand Zehentreiter: S: Einführung in die Musikästhetik Theodor W. Adornos.

Freiburg. Dr. Sabine Ehrmann-Herfort: Pros: Die Stimmengattungen der Mehrstimmigkeit: Geschichte, Funktion, satztechnische Bedeutung. □ Dr. Keith Falconer: Pros: Salonmusik im 19. Jahrhundert – Pros: Institutionen der Musik 1400–1550. □ Nils Grosch M. A.: Pros: Einführung in die Analyse des Jazz – ausgewählte Beispiele. □ Prof. Dr. Konrad Küster: Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts – Pros: Gregorianischer Choral – Haupt-S: Norddeutsche Musik des 17. Jahrhunderts für Tasteninstrumente – Doktorandenkolloquium. □ Dr. Thomas Seedorf: Pros: Mozarts „Don Giovanni“ (Block-S) – Pros: Die Spätzeit der Motette (von Bach bis Reger). □ Dr. Matthias Thiemel: Pros: Tongruppen, Taktgruppen – zur Analyse musikalischer Sinneinheiten (Perotin bis Berg) (3) (gem. mit Dr. Albrecht von Massow). □ Dr. Matthias Wiegandt: Pros: Musikalische Analyse: Tschechische Musik – Pros: Lektürekurs: Die Musik in Platons Texten.

Freiburg i. Ue. Prof. Dr. Luigi Ferdinando Tagliavini: Les cantates d'église de J.S. Bach – Pros: Weltliche Vokalmusik der Renaissance (1) – S: Lied, Mélodie, Romanza au 19e siècle (1). □ Doz. Dr. Brenno Boccadoro: Les théoriciens du 16e siècle face à la musique gréco-latine. □ Ass. Dr. François Seydoux: Systèmes de notation au Moyen Age (1) – Materialien zur Schweizerischen Musikgeschichte (1).

Gießen. Prof. Dr. Peter Andraschke: Die Musik des späten Mittelalters – Pros/S: Chopin und seine Zeit – Pros/S: Vokalmusik auf Dichtungen des 20. Jahrhunderts – Pros/S: Die Symphonische Dichtung zwischen Liszt und Strawinsky. □ Wiss. Mitarb. Dr. Ulrich D. Einbrodt: Pros/S: Reggae – Der musikalische Einfluß Jamaicas auf die Rockmusik. □ Prof. Dr. Ekkehard Jost: Geschichte des Jazz (2). Vom Bebop bis zum Free Jazz – Pros/S: Musiksoziologie: Methoden, Fragestellungen, Ergebnisse – S: John Cage: Musikalische Gestaltungsprinzipien und ihre ästhetischen Prämissen – Koll: Musikwissenschaftliches Kolloquium für Magister, Doktoranden und Examenskandidaten. □ Prof. Dr. Eberhard Kötter: Pros: Musik der Gegenwart – Pros: Grundlagen der Musikpsychologie – Pros/S: Musikalische Analyse I – S: Das Experiment in der Musikpsychologie. □ Prof. Dr. Peter Nitsche: Pros: Einführung in die Musiktheorie – Pros/S: Weber und Meyerbeer als Schüler von Abbé Vogler – Pros/S: Jugendstil, Symbolismus und Moderne Musik und Literatur – S: Karlheinz Stockhausen. □ Prof. Dr. Winfried Pape: Pros/S: Musikwirtschaft und Musik. □ Doz. Dr. Thomas Phleps: S: Schlager, Hits und Volkstum. □ Str.i.H. Dr. Dietmar Pickert: Pros/S: Musikalische Analyse I.

Göttingen. Prof. Dr. Wolfgang Boetticher: Der musikalische Impressionismus und die frühe Moderne – Doktoranden-Kolloquium. □ Prof. Dr. Rudolf Brandl: Strukturen schwarzafrikanischer Musik – Pros: Musikethnologische Analyse – Ü: Beispiele schwarzafrikanischer Musik – Haupt-S: Die Wiener Schule der Vergleichenden Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Rainer Fanselau: Ü: Die musikalische Avantgarde der 50er und 60er Jahre. □ Prof. Dr. Ursula Günther: AG: Betreuung wissenschaftlicher Arbeiten. □ Dr. Jürgen Heidrich: Pros: Probleme der Sonatenform in der Wiener Klassik. □ Prof. Dr. Martin Staehelin: Die Wirkungsgeschichte Bachs im 19. Jahrhundert (1) – Ü: Analyse von Werken der jüngeren Musikgeschichte – Quellenkunde (mit Exkursion) – Doktorandenkolloquium.

Graz. Prof. Dr. Rudolf Flotzinger: Musikwissenschaftliches Pros III: Forschungsreferate – Wandlungen im 15. Jahrhundert – Musikwissenschaftliches Seminar – Kolloquium für Dissertanten. □ Ass.-Prof. Dr. Werner Jauk: Einführung in die Systematische Musikwissenschaft – System.-musikwiss. SV: Musikalische Rezeptionsforschung und Medienanalyse. □ Doz. Dr. Josef-Horst Lederer: Musikgeschichte II: Barock – Ü: an Tonbeispielen (1) – Notationskunde: Weiße Mensuralnotation – Brahms/Schönberg und das Prinzip der entwickelnden Variation – Kolloquium für Diplomanden. □ Lekt. Dr. Alois Mauerhofer: Musikethnologie I: Gegenstandsbereich und Methoden. □ Ass.-Prof. Dr. Ingrid Schubert: Musikhistorisches Pros: Projektarbeit.

Graz. Hochschule für Musik und darstellende Kunst. Institut für Jazzforschung. Prof. Dr. Franz Kerschbaumer: Formen der Populärmusik im 20. Jahrhundert – S: Jazz und Populärmusik. □ Ass. Prof. Mag. Dr. Elisabeth Kolleritsch: Jazz-Bibliographie. □ Mag. Dr. Franz Krieger: Einführung in die Jazzforschung. □ Mag. Wolfgang Tozzi: Rhythmische Konzepte in der Musik Lateinamerikas.

Institut für Wertungsforschung. Prof. Dr. Otto Kolleritsch: Ausgewählte Kapitel zur Musikästhetik (gem. mit HAss. Dr. Renate Božić, HAss. Mag. Dr. Harald Haslmayr und Ass. Prof. Dr. Karin Marsoner) – Musiksoziologie II.

Institut für Musikethnologie. Dr. Helmut Brenner: Einführung in die Musik Mexikos I. □ Ass. Dr. Ottfried Hafner: Musik- und Kulturgeschichte Österreichs. □ Prof. Dr. Wolfgang Suppan: Musikanthropologie II – Musikethnologie II – Ungarische Musik (gem. mit Ass. Dr. Bernhard Habla).

Institut für Elektronische Musik. Ass. Mg. Dr. Robert Höldrich: Spatialisation von Klangsignalen 2 – Verarbeitungsalgorithmen in Akustik und Computermusik 2 – Klangsynthese in Echtzeit. □ Ass.-DI Winfried Ritsch: Steuerungstechnik und Steuerungsnetzwerke in der Computermusik 2. □ HAss. Mag. DI Dr. Robert Höldrich, Prof. Dr. Franz Kerschbaumer, Prof. Dr. Otto Kolleritsch (gem. mit HAss. Dr. Renate Božić, HAss. Mag. Dr. Harald Haslmayr und Ass. Prof. Mag. Dr. Karin Marsoner), Prof. Dr. Wolfgang Suppan (gem. mit Ass. Dr. Bernhard Habla und Ass. Dr. Ottfried Hafner), Prof. Dr. Johann Trummer (gem. mit Ass. Dr. Ingeborg Harer und Ass. Dr. Klaus Hubmann): Dissertanten- und Magistrenten-Seminar.

Greifswald. UMD Ekkehard Ochs: Musikgeschichte im Überblick II: Klassik und Romantik. □ Dr. Sigrd Palm: S: Werkanalyse. □ Prof. Dr. Matthias Schneider: S: Der junge Bach. □ Priv.-Doz. Dr. Peter Tenhaef: Musik und Zahl – Zur Geschichte des musikalischen Pythagoräismus – Ü: Lektüre ausgewählter barocker Musiktraktate – Der konzertierende Stil – S: Entwicklung des klavierbegleiteten Sololiedes vom Generalbaß bis zu Arnold Schönberg (gem. mit Dr. Lutz Winkler). □ Dr. Lutz Winkler: Musikgeschichte im Überblick I: Von der frühchristlichen Musik bis zur Renaissance – Musikgeschichte im Überblick IV: Das 20. Jahrhundert – S: Entwicklung der geistlichen und weltlichen Kantate – S: Opernentwicklung in der ehemaligen DDR – Musikalische Volkskunde (1).

Halle. Prof. Dr. Günter Fleischhauer: Musik und Rhetorik im 16. bis 18. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Heiner Gembris: Was ist Musikalität? – Haupt-S: Empirische Forschungsarbeiten zu Wirkungen von Musik – Haupt-S: Praktische Übungen zur musikalischen Wirkungsforschung. □ N. N.: Musikgeschichte im Überblick: Musik des 20. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Wolfgang Ruf: Musik in Mitteleuropa vom 16. bis 18. Jahrhundert – Haupt-S: Johann Friedrich Reichardt und Daniel Gottlob Türk – Haupt-S: Kurt Weill. □ Dr. Undine Wagner: Pros: Zur Frühgeschichte der Sinfonie – Haupt-S: Geschichte der Aufführungspraxis Alter Musik. □ Prof. Dr. Günter Fleischhauer, Prof. Dr. Heiner Gembris, Prof. Dr. Wolfgang Ruf: Magistrenten-/Doktoranden-Kolloquium.

Hamburg. Historische Musikwissenschaft. Prof. Dr. Wolfgang Dömling: Musik aus Böhmen I – Ü: Analyse, Beschreibung, Kommentar – S: Neue musikwissenschaftliche Arbeiten (1). □ Prof. Dr. Constantin Floros: S: Aktuelle Arbeiten in der Historischen Musikwissenschaft (gem. mit Prof. Dr. Peter Petersen). □

Prof. Dr. Hans Joachim Marx: S: Die „St. Petersburger Musikhandschriften“ – Opern und Oratorien des 18./19. Jahrhunderts (gem. mit Dr. Jürgen Neubacher) – Haupt-S: Felix Mendelssohn Bartholdy – S: Besprechung aktueller Forschungsarbeiten. □ Prof. Dr. Peter Petersen: Haupt-S: H.W. Henze und I. Bachmann – gemeinsame Arbeiten (gem. mit Prof. Dr. Hans-Gerd Winter). □ Priv.-Doz. Dr. Reinhard Flender: S: Radikalität und Umbruch im Schaffen jüdischer Komponisten des 20. Jahrhunderts: Arnold Schönberg und Stefan Wolpe.

Systematische Musikwissenschaft. Priv.-Doz. Dr. Gabriele Braune: Arabische Musiktheorie. □ Prof. Dr. Helmut Rösing: Projekt-S: Aspekte der Klangforschung (gem. mit Dr. Uwe Seifert) – Haupt-S: Musikvermittlung in der modernen Mediengesellschaft – S: Ausgewählte Fragen zur Systematischen und Vergleichenden Musikwissenschaft (gem. mit Prof. Dr. Albrecht Schneider). □ Prof. Dr. Albrecht Schneider: Haupt-S: Musikpsychologische Methodenlehre für Fortgeschrittene: Faktorenanalyse, Clusteranalyse, MDS (3). □ Dr. Bernhard Sievers: Ü: Einführung in die indische Musik. □ Priv.-Doz. Dr. Peter N. Wilson: S: Mikrotonalität: Theorie und kompositorische Praxis.

Hannover. Prof. Dr. Arnfried Edler: Forschungsfreiemester. □ Dr. Rebecca Grotjahn: S: 1919-1945: Musik und Musikleben in der Weimarer Republik und im NS-Staat – Analysekurs – S: Claudio Monteverdi und Neue Musik um 1600. □ Prof. Dr. Ellen Hickmann: Akustik und Geschichte der Musikinstrumente (gem. mit N. N. mit Exkursion) – S: Identitätsbildung durch Musik am Beispiel von Bühnenwerken des 19. und 20. Jahrhunderts (gem. mit Doz. Dr. Susanne Rode-Breymann) – S: Musik bei Völkern Zentralasiens – Musikethnologisches Kolloquium. □ Prof. Dr. Günter Katzenberger: Die Wiener Klassik (1) – Pros: Erarbeiten einer Biographie: N. N. – S: „Die Meistersinger von Nürnberg“ □ Prof. Dr. Günter Kleinen: S: Einführung in die Systematische Musikwissenschaft. □ Dr. Joachim Kremer: S: Notation für Tasteninstrumente im 15.–17. Jahrhundert – S: Sinfonische Musik in Rußland. □ Doz. Dr. Susanne Rode-Breymann: Pros: Die Jahreszeiten in der Musik – Pros: Guillaume Dufay – eine Schlüsselgestalt der europäischen Musik- und Kulturgeschichte des 15. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Peter Schnaus: S: Brahms und Bruckner als Sinfoniker – S: Igor Strawinsky und der Neoklassizismus – S: Formenlehre IV: Zur Formenlehre seit Beethoven (1). □ Prof. Gerhard Schumann: S: Liedkunde: Das Kunstlied von Schumann bis Wolf – S: Tanzgeschichte: Ballett ohne Handlung II – Examenskolloquium.

Heidelberg. Prof. Dr. Mathias Bielitz: Zur Entstehung und Entwicklung der tonalen Harmonik in Relation zu motivisch-gestalthaften Formfaktoren – S: Überlieferung, Variantenbildung und Gestaltelemente im Gregorianischen Choral. □ Dr. Norbert Dubowy: Pros: Satz – Besetzung – Instrumentation in der Orchestermusik der Beethoven-Zeit. □ Dr. Gottfried Heinz: Pros: Editionstechnik – Grundzüge und Anwendung. □ Prof. Dr. Silke Leopold: Geschichte der Tonartencharakteristik – S: Oper ohne Bühne. Die Funkoper – Pros: Grundkurs Musikgeschichte II: 15.–17. Jahrhundert – Seminar für Doktoranden. □ Prof. Dr. Akio Mayeda: Die Lieder Robert Schumanns (mit Ü). □ Dr. Gunther Morche: Pros: Arcangelo Corelli – S: Der Sonatensatz (18.–20. Jahrhundert). □ Prof. Dr. Dorothea Redepenning: Symphonieprobleme nach Beethoven – S: Franz Liszts Konzeption der Symphonischen Dichtung – S: Adorno: Philosophie der Neuen Musik (mit Analysen) – Pros: Geschichte der Motette bei Machaut. □ Dr. Thomas Schipperges: Pros: Paris als Musikstadt im 20. Jahrhundert. □ Joachim Steinheuer M. A.: Pros: J.-Ph. Rameau – Apotheose und Transformation der französischen Musik des klassischen Zeitalters.

Hildesheim. Dr. Jürgen Arndt: Musikalischer Stilpluralismus um 1970: Luciano Berio, Carla Bley und die Beatles (Projekt). □ Dr. Ulrich Bartels: Musikwissenschaftliche Berufsbilder (Projekt) – S: Schulen und Methoden der musikalischen Analyse. □ Dr. Brian Berryman: Ein Abend in Zimmermanns Kaffeehaus (Projekt) (gem. mit Volker Mühlberg). □ Dr. Claudia Bullerjahn: S: Psychologische, soziologische und pädagogische Aspekte des Singens – Experimentelle Ästhetik (Projekt) (gem. mit Prof. Dr. Joachim Stiensmeier-Pelster). □ Dr. Hans-Joachim Erwe: Musikgeschichte. □ Jan Hellwig: A Wonderful Town – Musik aus New York (Projekt) (gem. mit Wilfried Beck, Elena Brandes, Dr. Hans-Joachim Erwe). □ Dr. Andreas Hoppe: Elektronische Klangskulpturen und Rauminstallationen (Projekt). □ Jörg Langner: Performance-Forschung (Projekt). □ Prof. Dr. Rudolf Weber: Inszenierung musikalischer Improvisation (Projekt).

Innsbruck. Doz. Dr. Dorothea Baumann: Musik und Raum. Zur Bedeutung des architektonischen Raumes für die musikalische Aufführungspraxis – S: Die Musik des Trecento. □ Dr. Helmut Brenner: Die sakrale und weltliche Musik „Neuspaniens“ vom 16. Jahrhundert bis zur Unabhängigkeit. □ Ao. Prof. Dr. Monika Fink: Historische Übersichtsvorlesung III (1750-1900). □ Ao. Prof. Dr. Rainer Gstrein: Pros: Musikalische Analyse an ausgewählten Beispielen. □ Doz. Dr. Hildegard Herrmann-Schneider: S: Quellenkunde zur Musikgeschichte: Erschließung von Musikhandschriften. □ Mag. Thomas Nußbaumer: Pros: Geschichte der

Volksmusikforschung. □ Dr. Reinhold Schlötterer: Griechenland und Byzanz. □ Prof. Dr. Tilman Seebaß: Konversatorium – Kolloquium.

Karlsruhe. Priv.-Doz. Dr. Peter-Michael Fischer: Klangerzeugung und Klangverarbeitung in der Elektronischen Musik – eine Analyse – S: Der Einsatz von Geräusch und Wortklang in der Musik des 20. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Ulrich Michels: Der Impressionismus – Die Musik der Renaissance – S: Giacomo Puccini – S: Der Tanz und seine Geschichte. □ Prof. Dr. Siegfried Schmalzriedt: Anton Bruckner – S: Die Kammermusik von Johannes Brahms – Ü: Beschreibung und stilistische Einordnung vorgelegter Kompositionen – Kolloquium für Doktoranden und Magisteranwärter. □ Prof. Dr. Klaus Schweizer: Mozarts Klavierkonzerte – S: „Schönheit im Auftun reiner Strukturen ...“ (Stockhausen). Kompositorische Neansätze der Musik um 1950.

Kiel. Prof. Dr. Friedhelm Krummacker: Musikgeschichte (II): Gattungen der Vokalmusik im 15. und 16. Jahrhundert – Ü: Messe und Motette im 16. Jahrhundert (Ü zur Vorlesung) – S: Französische Kammermusik vom 19. zum 20. Jahrhundert (3). □ Priv.-Doz. Dr. Siegfried Oechsle: Bachs Motetten und die mitteldeutsche Tradition (1) – Ü zur Vorlesung – S: Lektüre musiktheoretischer Texte der Bachzeit (3). □ Prof. Dr. Bernd Sponheuer: S: Hanns Eisler (1898–1962) oder Über einige Schwierigkeiten des Komponierens im 20. Jahrhundert – S: Carl Dahlhaus, Grundlagen der Musikgeschichte – S: Gustav Mahler, Die Symphonien Nr. V–VII. □ Prof. Dr. Heinrich W. Schwab: S: Ausgewählte Dokumente zu einer Musikgeschichte Schleswig-Holsteins. □ Dr. Michael Struck: S: Johannes Brahms' Variationswerke. □ Dr. Helmut Well: S: Dur(us)-Moll(is): Beschreibungsmodelle eines Systemwandels. □ Prof. Dr. Friedhelm Krummacker, Priv.-Doz. Dr. Siegfried Oechsle, Prof. Dr. Heinrich W. Schwab, Prof. Dr. Bernd Sponheuer: Doktorandenkolloquium (14tgl.). □ Prof. Dr. Friedhelm Krummacker, Priv.-Doz. Dr. Siegfried Oechsle, Prof. Dr. Heinrich W. Schwab, Prof. Dr. Bernd Sponheuer, Dr. Helmut Well: Kolloquium zu aktuellen Forschungsproblemen (14tgl.).

Koblenz-Landau. Lehrbeauftragt. Dr. Gottfried Heinz: Pros: Lektüre musiktheoretischer Texte – S: Musikalische Quellen- und Textkritik. □ Prof. Dr. Christian Speck: Musikgeschichte im Überblick: Die Musik des 18. Jahrhunderts – S: Das Oratorium im 17. Jahrhundert – Pros: Einführung in die Mehrstimmigkeit des Mittelalters – Ü: Einführung in die musikalische Analyse.

Köln. *Historische Musikwissenschaft.* Michael Arntz M. A.: Ü: Musikästhetik II: Der „Walkman-Effekt“ und die neue musikalische Mobilität des Selbst. □ Dr. Norbert Bolin: Pros: Liedtraditionen vom 17.–19. Jahrhundert – Koll: Formatspezifisches Schreiben und Produzieren (gem. mit Dipl.-Ing. Andreas Gernemann). □ Priv.-Doz. Dr. Manuel Gervink: Die Wiener Schule und der Beginn der Neuen Musik. □ Prof. Dr. Dieter Gutknecht: Pros: Guillaume de Machaut. □ Prof. Dr. Dietrich Kämper: Die Sinfonie von den Anfängen bis zur Wiener Klassik – Haupt-S: Lyrik und Musik um 1600 in Italien. Das Zeitalter Monteverdis (gem. mit Prof. Dr. Andreas Kablitz) – Pros: Die Klaviermusik Robert Schumanns – Koll: Klavier- und Orgelmusik des 16./17. Jahrhunderts. □ Dr. Herfried Kier: Ü: Musikvermittlung in den Medien. □ Prof. Dr. Klaus Niemöller: Die Kammermusik der Klassik.

Systematische Musikwissenschaft. Priv.-Doz. Dr. Roland Eberlein: Pros: Einführung in die Systematische Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Ing. Leo Danilenko: Ü: Physikalische und psychoakustische Grundlagen der Musik. □ Prof. Dr. Jobst Peter Fricke: Haut-S: Hörrelevante Musikanalyse an Beispielen aus verschiedenen Bereichen der Musik – Koll: Besprechung laufender wissenschaftlicher Arbeiten und neuer Literatur in der Systematischen Musikwissenschaft. □ Dipl.-Ing. Andreas Gernemann: Ü: Formatspezifisches Schreiben und Produzieren (gem. mit Dr. Norbert Bolin). □ N. N.: Systematische Musikwissenschaft – Haupt-S: Systematische Musikwissenschaft – Pros: Systematische Musikwissenschaft – Ü: Systematische Musikwissenschaft. □ N. N.: Pros: Systematische Musikwissenschaft.

Musikethnologie. Uwe Pätzold M. A.: Ü: Einführung in computergestütztes Arbeiten und Multimedia-Publishing in der Ethnomusikologie. □ Prof. Dr. Rüdiger Schumacher: Musikstile und -traditionen der karibischen Inselwelt – Haupt-S: Musik und Schamanismus – Pros: Gattungen und Formen traditioneller chinesischer Musik – Koll: Ki Mantle Hood: „The Ethnomusicologist“ (kursorische Lektüre). □ Dr. Raimund Vogels: Talking drums – Sprache und Musik in Afrika – Ü: Die Transkription in der Musikethnologie (mit praktischen Übungen).

Musik im 20. Jahrhundert unter Einschluß neuer Musiktechnologien und Medienkunde. Prof. Dr. Christoph von Blumröder: Die Musik am Ende des 20. Jahrhunderts – Haupt-S: Werner Meyer-Eppler: Pionierjahre der Phonetik und Komposition 1949 bis 1960 (gem. mit Prof. Dr. Georg Heike) – Pros: Neue Musik und Festival – Koll: Aktuelle musikwissenschaftliche Forschungsprojekte – Koll: Raum-Musik (gem.

mit Imke Misch M. A.). □ Imke Misch M. A.: Die Dimension des Raumes in Elektronischer Musik – Ü: Theodor W. Adorno: „Die Philosophie der Neuen Musik“ (gem. mit Frank Hentschel M. A.).

Köln. Hochschule für Musik. Dr. Norbert Bolin: Musikgeschichte III: 19. Jahrhundert. □ Dr. Josef Eckhardt: Pros: Musik als soziale Praxis. □ Prof. Dr. Klaus Niemöller: Haupt-S: Das Instrumentalkonzert vom Barock bis zur Romantik. □ Prof. Dr. Emil Platen: Musikgeschichte II: 17. und 18. Jahrhundert – Pros: Béla Bartók. □ Prof. Dr. Erich Reimer: Musikgeschichte IV: 20. Jahrhundert – Pros: Geschichte des Sonatensatzes von C. Ph. E. Bach bis Beethoven – Pros: Hanns Eislers Theorie und Praxis der politischen Musik – Haupt-S: Geschichte des Klavierkonzerts von Bach bis Beethoven. □ Prof. Dr. Rüdiger Schumacher: S: Einführung in die Musik Indiens. □ Dr. Hans-Joachim Wagner: Pros: Ästhetik und Theorie musiktheatralischer Gattungen (Oper, Operette, Musical).

Leipzig. Dr. Allmuth Behrendt: Ü: Konzert im Rundfunk. □ Dr. Eszter Fontana: Ü: Grundlagen zur Akustik (gem. mit Dr. Birgit Heise) – Ü: Historische Musikinstrumentenkunde. □ Dr. Wolfgang Gersthofer: Musikgeschichte 19./20. Jahrhundert. Ein Überblick – Pros: Einführung in die musikalische Analyse: Lied. □ Doz. Dr. Michael Märker: Gustav Mahler – Haupt-S: Max Reger und der Historismus seiner Zeit – Pros: Einführung in die musikalische Analyse: Arie und Konzert im Barock – Ü: Programmhefte schreiben. □ Prof. Dr. Klaus Mehner: Einführung in die Musiksoziologie – Haupt-S: Der Sprachcharakter von Musik – S: Textseminar: Hermann Kretzschmar, Musikalische Zeitfragen – Koll: Musik, Raum und Zeit. □ Prof. Dr. Wilhelm Seidel: Claudio Monteverdi – Haupt-S: „Tristan und Isolde“ von Richard Wagner – Ü: Notationskunde (Mensuralnotation und Tabulaturen) – Kolloquium für Examenskandidaten – Kolloquium für Doktoranden und Magistranden – Colloquium musicologicum (gem. mit Dr. Wolfgang Gersthofer, Dr. Ulrich Leisinger, Doz. Dr. Michael Märker, Prof. Dr. Klaus Mehner, Dr. Peter Wollny). □ Dr. Peter Wollny: S: Die Streichquartette Ludwig van Beethovens.

Mainz. Prof. Dr. Axel Beer: Georg Friedrich Händel – Pros: Paläographie für Musikwissenschaftlerinnen und Musikwissenschaftler – S: Johann Adam Hillers „Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend“ (1766–1770). □ Prof. Dr. Joseph Dorfman: Entwicklung der jüdischen Musik im 20. Jahrhundert. □ Dr. Ursula Kramer: Pros: Musik und Antike. □ Dr. Karl Kügler: S: Puccini. □ Prof. Dr. Hubert Kupper: Ü: Ansätze zur Identifikation einer formalen Sprache bei Kompositionen (am Beispiel von Strawinskys Oktett für Bläser). □ Prof. Dr. Christoph-Hellmut Mahling: Wolfgang Amadé Mozart – S: Claudio Monteverdi. Das Musikdramatische Werk – Ober-S: Doktorandenkolloquium: Besprechung von Magister- und Promotionsarbeiten (gem. mit Prof. Dr. Axel Beer, Prof. Dr. Jürgen Blume, Dr. Ursula Kramer, Prof. Dr. Manfred Schuler). □ Stephan Münch: Pros: Musikalische Analyse und das Hören und Interpretieren von Musik. □ Dr. Kristina Pfarr: Ü: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Dr. Daniela Philippi: Pros: Weltliche und geistliche Vokalmusik von Heinrich Schütz, Johann Hermann Schein und Samuel Scheidt. □ Prof. Dr. Friedrich Wilhelm Riedel: Ober-S: Doktorandenkolloquium. □ Dagmar Schnell M. A.: Pros: Instrumentalmusik des 17. Jahrhunderts. □ Ruth Seiberts M. A.: Ü: Musik im Fernsehen (gem. mit Tobias Untucht).

Marburg. Dr. Michele Calella: Pros: Die französische Oper in der Zeit Ludwigs XVI. □ Prof. Dr. Sabine Henze-Döhring: Musikgeschichte im Überblick: 19. Jahrhundert – Pros: Claudio Monteverdi „Il quinto libro de madrigali“ – S: Wagners „Ring des Nibelungen“ – S: Quellenkunde zur hessischen Musikgeschichte zugl. Einführung in die Archivkunde (gem. mit Dr. Langkabel) – Kolloquium für Doktoranden und Examenskandidaten. □ Prof. Dr. Laurenz Lütteken: Das Streichquartett im 19. Jahrhundert – Pros: Mensuralnotation – S: Ligetis Klaviermusik – Koll: Aktuelle Forschungsfragen. □ Panja Mücke M. A.: Pros: Musik am Wiener Hof im 17. und 18. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Martin Weyer: Forschungsfreisemester

München. Dr. Michael Bernhard: Ü: Franco von Köln: Erarbeitung einer Übersetzung und eines Kommentars. □ Dr. Claus Bockmaier: Haupt-S: André Campras „Idoménée“ und Wolfgang Amadeus Mozarts „Idomeneo“. □ Dr. Bernd Edelmann: Pros: Frédéric Chopin – Pros: Skizzenforschung. □ Dr. Issam El-Mallah: Die Beziehung zwischen musikalischer Gattung und Instrument in der arabischen Musik. □ Dr. Josef Focht: Ü: Aufführungsversuche: Kammermusikalische Bearbeitungen von symphonischen Werken des 18. und 19. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Theodor Göllner: Ober-S. □ Prof. Dr. Hubert Grawe: Ü: Informatik für Musikwissenschaftler. □ Dr. Ulrike B. Keil: Pros: Musikgeschichte Münchens aus der Sicht der Gender Studies (gem. mit Sabine Fröhlich und Dr. Sigrid Nieberle). □ Dr. Franz Körndle: S: Mendelssohn und die Alte Musik – Magistrandenkolloquium. □ Dr. Birgit Lodes: Pros: Beethovens Kompositionen für Klavier und Violoncello. □ Xizhi Nie: Ü: Einführung in die Instrumentalmusik Chinas. □ Dr. Reinhold Schlötterer: Ü: Richard Strauss-AG: Richard Strauss und die Moderne II. □ Dr. Reinhard Schulz: Ü: Klaviermusik nach 1945. □ Dr.

Tonius Timmermann: Ü: Einführung in die Musiktherapie (gem. mit Frau Dr. Monika Nöcker-Ribeaupierre). □ Prof. Dr. Dr. Lorenz Welker: Musikgeschichte im Überblick II – Haupt-S: Händels Oratorien – Kolloquium für Magistranden und Doktoranden. □ Martin Zöbele M. A.: Ü: Aufführungsversuche: Vokalensemble.

München. *Theaterwissenschaft.* Dr. Jens Malte Fischer: Geschichte und Analyse des Bühnengesangs. □ Theo G. Kobler: Koll: Werkeinrichtung Musiktheater. □ Prof. Dr. Jürgen Schläder: Pros: Die barocke Opernbühne – Haupt-S: „Ring“-Inszenierungen (4) – Haupt-S: Antike Gestalten auf der Opernbühne. □ Dr. Jürgen Weisser: Pros: Geschichte des Varietés. □ Dr. Barbara Zuber: Pros: Opernkritik – Pros: Dramaturgie und Ästhetik des deutschen Singspiels im 18. Jahrhundert (3) – Koll: Produktionsdramaturgische Übungen zu Kagels „Staatstheater“ (3).

Münster. Dr. Jaroslav Bužga: Haupt-S: Die Musikgeschichte als Kulturgeschichte. Schrifttum in den Böhmisches Ländern und in Österreich im 19. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Klaus Hortschansky: Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts – Haupt-S: Josquin Desprez und seine Zeit – Emigration und Immigration in der Musik (gem. mit Dr. Jaroslav Bužga) – Doktorandenkolloquium. □ Dr. Ralf-Martin Jäger: Pros: Historische Musikethnologie. □ Dr. Diethard Riehm: Ü: Musikgeschichte im Überblick II: Die Musik des Barock – Die Musik des 20. Jahrhunderts im Überblick. □ Prof. Dr. Winfried Schleppehorst: Die Sinfonie nach Beethoven – Haupt-S: Franz Liszt – Pros: Übungen zur Instrumentalmusik des 17. und 18. Jahrhunderts – Doktorandenkolloquium. □ Michael Schwarte: Pros: Musikdramatik des 17. und 18. Jahrhunderts: Einführung in die Formen der Oper I. □ Dr. Michael Zywiets: Pros: Die Anfänge des Oratoriums im 17. Jahrhundert und seine Geschichte im 18. Jahrhundert bis Haydn – Richard Wagners „Tristan und Isolde“ und „Die Meistersinger von Nürnberg“.

Oldenburg. Prof. Gustavo Becerra-Schmidt: S: Die Rolle der Musik in der Globalisierung der Kultur. □ Prof. Violeta Dinescu: Pros: Interpreten als Komponisten. □ Dr. Rainer Fabian: S: Idole und ihr musikalischer Kontext (gem. mit Prof. Dr. Fred Ritzel). □ Dr. Kadja Grönke: S: Richard Strauss: „Der Rosenkavalier“. □ Prof. Dr. Freia Hoffmann: Pros: Geschlechterverhältnisse in der Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts. □ Gertrud Meyer-Denkman: Pros: Arnold Schönberg, der konservative Revolutionär. □ Dr. Thomas Münch: Pros: „Soundscape, Soundwalk, Soundpuzzle“. Akustische Ökologie in Theorie und Praxis (gem. mit Prof. Dr. Wolfgang Martin Stroh). □ Dr. Eberhard Nehlsen: Pros: Die ersten Massenmedien der populären Musik – Liederdrucke in der frühen Neuzeit. □ Prof. Dr. Fred Ritzel: Pros: Geschichte der populären Musik im 20. Jahrhundert. Teil 2 – S: Präsentation von Kunstmusik in Film und Fernsehen – S: Dramaturgische Arbeit an experimentellen Musiktheaterproduktionen der 20er Jahre (u. a. „Baby in der Bar“ von W. Grosz) (gem. mit Peter Vollhardt). □ Prof. Dr. Peter Schleuning: Pros: Musikgeschichte im Überblick: Das 19. Jahrhundert II. □ Prof. Dr. Wolfgang Martin Stroh: Pros: Musiktherapie und Musikpädagogik – Zielabgrenzungen und Methodentransfer. □ Peter Vollhardt u. a.: S: Theater mit Musik für Kinder und Jugendliche. □ Axel Weidenfeld u. a.: Pros: Programmusik: Analysen und unterrichtspraktische Versuche.

Osnabrück. Prof. Dr. Bernd Enders: Forschungsfreiemester. □ Prof. Dr. Sabine Giesbrecht: S: Cosima, Winifred und Friedelind Wagner – Zur Geschichte Bayreuths zwischen 1919 und 1945 – S: Richard Wagner: „Tristan und Isolde“. □ Dr. Stefan Hanheide: Musikgeschichte im Überblick II – S: Musik im Zeitalter des Dreißigjährigen Krieges – Block-S: Musikgeschichte Venedigs (Vorbereitung der Exkursion) – AG: „Friedensmusik der Renaissance“. □ Prof. Dr. Harthmut Kinzler: S: Leonard Bernsteins „West Side Story“ – S: Anton Weberns Spätwerk. □ Prof. Dr. Hans-Christian Schmidt-Banse: S: Die Musik im Dokumentarfilm – AG „Oper live“: Puccinis „Madame Butterfly“ und Kreneks „Johnny spielt auf“. □ Dr. Joachim Stange-Elbe: S: Vom Radio zum Synthesizer.

Potsdam. Prof. Dr. Fritz Beinroth: Ausgewählte Fragen zur europäischen Musikgeschichte von G. F. Händel bis zu R. Wagner – Haupt-S: Zur Oper und Vokalsinfonik in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung des Schaffens von J. Haydn und W. A. Mozart – Pros: Zu ausgewählten Fragen europäischer Musikgeschichte von J. S. Bach bis A. Bruckner. □ Prof. Dr. Vera Cheim-Grützner: Musik des 20. Jahrhunderts – Haupt-S: Musikanalyse / Geschichte des Konzerts / Haupt-S: Instrumentale Gattungen des 18. Jahrhunderts / Musikanalyse. □ Prof. Dr. Peter Wicke (Humboldt-Universität): Haupt-S: Zu ausgewählten Fragen Populärer Musik.

Regensburg. Prof. Dr. Detlef Altenburg: Allgemeine Musikgeschichte I (Antike und Mittelalter) – Pros: Die Sinfonie im 18. Jahrhundert – S: Richard Wagner: „Der Ring des Nibelungen“ – Kolloquium zu aktuellen Forschungsproblemen (gem. mit Prof. Dr. David Hiley). □ Dr. Sven Friedrich: Ü: Dramaturgie und Bühnen-

rezeption des „Parsifal“. □ Prof. Dr. Siegfried Gmeinwieser: Palestrina und Palestrinastil. □ Dr. Roman Hankeln: Die Motette im 19. Jahrhundert. □ Prof. Dr. David Hiley: History of Music in England I: From the Middle Ages to the Reformation (in engl. Sprache) – S: Das Kloster St. Emmeram zu Regensburg als Bildungszentrum im hohen Mittelalter (gem. mit Prof. Dr. Franz Fuchs und Dr. Roman Hankeln) – Notationskunde I (800–1300). □ Dr. Rainer Kleinertz: Pros: Grundlagen der musikalischen Werkanalyse – Ü: Das Repertoire des Regensburger Hoftheaters (in Zusammenarbeit mit der Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek). □ Domorganist a. D. Eberhard Kraus: Ü: Zur Musikpflege in Regensburger Klöstern (18. Jahrhundert).

Rostock. Prof. Dr. Karl Heller. Musikgeschichte II: Vorklassik und Wiener Klassik – Haupt-S/S: Bachs h-Moll-Messe – Seminar zur Vorbereitung auf die Exkursion zum Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß „Musikkonzepte – Konzepte der Musikwissenschaft“ (gem. mit Priv.-Doz. Dr. Hartmut Möller) – Doktorandenkolloquium (1) (gem. mit Priv.-Doz. Dr. Hartmut Möller). □ Priv.-Doz. Dr. Hartmut Möller: Haupt-S: It’s not the song, it’s the performance – Pros/S: Die Kompositionen Hildegards von Bingen. Quellen-Analysen-Interpretationen. □ Dr. Andreas Waczkat: Pros: Jean Cocteau, Eric Satie und „Les nouveaux jeunes“. Die musikalische Moderne der 1920er Jahre in Frankreich – Pros: Einführung in die Technik des computergestützten Notensatzes und der kritischen Edition am Beispiel von Fanny Hensels dramatischer Szene „Hero und Leander“.

Salzburg. Dr. Daniel Brandenburg: Pros: Claudio Monteverdi. □ Wolfgang Danzmayr: Pros: Musikpraxis im Rundfunk. □ Hannes Eichmann: Pros: Musikpraxis im Rundfunk. □ Dr. Faye Ferguson: Pros: Editionspraxis. □ Opraem. Dr. Rupert Gottfried Frieberger: Pros: Einführung in die Liturgiewissenschaft. □ Mag. Dr. Wolfgang Gratzler: Pros: Musik der Wiener Schule. □ Prof. Dr. Horst-Peter Hesse: Pros: Empirische psychologische und soziologische Musikforschung. □ Doz. Dr. Ernst Hintermaier: Salzburger Musikgeschichte. □ Prof. Dr. Carol Marsh: Tanzformen und Instrumentalmusik – S: Choreographien im Kontext. □ Ass. Mag. Agnese Pavanello: Pros: Notationskunde: Weiße Mensuralnotation – Tutorium zur Musikgeschichte. □ Prof. Dr. Jürg Stenzl: Musikgeschichte: Guillaume Dufay bis Arcangelo Corelli – S: Helmut Lachenmann – „Gregorianik“ von den ältesten schriftlichen Quellen bis 1800. □ Mag. Dr. Gerhard Walterskirchen: Pros: Die Entwicklung des abendländischen Instrumentariums.

Salzburg, Hochschule für Musik und Darstellende Kunst. Lehrkanzel für Musikgeschichte. Prof. Dr. Siegfried Mauser: Musikgeschichte 2: Musik des Mittelalters und der Renaissance – Musikgeschichte 4: Musik der Klassik und der Romantik – Musik der Jahrhundertwende – S: Franz Schuberts Klaviersonaten. □ Ass. Dr. Wolfgang Gratzler: S: Stilkunde und Analyse der Musik nach 1945.

Lehrkanzel für „Theorie und Geschichte der Musik“. Prof. Dr. Peter Maria Krakauer: S: Von der Musik des 19. Jahrhunderts bis zur Musik der Gegenwart – S/Ü: Theorie und Praxis der musikalischen Analyse – S: Filmmusik – Funktionelle Musik im Diskurs – S: Diplomanden- und Dissertantenseminar – Kultur und Kulturen – eine Einführung – Von W. A. Mozart bis zum Musiktheater der Gegenwart. □ Dr. Monika Mittendorfer: „... was für den einen sich schickt und für den andern gar nicht gehört ...“ Ästhetische und pädagogische Theorien für den Tanzunterricht (mit S) – Musikinstrumente in ethnologischer und historischer Betrachtung (mit S).

Siegen. Prof. Dr. Hermann J. Busch: Doktorandenkolloquium. □ Dr. Hans-Ulrich Fuß: Musikgeschichte im Überblick III – S: Von Berlioz bis Richard Strauss: Programmsinfonien und Sinfonische Dichtungen der Romantik. □ Prof. Martin Herchenröder: S: Werkanalyse (gem. mit Prof. Dr. Busch). □ Prof. Dr. Werner Klüppelholz: S: Jugend und Musik – S: Musik im Rundfunk I – S: Die Filme des Komponisten Mauricio Kagel. □ Prof. Dr. Reinhard Schneider: Einführung in die Systematische Musikwissenschaft.

Tübingen. Dr. Klaus Aringer: Ü: Psalmvertonungen von Heinrich Schütz. □ Prof. Dr. Walther Dürr: S: Wahnsinnszenen in der italienischen romantischen Oper. □ Prof. Dr. August Gerstmeier: Musikgeschichte II: Die Motette im 15. und 16. Jahrhundert – S: Die Variationszyklen Beethovens – S: Kolloquium für Examenskandidaten. □ Dr. Stefan Klöckner: Ü: Grundlagen der Liturgie (mit Exkursion). □ Dr. Bernhard Moosbauer: Ü: Die italienische Sonate in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. □ Priv.-Doz. Dr. Hartmut Schick: S: Die Musik von Alexander Zemlinsky. □ Prof. Dr. Manfred Hermann Schmid: Wagners „Ring“ – S: Besetzung und Syntax – S: Doktoranden- und Magistrandenkolloquium. □ Prof. Dr. Alexander Sumski: Ü: Repertoirekunde V (Impressionismus: Debussy, Ravel). □ Priv.-Doz. Dr. Andreas Traub: Sándor Veress (1) – S: Methoden landeskundlicher Musikforschung.

Weimar. Dr. Michael Berg: Mozarts Meisteropern – Musikgeschichte im Überblick: Von der Wiener Klassik zur Idee der absoluten Musik – Musikgeschichte im Überblick: Von Mahler zur Neuen Musik – Pros: Musikgeschichte im Überblick – S: Einführung in die Musiksoziologie – S: Kritik und Kommentar. □ Prof. Dr. Helen Geyer: Händels Oratorien – Claudio Monteverdi in seiner Zeit – Haupt-S: Glucks Opernschaffen – S: Lektürekurs: Agricola. □ Prof. Dr. Wolfgang Marggraf: Forschungsfreisemester.

Wien. Prof. Mag. Dr. Franz Födermayr: Grundlagen der vergleichend-systematischen Musikwissenschaft II – Einführung in die Ethnomusikologie II – Vergleichend-musikwissenschaftliches Seminar – Country Music I: Die Zwanziger und Dreißiger Jahre. □ Prof. Dr. Gernot Gruber: Historisch-musikwissenschaftliches S: Zur Entwicklung von W. A. Mozarts Sinfonik – Grundzüge der Musikgeschichte im 20. Jahrhundert – Koll: Aktuelle Fragen der Musikforschung – Diplomanden- und Dissertantenseminar. □ Prof. Dr. Walter Pass: Musikgeschichte II – Ü: Historisch-musikwissenschaftliches Pros: Quellen mittelalterlicher Musiktheorie und -praxis – Historisch-musikwissenschaftliches Seminar: Früh- und Spätwerke der seriellen Musik Arnold Schönbergs (gem. mit Lektor Prof. Richard Hoffmann) – Historisch-musikwissenschaftliches S: Frau und Musik im Zeitalter der Aufklärung (gem. mit Lektor Dr. Siegrid Düll) – Johann Strauß Sohn, Leben, Werk und Wirkung (mit Ü) – Konversatorium zu den Vorlesungen mit dem Schwerpunkt Unterhaltende Musik des 19. Jahrhunderts – Ü: Quellenkunde mittelalterlicher Musik anhand ausgewählter Handschriften von Stiftsbibliotheken in Wien und Niederösterreich (gem. mit Lektor Mag. Dr. Martin Czernin) – S: Dissertanten- und Diplomandenkolloquium. □ Prof. Doz. Dr. Theophil Antonicek: Ü: Musikwissenschaftliches Einführungspros – Historisch-musikwissenschaftliches S – Musik in Österreich im 18. und 19. Jahrhundert (mit Ü) – Diplomanden- und Dissertantenseminar. □ Prof. Doz. Dr. Herbert Seifert: Einführung in die Methoden der Analyse – Diplomanden- und Dissertantenseminar (1). □ Prof. Dr. Sergej Lebedev: Spezialprobleme der russischen Musikgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts – Ausgewählte Fragen der mittelalterlichen Musiktheorie – Koll: Ausgewählte Fragen der russischen Musikgeschichte – Ü: Quellenkritik und Analyse älterer Musik. □ Doz. Dr. Leopold Kantner: G. Spontini und E. T. A. Hoffmann – Kirchenmusik in Böhmen vom 17.–19. Jahrhundert – Dissertanten- und Diplomandenseminar. □ Prof. Elisabeth Haselauer: Seminar zur Musiksoziologie: Zur Filmmusik – DiplomandInnen- und DissertantInnenkonversatorium. □ Doz. Dr. Oskar Elschenk: Vergleichend-musikwissenschaftliches S – Einführung in die Theorie und Methoden der Musikwissenschaft. □ Doz. Dr. Ernst Hilmar: Streichquartett im 19. Jahrhundert (1). □ Prof. Doz. Dr. Manfred Angerer: Historisch-musikwissenschaftliches Pros: Versuche über die Musik des späten 20. Jahrhunderts – Historisch-musikwissenschaftliches S: Musik und Gewalt – Vom Verschweigen des Wesentlichen. Phantasmen des musikalischen Diskurses vom 18. bis ins 20. Jahrhundert. □ Prof. Dr. David Fallows: Polyphone Handschriften des frühen 16. Jahrhunderts. □ Dr. Gerlinde Haas: Frau und Musik. Schwerpunkt: Österreichische Komponistinnen. □ Dr. Martha Handlos: Ü: Historisch-musikwissenschaftliches Pros. □ Prof. Lothar Knessl: Einführung in die Geschichte der Musik des 20. Jahrhunderts. □ Prof. Doz. Dr. Gerhard Kubik: Die Musik Schwarzafrikas I. □ Dr. Emil Lubej: Ü: Vergleichend-musikwissenschaftliches Pros – Vergleichend-musikwissenschaftliche Exkursion (mit Ü). □ Mag. Dr. August Schmidhofer: Vergleichend-musikwissenschaftliche Exkursion (mit Ü) (3). □ Dr. Michael Weber: Ü: Vergleichend-musikwissenschaftliches Pros – Vergleichend-musikwissenschaftliche Exkursion (mit Ü) (1). □ Mag. Dr. Oliver Peter Graber: Geschichte der Ballettkomposition (1). □ Dr. Gerhard Scheit: Ü: Musiktheater von Weill, Brecht und Eisler. □ Lektor Anton Noll: Ü: Einführung in S-Tools. □ Dr. Gerda Wolfram: Das griechische Volkslied: Musik und Text (mit Ü). □ N. N.: Ü: Musik in den audiovisuellen Medien. □ Dr. Gisa Jähnichen: Traditionelle Musiksysteme in Vietnam.

Wien. Hochschule für Musik und darstellende Kunst. Prof. Dr. Gottfried Scholz: S: Der Weg zur Atonalität (Neuerungen in der Musik am Beginn unseres Jahrhunderts) – S: Musikalische Strukturanalyse II und III (gem. mit AssProf. Mag. Walter Schollum) – Diplomanden- und Dissertantenseminar (gem. mit AssProf. Dr. Gerold Gruber und Dr. Margarete Saary). □ AssProf. Dr. Gerold Gruber: S: Neue kompositorische Wege bei Franz Schubert. □ Prof. Dr. Friedrich C. Heller: Musikwissenschaftliches Privatissimum I – Diplomanden- und Dissertantenseminar (gem. mit Ass. und LB). □ Doz. Dr. Cornelia Szabò-Knotik: Aufsuchen und Verarbeiten von Informationen im Zeichen neuer Medien. □ Dr. Anita Mayer-Hirzberger: 15. bis 17. Jahrhundert. □ Dr. Manfred Permoser: 19. Jahrhundert – S: Musik nach 1945. □ Dr. Christian Glanz: Musik und Politik im 20. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Irmgard Bontinck: Theoretische Ansätze der Musiksoziologie und ihre pädagogische Relevanz. □ Prof. Dr. Alfred Smudits: Systeme der Musiksoziologie (Systematische Ansätze und Geschichte der Musiksoziologie – S: Einführung in die Methoden empirischer Sozialforschung. □ AssProf. Dr. Elena Ostleitner: Musiksoziologische Reflexion und musikalische Praxis – S: Einführung in die wissenschaftliche Arbeitstechnik – S: Frau und Musik (Zur Rolle der Frau als ausübende und schaffende Musikerin). □ Prof. Dr. Desmond Mark: S: Elektronische Medien in der kulturellen Kommunikation

(Forschungs-S) – S: Strukturen des gegenwärtigen Musiklebens (Soziologie musikalischer Institutionen und Verhaltensweisen). □ Prof. Dr. Irmgard Bontinck: Diplomanden- und Dissertantenseminar (gem. mit Prof. Kurt Blaukopf). □ Prof. Mag. Dr. Hartmut Krones: Einführung in die historische Aufführungspraxis – S: Historische Aufführungspraxis II (gem. mit Mag. Stefan Jens) – Aufführungspraxis der Vokalmusik II – S: Vergleichende Interpretationskritik: Musik des 16., 17. und 18. Jahrhunderts – S: Franz Schreker, Alexander Zemlinsky und andere Komponisten um die „Wiener Schule“ – S: Diplomanden- und Dissertantenseminar (gem. mit Mag. Stefan Jena). □ Dr. Bernhard Trebuch: S: Ciacona, Il Ballo del Gran Duca und andere „Schlager“. □ Mag. Stefan Jena: S: Historische versus moderne Instrumente: Konsequenzen für die Aufführungspraxis. □ Dr. Markus Grassl: Musikgeschichte 2: Von den Anfängen der Mehrstimmigkeit bis zum 16. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Reinhard Kapp: Musik im 14. Jahrhundert (gem. mit Dr. Markus Grassl) – Neue Musik in der zweiten Jahrhunderthälfte 2: Komponieren heute (gem. mit Dr. Markus Grassl) – Musikgeschichte 4: Von der Wiener Klassik bis zur Gegenwart – Der Komponist Richard Wagner).

Würzburg. Priv.-Doz. Dr. Petra Weber-Beckholdt: Frankreich und die Musikgeschichte (1) – Ü: Späte Kammermusik von Johannes Brahms. □ Dr. Frohmut Dangel-Hofmann: Ü: Theorie und Praxis der Klassischen Vokalpolyphonie. □ Dr. Frank Heidlberger: Ü: Zur Instrumentalmusik des 16. Jahrhunderts – Ü: Musiktheater aktuell: Claude Debussy, „Pelléas et Mélisande“ (Stadttheater Würzburg) (1) – Studienwoche Schulmusik: Musikgeschichte als Begriffsgeschichte: Gattung – Form – Notation (1) □ Prof. Dr. Bernhard Janz: Die Musik von der Ars subtilior bis zur Epochenwende um 1600 (Musikgeschichte III) – Ü: Arbeitskreis Editionspraxis – Ü: Luigi Dallapiccola – Ü: Musikgeschichtliche Landeskunde: Quellen zur Musikgeschichte Mainfrankens. □ Prof. Dr. Ulrich Konrad: Tradition – Revolution – Konvention: Das bühnendramatische Werk von Richard Strauss – Haupt-S: „Musica reservata“. Die ‚Prophetiae Sibyllarum‘ und die ‚Psalmi Davidis poenitentiales‘ Orlando di Lassos – Ü: Die geistliche Musik Wolfgang Amadeus Mozarts – Kolloquium über aktuelle Fragen der Forschung. □ Prof. Dr. Wolfgang Osthoff: Ü: Kammermusik des mittleren Beethoven (1808–1815) – Kolloquium über aktuelle wissenschaftliche Arbeiten (gem. mit Prof. Dr. Martin Just).

Zürich. Christoph Ballmer, lic. phil.: Pros: Analyse ausgewählter Musikwerke des 19. Jahrhunderts. □ Dr. Dorothea Baumann: Ü: Zur Frühgeschichte der Saiten-, Tasten- und Blasinstrumente. □ Urs Fischer, lic. phil.: Ü: Stationen der Orgelbaugeschichte. □ Dr. Bernhard Hangartner: Ü: Collegium musicum: Gregorianischer Choral (1) – Pros: Gregorianischer Choral: Einführung in die Semiologie – Pros: Mensural- und Tabulaturnotation des 15. und 16. Jahrhunderts II. □ Prof. Dr. Ernst Lichtenhahn: Die Musik der Moderne um 1900 (1) – S: Übungen zur musikalischen Ikonographie – Doktorandenkolloquium. □ Prof. Dr. Max Lütolf: Exponenten der Musikgeschichte in Frankreich und Italien im 14. Jahrhundert (1) – Pros: Notationen um 13. und 14. Jahrhundert – S: Musik der Ars antiqua. □ Dr. Gottfried Wagner: Wagner versus Mendelssohn und Meyerbeer: Die Folgen einer Kontroverse (bis heute) (1).

Musikethnologie. Prof. Dr. Ernst Lichtenhahn: Musikethnologisches Seminar zur Musik der Immigrierten in der Schweiz. □ Prof. Dr. Akio Mayeda: Übungen zur Musik Südasiens (1).

BESPARCHUNGEN

REGINA RANDHOFER: *Psalmen in einstimmigen vokalen Überlieferungen. Eine vergleichende Untersuchung jüdischer und christlicher Traditionen.* Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1995. Teil 1: XII, 286 S., Teil 2: Transkriptionen 179 S. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Band 131.)

Im Anschluß an neuere liturgie- und musikwissenschaftliche Forschungen zur jüdischen Psalmodie unternimmt Randhofer eine analytisch betonte Revision der These von der Übernahme jüdischer Gesangsübung durch die Kirche. Die bereits im Humanismus aufgeworfene Fragestellung hat mit Abraham Z. Idelsohn und Eric Werner (*The Sacred Bridge*, 1959) neuen Nachdruck erfahren, wurde bisher aber methodisch unzureichend und einseitig bearbeitet. Der Vergleich verschiedener musikalischer Traditionen sollte, so die Autorin, der Beachtung gattungsspezifischer Gestaltungsweisen anhand einzelner Gesänge in ihrer Totalität unterstellt werden, nicht nur einzelner musikalischer Parameter wie etwa der Melodik.

Der Schwerpunkt der Untersuchung, die als Dissertation von der Kölner Universität 1993 angenommen worden ist, liegt daher in der Formanalyse zahlreicher einstimmiger Psalmgesänge der wichtigsten jüdischen und christlichen Überlieferungen. In einem separaten Anhang sind die besprochenen, phonetisch orientierten Transkriptionen phonographierter Gesänge gesammelt. Die jüdischen Aufnahmen (1934–1980) stammen aus den National Sound Archives der Jüdischen Nationalbibliothek in Jerusalem, die christlichen Psalmgesänge wurden von der Autorin in Jerusalem und Kairo (1990–1992) selbst aufgenommen.

Der erste Schritt der Analyse liegt bereits in der synoptischen Notation der Musikbeispiele vor, wobei gleichartige Formteile zu Äquivalenzklassen zusammengefaßt wurden und formale Bezüge schon optisch sichtbar werden. Nacheinander geraten musikalische Struktur und deren Textwahrnehmung ins analytische Blickfeld. Die Analysen sind prägnant gehalten und gut nachvollziehbar. Regelmäßig werden die Ergebnisse zusammengefaßt und Bezüge hergestellt. Der Leser verliert bei der schwieri-

gen Materie so nie den roten Faden. Mit Hilfe der Kriterien Mündlichkeit/Schriftlichkeit, liturgische Bindung und Wort-Ton-Beziehung gelingt es der Autorin, die untersuchten Psalmgesänge nach verwandtschaftlichen, genetischen und entwicklungsgeschichtlichen Aspekten zu spezifizieren. Wichtig wird die Unterscheidung einer logogenen (in Abänderung der Konzeption Curt Sachs' ist hier gemeint, daß „der Text am Vorgang seiner musikalischen Äußerung ursächlich beteiligt ist“, S. 258) von einer nicht logogenen musikalischen Gestaltungsweise, die dem Text ein tradiertes musikalisches Modell anpaßt. In dieser Hinsicht unterscheiden sich griechische, armenische und lateinische Überlieferung vom jüdisch-syrischen Typus (S. 257ff.), wobei im gregorianischen Tractus eine Mischform vorliegt (S. 265). Eine wichtige Erkenntnis besteht darin, daß in nicht logogener Psalmodie meist eine Disparität zwischen poetischem Parallelismus und monothematischen beziehungsweise daraus abgeleiteten dichotomen und trichotomen musikalischen Strukturen herrscht.

Die Bemühungen von jüdischer Seite, solche Strukturen in der sogenannten Buchweise an den akzentuierten masoretischen Text anzugleichen – hier anhand verschiedener Überlieferungen des ersten Psalms dargestellt –, haben verschiedene Mischformen psalmodischer Gestaltungsweisen hervorgebracht, die entwicklungsgeschichtliche Implikationen enthalten. Aufgrund ihrer systematischen Untersuchungen konnte Randhofer einer Teilüberlieferung kurdischer Psalmodie einen älteren, vormasoretischen Status zuschreiben. Zur Hauptlinie des Vergleichs christlicher und jüdischer Psalmodie geriet ihr schließlich die Verwandtschaft des jüdischen Modells, insbesondere der kurdischen Weisen mit dem Psalmengesang der syrischen Kirche, die mit den kurdischen Juden die aramäische Sprache und die geographisch-kulturelle Umgebung teilt. Randhofer schließt aber nicht auf eine unmittelbare gegenseitige Kontaktaufnahme, sondern benennt andere Faktoren, etwa epische Erzählweisen, die eine gemeinsame kulturelle Basis darstellen könnten. Daher vermutet sie im Verweis auf

die frühe Ausstrahlung der westsyrisch-antiochenischen Kirche auf Byzanz, Rom und Armenien: „Die syrische Vermittlung könnte, vielleicht stärker noch als jüdische Kontakte, die als Substrat greifbaren Formprinzipien und Eigenheiten der griechischen und lateinischen Überlieferung erklären“ (S. 266). Diese Vermutung hat eine große Wahrscheinlichkeit für sich, basierend auf den musikanalytischen Ergebnissen dieser Studie, die mit der Konstanz konservativer Haltung in mündlicher Überlieferung rechnen kann. Die zeitliche Diversität des musikalischen Datenmaterials belegt dies eindrücklich.

Die Schlüsse, die Randhofer zieht, rühren aus ihren intensiven analytischen Bemühungen her. Die Kompromißlosigkeit dieses Ansatzes und die faktenorientierte Interpretation lassen diese Untersuchung zu einer Grundlage weiterer phänomenologischer und historischer Psalmodiestudien werden, wozu die Autorin selbst einige Anregungen gibt.

Schließlich wären nur noch Kleinigkeiten zu bemerken. Die Abschnitte „Zum Vortrag der Heiligen Schrift – Mündlichkeit und Schriftlichkeit“ und „Zum Problem der Psalmen in der jüdischen Praxis zur Zeit Christi und heute“ im „Historisch-liturgischen Abriss“ der Arbeit enthalten wichtige Informationen zum Verständnis der Untersuchung. Daher ist es uneinsichtig, daß sie als Exkurse bezeichnet wurden. Die Ausführungen über „Rhythmus und Gestalt“ (S. 82ff.), die den melodisch-rhythmischen Prozeß in mündlicher Gesangspraxis behandeln, werden im Inhaltsverzeichnis gar nicht vermerkt. Etwas uneinheitlich ist der Artikelgebrauch bei hebräischen Liturgica; nach allgemeinem Gebrauch heißt es „das Halle“, nicht „der Halle“ (S. 42, vgl. Duden, auch I. Elbogen, *Der jüdische Gottesdienst*, 1931, S. 137).

Adalbert Osterried

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

Der Band gibt einen Teil der Referate des 5. Kongresses der Internationalen Gesellschaft für Studien des Gregorianischen Choral-

(Associazione Internazionale Studi di Canto Gregoriano – AISCGre), Wien, 6.–9. Juni 1995, wieder. Weitere Referate werden in *Beiträge zur Gregorianik* von Heft 22 (1996) an veröffentlicht. Die Aufsätze befassen sich vor allem mit semiologischen Untersuchungen sowie mit Themen der österreichischen Choralforschung.

Franz Karl Praßl untersucht die in adiastemischer deutscher Neumenschrift notierten „Choralhandschriften österreichischer Augustinerchorherren im 12. Jahrhundert“. Der Autor richtet damit den Blick auf die Entwicklung der Neumenschrift seit dem 10. Jahrhundert. Durch die Fixierung auf die in rhythmischer Hinsicht ergiebigeren ältesten Quellen sind solche Untersuchungen häufig vernachlässigt worden. Stefan Engels gibt eine Übersicht über „Die Notation der liturgischen Handschriften aus Klosterneuburg“. Als Ergebnis kann er festhalten, daß in Klosterneuburg selbst bis Ende des 13. Jahrhunderts die adiastematischen süddeutschen Neumen verwendet wurden. Die als „Klosterneuburger“ Notation bezeichnete Schrift auf Linien – bekannt durch die Faksimile-Ausgabe des Codex Graz 807 – tritt dagegen schon im 12. Jahrhundert auf. So ergibt sich das zwiespältige, bisher nicht endgültig zu erklärende Phänomen, daß man aufgrund der Quellenlage von einer ‚Klosterneuburger‘ Notation spricht, diese jedoch von der in Klosterneuburg selbst üblichen Notation abzugrenzen hat.

In seinem Beitrag „Der Gregorianische Choral und die Musiktheorie im 9. Jahrhundert“ lenkt Andreas Traub, vor allem gestützt auf Beispiele aus der *Musica enchiridis* und Hucbalds *De harmonica institutione*, den Blick auf die gegenseitige Durchdringung, ja Einheit von Gregorianischem Choral und Musiktheorie des 9. Jahrhunderts. In diesen Zusammenhang gehöre letztlich auch die Entwicklung des mehrstimmig gesetzten Chorals bis hin zum *Magnus liber*. Eine gründliche semiologische Analyse der 1969 veröffentlichten Choralhandschrift Rom, Biblioteca Angelica 123, bietet Alfons Kurris („Das Schriftbild im Codex Angelica“). Daniel Saulnier (OSB) untersucht „Die Handschrift von Mont-Renaud und ihre französischen Varianten“. Die erst 1952 entdeckte und 1955 in einer qualitativ recht mäßigen Faksimile-Ausgabe veröffentlichte Quelle war bisher nur selten eingehend analysiert wor-

den. Saulnier konstatiert erstaunliche Ähnlichkeiten zur Notation von St. Gallen und weist auf interessante Varianten hin.

Josef Kohlhäufl untersucht „Die Tironischen Noten im Codex Laon 239“, jene Kurzschrift, die auf den Schreibsklaven Ciceros Marcus Tullius Tiro zurückgeführt wird und bis ins Mittelalter hinein in Gebrauch war. Dabei stellt er fest, daß die in karolingischer Minuskel geschriebenen *Litterae significativae* nur für rhythmische Präzisierung Verwendung finden, für melodische Hinweise jedoch hauptsächlich Tironische Noten benutzt werden. Da der Codex Laon 239 zu den ältesten und wichtigsten Zeugen der Choralüberlieferung überhaupt gehört, sind seine Untersuchungen für die semiologische Forschung von hohem Wert. „Der Tonar des Bern von Reichenau und die süddeutsche Tradition“ ist Gegenstand des Aufsatzes von Alexander Rausch. Er bereitet eine Neuedition des bisher nur durch Martin Gerbert im 18. Jahrhundert edierten Tonars vor und gibt hier einen Einblick in die notwendigen Vorarbeiten, die die zentrale Stellung des Berno-Tonars innerhalb der süddeutschen Tradition erkennen lassen.

Es folgen zwei Beiträge von Ike de Loos. Eines der frühesten Neumendenkmäler (ca. Mitte 9. Jahrhundert, wohl süddeutsch) ist „Das Antiphonarfragment Wien, ÖNB, Cod. ser. nov. 3645“. Einblicke in die Verwendung des Computers bei der Neumenanalyse gibt der Aufsatz: „Ein Beispiel der Computeranalyse mittelalterlicher Neumen: Das Quilisma im Antiphonar U 406 (12. Jahrhundert)“. Der Beitrag „Gregorianischer Choral als Bestandteil der Musikerziehung an Schulen: Versuch einer neuen Lehrmethode im böhmischen, mährischen und slowakischen Raum“ von Zdenek Vašiček fällt thematisch etwas aus dem Rahmen. Die Nähe mancher melodischer Wendungen im Gregorianischen Choral zu solchen im östlichen Liedertyp sind interessant und könnten pädagogisch genutzt werden. Sechs Rezensionen schließen den Band ab. Eine ist einer Gregorianik-Veröffentlichung gewidmet.

Gerade in Österreich hat eine Reihe jüngerer Forscher mit Erfolg begonnen, die lange Zeit vernachlässigten landesspezifischen Probleme der Choralgeschichte aufzuarbeiten. Dafür liefern die Österreich-Beiträge in diesem Band weitere Mosaiksteine. Für die semiologische

Forschung werden neue Erkenntnisse mitgeteilt. Die Ausstattung des Bandes mit Faksimile-Abbildungen zu den untersuchten Choralhandschriften ist sehr hilfreich.

(März 1997) Günther Michael Paucker

ANDREAS MIELKE: *Untersuchungen zur Alternatim-Orgelmesse. Kassel u. a.: Bärenreiter 1996. 2 Bände, XXV, 684 S., Notenbeisp. (Bochumer Arbeiten zur Musikwissenschaft. Band 2.)*

Andreas Mielkes Untersuchungen, eine Untersuchung der Ruhr-Universität Bochum von 1992, behandelt einen umfangreichen Bereich der liturgischen Orgelmusik: Versetten, die mit vokal ausgeführten Versen des lateinischen Meßtextes alternieren, wobei die vokalen Verse choraliter oder seltener auch polyphon ausfallen können (S. 77 ff.). Dabei handelt es sich um eine liturgische und kirchenmusikalische Gegebenheit – die Alternatim-Orgelmesse wird nicht als musikalische Form gehandelt. Die Arbeit hat zum Ziel, eine „vollständige Darstellung der Alternatim-Orgelmesse zu geben“ (S. 17), wobei ihre Geschichte einen Zeitraum von ca. 500 Jahren umfaßt, der seit dem 14. Jahrhundert dokumentiert ist, bis zu ihren Ausläufern im 19. Jahrhundert.

Der 1. Teil der Arbeit zeigt auf, daß die Alternatim-Praxis in den Gottesdiensten ihren Ursprung im vokalen Bereich hat, wobei der auf verschiedene Ausführende verteilte Vortrag des gregorianischen Choralis seinerseits auf der Praxis des Psalmgesangs der jüdischen Gottesdienste basiert. Hier setzt Mielke an, ordnet und erklärt grundsätzliche Terminologie, wie zum Beispiel die *responsoriale* und *antiphonale* Psalmodie; letztere bestimmt die *alternatime* Vortragspraxis des *Meßordinariums* (S. 20). Nach einer kurzen Übersicht der vokalen Alternatimpraxis nähert sich der Autor über „frühe außermusikalische Zeugnisse“, die in das 11. Jahrhundert zurückreichen, der Alternatim-Praxis mit Orgelbeteiligung. Liturgische und musiktheoretische Abhandlungen werden als Beispiele aufgeführt. Dokumente aus der kirchenmusikalischen Praxis beschreiben praktische Gründe für die Orgelmusik in der Alternatimpraxis, während die kirchlichen Vorschriften wie das *Ceremoniale episcoporum* von 1600 offizielle liturgische Maßstäbe legen.

Das aus der kirchenmusikalischen Praxis und den liturgischen Richtlinien resultierende Spannungsfeld der Vollständigkeit der liturgischen Texte behandelt Mielke eingehend. Als früheste Quelle mit Alternatim-Orgelmusik wird der *Codex Faenza* von der Wende des 14. zum 15. Jahrhundert vorgestellt – Justins Orgelmessen aus dem Jahre 1870 markieren die Zeit des allmählichen Rückgangs der Alternatim-Praxis. Ihr Verschwinden ist auf „verschiedene Ursachen teils musikästhetischer, teils theologischer Art zurückzuführen“ (S. 71).

Im 2. Teil der Arbeit werden als Ergebnis bibliographischer Studien ein kommentierter, regional und chronologisch geordneter Katalog mit 104 Quellen vorgestellt, wobei „eine nicht geringe Zahl der Quellen bisher in der Literatur kaum jemals näher behandelt worden ist“ (S. 101). Das Nebeneinander der Quellen zeigt, daß der quantitative und qualitative Höhepunkt des Repertoires im 17. Jahrhundert liegt und daß die Orgelmeß-Kompositionen aus den romanischen Ländern die Hälfte des Quellenmaterials ausmachen; dabei scheint „Italien die beständige Tradition zu haben“ (S. 207). Die verschiedenen Traditionsstränge sprechen dafür, daß Mielke sich im 3. Teil der Arbeit besonders unter regionalen Gesichtspunkten an die Besprechung der Gestaltung der Orgelmessen bzw. Meßsätze macht. Aus arbeitstechnischen Gründen werden die acht Herkunftsländer der Quellen in fünf Regionen zusammengefaßt. Zu Einzelquellen werden Editionen aufgelistet, die dem Praktiker der Claviermusik als Kompendium dienen können. Außerdem werden die jeweiligen Faksimiles und die relevante Sekundärliteratur aufgeführt.

Im 3. Teil der Arbeit wird die Gestaltung der Orgelmessen analysiert. In Einzeluntersuchungen werden die den Orgelmessen beziehungsweise Meßsätzen zugrundeliegenden Melodien aus den Repertoires des gregorianischen Chorals, der Noël-Melodien (S. 316 ff.) und der Plain-chant-musical- und square-Melodien identifiziert. Ein eigenes kurzes Kapitel befaßt sich mit Orgel-Intabulierungen polyphoner Vokal- und Instrumentalwerke zu Ordinarium-Versetten (S. 338–350). Hier widmet sich der Autor auch der Untersuchung choralfreier Versetten, die sich – je nach liturgischen Richtlini-

en –, in einem Meß-Zyklus mit choralgebundenen Sätzen abwechseln können. Auch wenn in der Arbeit der Schwerpunkt auf dem Ordinarium missae liegt, wird das Bild der Orgelmesse mit einer Untersuchung von Proprium- und sonstigen Sätzen abgerundet (S. 503 ff.). Aufgezeigt werden unterschiedliche Alternatim-Dispositionen, die unter anderem auf regionale Abweichungen der Ordinarium-Formulare zurückzuführen sind. Die Praxis der Alternatim-Orgelmesse steht für eine Vielfalt von Traditionen und kompositorischer Möglichkeiten, die sich auf den Nenner des zwischen Orgel und Gesang alternierenden musikalischen Vortrags der Messe bringen lassen. Mielke verliert sich nicht in der Detailanalyse der musikalischen Sätze, was bei dem Umfang der Repertoirebeschreibung eine sinnvolle Beschränkung ist und Raum und Ansatzpunkte für weitere Forschungen gibt; an dieser Stelle sei noch einmal auf die spezielle Literaturliste im Quellenkatalog hingewiesen. Viel Gewicht erhält die Besprechung der klassischen französischen Orgelmusik – hier sind bestimmte Registerkombinationen an bestimmte Verset-Typen gekoppelt; gerne hätte man sich eine gleichwertige Abhandlung der anderen Orgeltypen mit ihren jeweiligen Versettentypen gewünscht, wie es ansatzweise für die italienische Orgellandschaft erfolgt.

Der erste Anhang bringt in chronologischer Folge acht Quellentexte zum Alternatim-Orgelspiel im Meßgottesdienst. Die Alternatim-Orgelversetten aus dem Anhang 2 haben alle die Kyrie-Melodie der Choralmesse IV zur Grundlage; so sind Vergleiche der verschiedenen choralgebundenen Versettentypen und Kompositionsstile aus fünf Jahrhunderten möglich. Als Beispiel für eine choralfreie Orgelmesse folgt im Anhang 3 die Erstveröffentlichung der *Messa per organo* in *Es-Dur* (1813) von Giuseppe Gherardeschi, der Kathedralorganist in Pistoia war. Zum einen steht diese Messe in der „ungebrochenen Tradition des alternierenden Orgelspiels“, zum anderen wechseln ihre Versetten nicht wie üblich mit Choralgesang ab, sondern mit mehrstimmiger Vokalmusik, „worauf die der Gregorianik wesensfremde Tonartengleichheit“ der 17. Ordinarium-Versetten hindeutet (S. 664 ff.).

Mielke liefert kein abschließendes Resümee, vielmehr faßt er innerhalb der einzelnen Kapi-

tel Ergebnisse zusammen. Bedauerlicherweise fehlen Inhaltsverzeichnisse, die auf Grund der immer wieder auftretenden großen Zahl von Namen und Titeln sehr wünschenswert wären. Andererseits erleichtern die vielen Querverweise das Arbeiten mit dem Buch. Ein Kompliment ist dem Autor für die zahlreichen informativen und übersichtlichen Tabellen zu machen.

(Februar 1997)

Johannes Ring

RAINER HEYINK: Der Gonzaga-Kodex Bologna Q 19. Geschichte und Repertoire einer Musikhandschrift des 16. Jahrhunderts. Paderborn u. a.: Ferdinand Schöningh 1994. X, 357 S., Notenbeisp. (Beiträge zur Geschichte der Kirchenmusik. Band 1.)

Quellenstudien zur Musikgeschichte des Mittelalters und der Renaissance erfreuen sich in der deutschen Musikwissenschaft nicht eben großer Beliebtheit. So ist es besonders zu begrüßen, daß ein junger Wissenschaftler sich die Untersuchung jener Handschrift zur Aufgabe macht, die bisher unter dem Namen „Codex Rusconi“ (nach einem früheren Besitzer) bekannt war. Die Arbeit entstand als Hamburger Dissertation. Mit ihrer Veröffentlichung wird eine musikwissenschaftliche Publikationsreihe der Görres-Gesellschaft begonnen, die man nur begrüßen kann.

Der *Codex Rusconi* war den Spezialisten seit langem bekannt, aber breitere und entschiedener Aufmerksamkeit gewann er erst, als Edward E. Lowinsky ihn bei seinen Untersuchungen des *Medici-Kodex* behandelte und die These aufstellte, es handele sich um eine Handschrift aus dem Besitz der Diane de Potier, die von Costanzo Festa am Hof Louis XII. von Frankreich geschrieben worden sei. Dieser These wurde von vielen Seiten widersprochen, und sie gilt heute allgemein als unhaltbar. Gründlichere Untersuchungen ließen dennoch auf sich warten. 1988 edierte Jessie Ann Owens ein Faksimile der Handschrift mit einem ergiebigen Vorwort (*Renaissance Music in Facsimile I*). 1991 entwickelte Robert Nosow eine Hypothese, nach der die Quelle von Petrus de Rinaldis in Padua und vielleicht für den dortigen Dom geschrieben wurde (*The Journal of Musicology* 9, 1991, S. 92–108).

An diesem Stand der Forschung setzt Heyink

an. Mit einer detaillierten kodikologischen Analyse der Handschrift und einer Untersuchung des Werkbestandes nach Gattungen und Komponisten kann er einerseits die (traditionelle) Ansicht stützen, daß der Kodex – entsprechend einer Eintragung über der ersten Komposition – von Sebastiano Festa geschrieben und am 10. Juni 1518 abgeschlossen wurde, andererseits die repertoiregeschichtliche Bedeutung der Sammlung deutlicher herausarbeiten, schließlich eine neue Hypothese zur Entstehungsgeschichte vorstellen. Wie bei einem so umfassenden Interpretationsversuch nicht anders zu erwarten, bleiben Detailfragen offen, aber insgesamt dürfte die Darstellung Bestand haben. Im hier gegebenen Rahmen können Details natürlich nicht erörtert werden.

Heyink deutet die bisher stark umstrittene Seite mit den Buchstaben D. P. und dem Scherenschnitt mit kniender Hirschkuh unter einem Baum, auf dem ein Greifvogel sitzt, als Hinweise auf eine Nebenlinie der Familie Gonzaga: das gemalte Kästchen mit D. P. als „tabula ansata“ (Besitzer- bzw. Auftraggeber-Monogramm) auf (Divus) Pirro Gonzaga, die weiße Hirschkuh auf dessen Tochter Lucrezia, deren *impresa* eine an einen Lorbeerbaum gebundene weiße Hirschkuh mit der Devise „nessun mi tocchi“ war. Der Scherenschnitt ist nachträglich unter der *tabula ansata* eingeklebt worden, aber es ist unklar, von wann er stammt (mündliche Expertisen, die Heyink beibringt, reichen für eine Datierung auf das frühe 16. Jahrhundert kaum aus), und es ist unerklärlich, warum die Devise „nessun mi tocchi“ fehlt. Immerhin kann Heyink Dokumente beibringen, die ein besonderes Musik-Interesse Pirro Gonzagas und seiner an seinem Hof aufgewachsenen Nichte Giulia und im Falle Julias sogar eine Beziehung zu Sebastiano Festa belegen. Da es in den Briefen um Motetten geht und da von den vier Motetten Festas drei nur in Bologna Q 19 überliefert sind, wird das Netz der Argumentation noch dichter. Zumindest wird man schwerlich leugnen können, daß die Handschrift von Sebastiano Festa angelegt wurde und daß sie etwas mit der Familie Gonzaga zu tun hat.

Die Handschrift ist sehr flüchtig geschrieben und hat einen bunten Inhalt aus Motetten (mit 78 Sätzen der größte Teil des Repertoires), Messen und Kyrie-Gloria-Satzpaaren, Magni-

ficat, Chansons und einem Kanon mit makkaronischem Text in parodistischem Landsknechtsdeutsch. Für den direkten Gebrauch dürfte die Sammlung angesichts ihres relativ kleinen Formats und ihrer nicht sehr gut lesbaren Schrift kaum gedacht sein, eher als Materialsammlung, aus der nach Bedarf ausgewählt und abgeschrieben wurde, oder als Sammlung für das private Studium (naheliegender, wenn der Schreiber ein Komponist war). Für eine geistliche Institution (wie Nosow vermutet) war sie kaum geeignet, für eine Hofkapelle schon eher, aber weder Pirro noch Lucrezia noch Giulia Gonzaga scheinen auch nur ein kleines Ensemble von Hofmusikern gehabt zu haben. Leider geht Heyink dem Problem nicht weiter nach. Wollte man annehmen, daß es sich doch um eine private Materialsammlung Sebastiano Festas handelt, müßte die Argumentation noch einmal durchdacht werden. Auch an ‚gemischtem‘ Gebrauch einerseits als Repertoiresammlung, andererseits als Studienmanuskript könnte man denken (zu solchen Quellen vgl. die meisterhafte Studie von Peter Woetmann Christoffersen, *French Music in the Early Sixteenth Century*, 3 Bände, Kopenhagen 1994, Bd. I, S. 317–334).

Heyinks Untersuchung des Werkbestandes bringt, wie angesichts des sehr klaren Befundes nicht anders zu erwarten, keine großen Überraschungen, ist aber wesentlich genauer und umfassender als in früheren Studien. Die meisten in der Handschrift vertretenen Komponisten stammen entweder aus der französischen (die größte Gruppe) oder der ferraresischen Hofkapelle; eine direkte oder indirekte Beziehung zum berühmten Treffen der päpstlichen und der französischen Hofkapelle in Bologna 1515 und eine direkte Beziehung zu Ferrara sind wahrscheinlich. Der nach Mouton (14 Werke) am häufigsten vertretene Komponist, ein gewisser Renaldo (11 Werke), wird versuchsweise mit dem Sänger „Raynaldo francigene“ identifiziert, der in Parma wirkte und 1529 starb (während Nosow den *magister chori Petrus de Renaldis* in Padua – auch als Schreiber der ganzen Handschrift – vorgeschlagen hatte). Heyinks Argumente gegen Nosow sind recht überzeugend, aber seine Argumente für Raynaldo eher schwach. Abschließend werden die kleinere Gruppe von römischen Komponisten, die sehr kleine (in dieser Kleinheit den lokalen

Charakter der Handschrift unterstreichend) Gruppe ‚internationaler‘ Stücke und die Motetten Sebastiano Festas behandelt; die einzige bisher nicht veröffentlichte dieser Motetten, *In illo tempore*, ist im Anhang der Arbeit abgedruckt. Ganz am Ende betont Heyink noch einmal die repertoiregeschichtliche Bedeutung der Quelle: gut ein Drittel der Werke sind Unika, für die meisten übrigen ist Q 19 die früheste Überlieferung; dort, wo ältere Quellen vorliegen, zeigen die im Anhang mitgeteilten Lesartenverzeichnisse selbständige Redaktionen in Q 19. Vor allem: Für so wichtige Meister der Generation nach Josquin wie Jachet von Mantua, Costanzo Festa, Lupus und Willaert ist dies die früheste Quelle überhaupt, während von Josquin nur eine einzige Motette erhalten ist. Offenbar waren hier massive Vorlieben und Abneigungen des sammelnden Komponisten (oder doch eines Auftraggebers?) im Spiel.

Literatur- und Quellenverzeichnis, ein genaues Inhaltsverzeichnis mit Konkordanzen und Editionen, Register, Lesartenverzeichnisse und ein Notenanhang schließen die Arbeit ab. Leider ist sie nicht leicht zu lesen und zu benutzen, weil sie oft umständlich und weitschweifig ist (die kodikologische Beschreibung zum Beispiel ist bei Nosow bedeutend klarer) und weil der Verfasser, in typischer Dissertationsmanier, dazu neigt, alles zu sagen, was er weiß, zum Beispiel in der verzweiflungsvoll komplizierten Familiengeschichte der Gonzaga. Und leider läßt der Stil der Arbeit einiges zu wünschen übrig. Aber insgesamt ist dies eine höchst verdienstvolle, nicht nur material-, sondern auch ergebnisreiche Studie.

(April 1997)

Ludwig Finscher

NOEL O'REGAN: *Institutional Patronage in Post-Tridentine Rome. Music at Santissima Trinità dei Pellegrini 1550-1650*. London: Royal Musical Association 1995. IX, 117 S., Abb. (Royal Musical Association Monographs 7.)

Noel O'Regan beschreibt in seiner Studie die Geschichte des Musiklebens einer stadtrömischen Laienbruderschaft, deren Hauptaufgabe eigentlich in der Betreuung von Pilgern, Kranken und Gefangenen bestand. Auf der Grundlage einer minutiösen Durcharbeitung des einschlägigen Archivmaterials der Bruderschaft entwirft O'Regan das Bild einer Vereinigung,

die, obwohl ihre Aktivitäten im Grunde mehr auf sozialem Gebiet lagen, Wesentliches zur römischen Musikkultur der nachtridentinischen Epoche beigetragen hat. Dies ist auf den ersten Blick um so erstaunlicher, als es der „confraternita“ aus wirtschaftlichen Gründen nie gelang, auf Dauer ein eigenes professionelles Sängersenemble zu installieren. Für die musikalische Umrahmung der wichtigsten und auch in der breiten Öffentlichkeit beachteten Veranstaltungen wie Prozessionen, Festtagsmessen, die Karwochenoffizien und die Andachtsübungen in der Fastenzeit mußten daher weitestgehend externe Sänger und Instrumentalisten herangezogen werden. Die musikalische Leitung dieser Veranstaltungen lag oft in den Händen der besten verfügbaren Kräfte wie etwa Giovanni Pierluigi da Palestrina, Tommaso Lodovico da Vittoria und Luca Marenzio; die Sänger rekrutierten sich aus dem Chorpersonal der römischen Hauptkirchen, wenn nicht sogar direkt aus der päpstlichen Kapelle. Wesentlich gefördert wurden diese Aktivitäten der Bruderschaft durch ihre meist äußerst musikinteressierten Kardinalprotektoren, zu denen neben Otto Truchsess von Waldburg und Ferdinando de' Medici auch die Papstnepoten Ludovico Ludovisi und Antonio Barberini zählten. Auch die „primicerii“ der Vereinigung, also ihre eigentlichen Vorsteher, verfügten oft über sehr enge Verbindungen zur Kurie, was der Bruderschaft das Anwerben päpstlichen Sängerpersonals, das ja grundsätzlich Dispens haben mußte, um außerhalb der päpstlichen Kapelle singen zu dürfen, gewiß wesentlich erleichtert hat.

Die Arbeit O'Regans beleuchtet einen wichtigen und bedeutsamen, in der wissenschaftlichen Diskussion aber dennoch oft noch zu wenig beachteten Aspekt der nachtridentinischen Musikgeschichte Roms, nämlich den der öffentlichen Förderung und Pflege der Musik durch Institutionen, bei denen dies – im Unterschied gerade zu den Kapellen der römischen Hauptkirchen – eigentlich nur eine Randerscheinung ihres Wirkens war. Im Zusammenhang mit der Entwicklung einer nicht mehr im engeren Sinn liturgischen, sondern im weitesten Sinn geistlich geprägten Musikkultur kommt solchen Institutionen in dieser Zeit eine wichtige Funktion zu, da sie nicht – wie die etablierten Kapellen – durch ein mehr oder min-

der eingeschliffenes Repertoire gebunden waren, sondern bei ihren Festlichkeiten stets Musik neuesten Stiles zur Aufführung bringen lassen konnten und so wichtige Promotoren der immer mehr expandierenden römischen Mehrchörigkeit und der vokal-instrumental gemischten konzertierenden Aufführungspraxis gewesen sein dürften.

Gerade der Frage nach dem an SS. Trinità dei Pellegrini gepflegten Repertoire widmet O'Regan ein eigenes Kapitel. Da keine eindeutig der Bruderschaft zuzuordnenden musikalischen Überlieferungen und auch keine dokumentarischen Belege über die Aufführung bestimmter Werke vorhanden sind, ist O'Regan hier gezwungen, zu Hypothesen Zuflucht zu nehmen, deren argumentative Basis allerdings kaum tragfähig genug ist, um die formulierten Annahmen stichhaltig zu untermauern. O'Regans Hypothesen sind derzeit weder beweisbar noch widerlegbar, weil aussagekräftige Dokumente zum Repertoire (noch?) nicht bekannt sind. Es steht daher zu hoffen, daß es O'Regan bei seinen künftigen Untersuchungen gelingen wird, Quellen ausfindig zu machen, die geeignet sind, seine Annahmen hinsichtlich der an SS. Trinità dei Pellegrini aufgeführten Werke besser abzustützen, als es in der vorliegenden Studie der Fall ist.

(April 1997)

Bernhard Janz

CLAUDE V. PALISCA: Studies in the History of Italian Music and Music Theory. Oxford: Clarendon Press 1994. XII, 522 S., Abb., Notenbeisp.

Das optisch und herstellerisch hervorragend gestaltete Buch faßt insgesamt neunzehn, zum Teil lange zuvor erschienene Beiträge des Autors in einen thematisch ausgerichteten Sammelband. Explizit beugt Palisca im Vorwort jedem Gedanken vor, er könnte die Anthologie als „a panorama of a life's work“ verstehen (S. VII). Der Inhalt des Buches gilt indes Schwerpunkten seines Interesses, dem Zurückdrängen des Kontrapunkts, der Neuorientierung von Musiktheorie, der Aufwertung des Textes und der Antike-Rezeption in der italienischen Musik des späten sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts. Motiviert sah sich Palisca zu dieser Anthologie aber auch durch den Umstand, daß etliche der aufgenommenen

Beiträge (die mit Ausnahme seines Referates vom Kongreß der Internationalen Musikwissenschaftlichen Gesellschaft in Madrid 1992 sämtlich bereits publiziert sind) schwer greifbar seien. Dieses Argument zählt freilich für Europa um so weniger, als zahlreiche von Palisca aufgenommene Texte gerade in europäischen Zeitschriften beziehungsweise Konferenzberichten, unter anderem auch der *Musikforschung*, erstveröffentlicht wurden und deshalb hierzulande relativ leicht zugänglich sind. Nun aber erscheinen alle Beiträge in englischer Sprache, was die Bestimmung des Sammelbandes für den anglo-amerikanischen Sprachraum nachdrücklich unterstreicht. Palisca hat jedem Text ein meist kurz einführendes, seltener auch kommentierendes Vorwort vorangestellt und versucht so einesteils, die einzelnen Beiträge miteinander zu verknüpfen, zum anderen die zum Teil erheblichen Unterschiede des Zeitpunktes der ersten Veröffentlichung (der früheste Text datiert aus dem Jahr 1956, der letzte von 1993) auszugleichen. Jeweils überarbeitet erscheinen die Anmerkungen, während in den Haupttexten mit Ausnahme der Korrektur offensichtlicher informeller oder Druckfehler nicht eingegriffen wurde.

Wie bereits angedeutet, sind die einführenden Texte zu den einzelnen Beiträgen in vielen Fällen etwas zu knapp ausgefallen, als daß sie der Anthologie zu einer wirklich geschlossenen und damit für sich selbständigen Darstellung verhelfen könnten. Ein Anspruch, mit dem vorliegenden Band über eine bloße Sammlung wissenschaftlicher Einzelstudien hinauszutreten, steht somit doch deutlich zurück hinter der Absicht, der leichteren Erreichbarkeit wegen einen lockeren Verbund von heterogenen Texten anzubieten, die sich thematisch zwar nahestehten, aber zueinander weitgehend autark verhalten. So gesehen ist man gezwungen, für eine tangentielle, den besprochenen Zeitraum abdeckende Perspektive im Sinne des Autors auf dessen bisher verfügbare umfassendere Schriften, insbesondere *Baroque Music*, zurückzugreifen. Hinzu kommt, daß Palisca nicht alle seine zur Thematik des Sammelbandes unternommenen einschlägigen Spezialuntersuchungen berücksichtigt, sondern jene ausklammert, welche an anderer Stelle von ihm wiederaufgenommen und weiterdiskutiert wurden. Auch von da er-

geben sich also ein begrenztes Informationspotential und der Aufruf, Näheres anderwärts nachzulesen.

Indem die in diesem Sammelband vereinten Beiträge allesamt einen früheren Druckort aufweisen, erübrigt sich eine inhaltliche Besprechung im Detail. Konzeptuell gliedert Palisca den Band in zwei Teile, welche Studien zur italienischen Musiktheorie beziehungsweise Studien zur italienischen Musikgeschichte im benannten Zeitraum umfassen. Für sich genommen, bieten die Texte wertvolle Einsichten, etwa zum musiktheoretischen Standort von Vincenzo Galilei und Marco Sacchi, zur Rezeption der Schriften von Aristoxenus und Boethius, zur ‚Musica reservata‘, dem monodischen Stil und musikalischen Manierismus. Einige Beiträge beschäftigen sich mit musikgeschichtlichen Ereignissen, zum Beispiel mit der ersten Aufführung von Jacopo Peris *Euridice* (wobei hier auch die vorangestellte Einführung aufgrund ihrer ausführlichen Literaturdiskussion Interesse wecken mag) oder mit archivalischen Quellen, wenn die musikalischen Notizen aus der diplomatischen Korrespondenz Emilio de' Cavalieris näher betrachtet werden. Der zunächst 1963 in *The Musical Quarterly* publizierte Aufsatz wird hier durch die Wiedergabe der italienischen Original-Textstellen im Fußnotenteil ergänzt. Im übrigen gibt ein informatives Register die Möglichkeit, zu einzelnen Personen und Themenstellungen auch quer zu lesen.

Bei vorsichtigen Vorbehalten gegenüber der etwas losen Konzeption: Paliscas Anthologie bildet ein wertvolles Kompendium thematisch nahestehender Beiträge, verfaßt in einer leicht lesbaren englischen Sprache; wiewohl deren Lektüre – was dem Autor auch bewußt ist (Preface, S. VII) – nur einen speziell interessierten Kreis erreichen wird.

(Februar 1997)

Thomas Hochradner

MICHAEL MÄRKER: *Die protestantische Dialogkomposition in Deutschland zwischen Heinrich Schütz und Johann Sebastian Bach. Eine stilkritische Studie.* Köln: Studio 1995. 162 S., Notenbeisp. (*Kirchenmusikalische Studien. Band 2.*)

Dialogkomposition im 17. Jahrhundert: Ein Stichwort, hinter dem sich eine Fülle an Inhal-

ten verbirgt. Sie reichen von den verschiedensten Formen dialogischen Komponierens, das heißt dem Wechsel unterschiedlicher Besetzungen, bis zur Vertonung dialogischer Texte, seien es realistische Gespräche, seien es allegorische Dialoge, denen Textkompilationen zugrunde liegen. Das Prinzip dialogischen Komponierens ist auf alle Gattungen der protestantischen Kirchenmusik dieser Zeit anwendbar, spielt damit in der Entwicklung vom Geistlichen Konzert hin zur Kantate eine wesentliche Rolle. Deshalb kann man, wie der Verfasser gleich zu Anfang seiner Schrift zu Recht bemerkt, den Dialog im engeren Sinne, die Komposition von biblischen Gesprächen, nicht als Gattung *sui generis* bezeichnen. Gleichwohl hat sich Märker dazu entschlossen, „eine vom Typ her gattungsgeschichtliche Darstellung“ (S. 3) zu schreiben. Er konzentriert sich allein auf Dialogvertonungen (realistische wie allegorische), beginnend bei Schütz und endend bei Bach, die er einer mehr oder weniger ausführlichen Analyse unterzieht. Dabei sollen nicht nur die musikalischen Strukturen der Werke erhellet werden, Märker will vielmehr zugleich den Weg vom Concerto Schützischer Prägung zur Kantate bei Bach nachzeichnen.

Die Stärke des Buches liegt ohne Zweifel im umfangreichen Repertoire, das der Verfasser seiner Darstellung zugrunde gelegt hat. Allerdings fallen die analytischen Bemerkungen nicht selten außerordentlich karg aus. Märker setzt zwar Schwerpunkte – Heinrich Schütz, dann „das klassische Dreigestirn des protestantischen Dialoges“, Andreas Hammerschmidt, Johann Rudolph Ahle, Wolfgang Carl Briegel und endlich Johann Sebastian Bach. Aber so viel Raum diesen Meistern gönnt wird, so kurz werden die meisten übrigen Komponisten abgetan; ja, Märker scheut sich gelegentlich nicht, Stücke zwar zu erwähnen, für ihre Analyse jedoch in einer Fußnote auf andere Sekundärliteratur zu verweisen, bei der der Leser eine ausführliche Besprechung finden könne (vgl. etwa S. 86).

Eine solche Vorgehensweise, die man eher in einer kommentierten Quellenübersicht erwarten würde, verträgt sich wenig mit dem eigentlichen Anliegen der Arbeit: der Aufdeckung der „musikalischen Konzeption“ der jeweiligen Werke ebenso wie ihrer „kompositionsges-

chichtlichen Bedeutung“ (S. 4 f.). Auch die Neigung Märkers, Werkanalysen öfter durch wenig präzise Schlagworte zu ersetzen, trägt zur Erhellung der Strukturen wenig bei (S. 50 etwa ist von einer „liedhaften Unterwanderung kontrapunktischer Elemente“ bei Hammerschmidt die Rede, und S. 61 wird eine „polyphone, zum Teil durchbrochene Vierstimmigkeit“ bei Ahle erwähnt). Derartige Formulierungen sind aber auch eine Gefahr für die Stringenz der Darstellung insgesamt. Wenn der Verfasser auf S. 75 einem Werk von Briegel eine „konzertant geprägte Ausdruckskraft“ zuschreibt, dann sagt das nicht nur wenig über das fragliche Stück aus, es verwischt auch die nicht geringen Differenzen zwischen dem Darmstädter Hofkapellmeister und seinem eine Generation älteren Dresdner Kollegen Heinrich Schütz: Auch bei ihm (im Dialog *Vater Abraham* SWV 477) hatte Märker, kaum überraschend, Abschnitte mit „konzertanter Prägung“ (S. 23) entdeckt.

So bleibt die Einbindung zahlreicher Werke in die Entwicklung zur Kantate relativ blaß, der Leser ist erstaunt, wenn der Verfasser im Rahmen seiner Untersuchung von Werken Briegels plötzlich dessen *Musicalischen Lebens-Brunn* von 1680 als „Kantatenzyklus“ bezeichnet (S. 69), während der ein Jahr später publizierte dritte Teil der *Evangelischen Gespräche* Märker zufolge lediglich eine „beachtliche Bedeutung ... für die Kantatenentwicklung“ erlangt habe (S. 65).

Nach der älteren, leider ungedruckt gebliebenen Kieler Dissertation von Hans-Olaf Hudemann ist Märkers Arbeit ein neuerlicher Versuch, der Bedeutung des Dialogs für die protestantische Kirchenmusik im 17. Jahrhundert gerecht zu werden. Mehr als einen Versuch stellt sie allerdings nicht dar. Das letzte Wort zu diesem Gegenstand ist noch nicht gesprochen.

(Februar 1997)

Walter Werbeck

HANS-JÖRG RECHTSTEINER: *Alles geordnet mit Maß, Zahl und Gewicht. Der Idealplan von Johann Sebastian Bachs Kunst der Fuge*. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1995. 98 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Band 140.)

Mit Wolfgang Graesers 1924 im *Bach-Jahr-*

buch veröffentlichter umfangreicher Studie über Bachs *Kunst der Fuge* war gleichsam der Ring freigegeben für Hypothesen über die ‚wahre‘ Anordnung der Sätze in diesem legendenumwobenen Werk. Seitdem sind zahlreiche Studien erschienen – sei es mit philologisch-quellenkundlichem, sei es mit spekulativem, anthroposophisch oder auf Zahlensymbolik basierendem, sei es mit mehrere Methoden kombinierendem Ansatz –, die nahezu alle mit dem Anspruch auftreten, hier sei der Weisheit letzter Schluß gefunden. Rechtsteiners Büchlein bildet den vorläufigen Endpunkt dieser Reihe. Das Motto im Titel stammt aus dem Alten Testament (Buch der Weisheit 11, Vers 21), was er dem Leser nicht verrät, und sein „Idealplan“ lautet:

Nr. 1–8: zwei recto- und zwei inverso-Fugen, drei Gegenfugen, 1. Tripelfuge; Nr. 9: Augmentationskanon; Nr. 10: 1. Doppelfuge; Nr. 11: Dezimenkanon; Nr. 12: Duodezimenkanon; Nr. 13: 2. Doppelfuge; Nr. 14: Oktavkanon; Nr. 15: 2. Tripelfuge; Nr. 16 und 17: vier- und dreistimmige Spiegelfuge; Nr. 18: unvollendete Tripel- bzw. Quadrupelfuge.

Der sehr komplexe Argumentationsgang beginnt mit dem Autograph des Augmentationskanons (Berliner Manuskript P 200, Beilage 1, 1979 von H. G. Hoke als Faksimile veröffentlicht), denn er weist zwei Paginierungen von Bachs Hand auf, eine offenkundig ältere (S. 33–35) und eine offenkundig jüngere (S. 26–28). Rechtsteiner verwirft Wolfgang Wiemers (1977) und Gregory Butlers (*MQ* 1983) unterschiedliche Hypothesen einer Hilfspaginierung; er geht vielmehr davon aus, daß sich die Seitenzahlen 26 bis 28 auf den Originaldruck beziehen, den Bach in der Anfangsphase noch selbst überwacht hat. Nach der Seitenzählung des Originaldrucks müsse daher der Augmentationskanon nach dem achten Kontrapunkt (1. Tripelfuge) placiert werden. Bis hierhin mag man dem Autor folgen; alle weiteren Schritte aber sind Spekulation: Als nächstes fragt Rechtsteiner einerseits nach Symmetriebildungen und verweist dabei auf andere Werke, insbesondere auf die zweifellos spiegelsymmetrische Anlage der frühen Fassung (P 200), andererseits fragt er nach den Taktsummen, wobei er zwischen „taktsummengleichen“ und „taktsummenähnlichen“ Kontrapunktgruppen unterscheidet. Aus der

Tatsache, daß die ersten vier einfachen Fugen, die beiden Tripelfugen und die vier Kanons zusammen jeweils 372 Takte umfassen, schlußfolgert er, daß auch die unvollendete Fuge auf 372 Takte (quasi als Pendant zur Eingangsgruppe, wie auch schon Graeser, wiewohl mit anderen Angaben zur Länge, behauptet hatte) konzipiert gewesen sein müsse. Unter dieser Voraussetzung ergeben sich für das Gesamtwerk 2222 Takte, für Rechtsteiner eine symbolische Zahl und „eine Art Kontrollsumme“. Hinzu kommt (mit Anlehnung an Hans-Heinrich Eggebrecht [1984]) die Annahme einer „stummen“ Symmetrieachse zwischen den beiden Doppelfugen (9. und 10. Kontrapunkt im Erstdruck). Diese drei Aspekte – Festlegung des Augmentationskanons als neunten Satz, Taktsummen und hypothetische Gesamtlänge sowie spiegelsymmetrische Anlage – bilden den Ausgangspunkt für die Placierung der restlichen drei Kanons, die „sich gegenseitig als Symmetriepartner dienen“ müssen (S.48). Hier nun argumentiert Rechtsteiner mit satztechnischen Querbezügen und motivischen Verwandtschaften, so daß eine gleichsam gegenläufige Abfolge der Kanons vom komplexesten zum einfachsten entsteht. In dieser Anordnung ergibt sich wiederum eine stumme Achse, nun zwischen Dezimen- und Duodezimenkanon, wobei die beiden Teile – wie schön! – jeweils 1111 Takte umfassen. Dies ist für den Autor ein „Beweis, der die Stimmigkeit unserer Rekonstruktion der Kanonfolge auf erstaunliche Weise bestätigt“ (S.59).

Rechtsteiners Idee ist originell und mutig, denn er stellt nach Hans Th. David (1927) erstmals die Zusammengehörigkeit der vier Kanons in Frage. Sein Argumentationsgang wirkt insgesamt in sich schlüssig, vielleicht sogar plausibler als der seiner Vorgänger. Dennoch krankt er ebenso wie alle früheren Rekonstruktionen daran, daß aus der Anhäufung von Hypothesen – und sei die wachsende Stimmigkeit des Puzzles noch so faszinierend – niemals eine Tatsache wird.

Abschließend ist anzumerken, daß der Satzspiegel, anders als sonst beim Verlag Peter Lang, hier im Haupttext viel zu klein und in den Fußnoten geradezu eine Qual für die Augen ist.

(März 1997)

Dorothea Redepenning

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.

Die Johann Sebastian Bach zugeschriebenen Orgelchoräle stellen die Musikwissenschaft seit geraumer Zeit vor schwerwiegende Echtheits- und Chronologieprobleme. Ein Gesamtbestand von mehr als 350 Werken harret der Zuweisung, wobei kaum die Hälfte der Kompositionen Bach mit einiger Sicherheit zugeschrieben werden kann. Zu dürftig ist die Zahl an erhaltenen Originalquellen, zu schwierig ist ein stilistischer Vergleich, da bei den ohnehin meist kurzen Werken der Gattungsstil den Personalstil des Komponisten empfindlich überlagert. Das vorliegende Bändchen versteht sich daher nicht als das Schlußwort nach langjährigen Forschungen, sondern als Bestandsaufnahme und vorübergehende Diskussionsgrundlage. Als Vorarbeit für die in Serie IV der *Neuen Bach-Ausgabe* anstehende Edition der Werke zweifelhafter Echtheit wird der Authentizitätsfrage durch Aufzählung aller Bach zugeschriebenen Quellen und der ermittelten anonym belassenen oder mit anderen Namen versehenen Konkordanzquellen nachgegangen. Da sich der Band aller in der Hauptserie der *NBA* nicht abgedruckten Choralvorspiele annehmen muß, werden hier allerdings auch Werke wie BWV 739 und 764 zur Diskussion gestellt, deren Echtheit durch Vorliegen eines (seinerzeit nicht als solchen erkannten) Autographs (Mus. ms. Bach P 488 der Staatsbibliothek zu Berlin) außer Frage steht; ebenso wenig wird man die Echtheit der sogenannten Neumeister-Choräle ernsthaft in Zweifel ziehen wollen. Umgekehrt ist manches sonst anonym überlieferte Stück nur deswegen hier aufgenommen, weil in Abschriften des 19. Jahrhunderts kühn der Name Bach auf das Titelblatt einer Sammelhandschrift gesetzt wurde. Die Benutzer des Bändchens werden gebeten, etwaige Neuerkenntnisse dem Johann-Sebastian-Bach-Institut, Dahlmannstr. 14, 37073 Göttingen, über den der im Handel nicht erhältliche Katalog bezogen werden kann, mitzuteilen.

Die Idee einer öffentlichen Diskussion ist löblich und unterstützenswert, die Handhabung des Katalogs erweist sich durch die allzu-knappe Darstellungsweise für den Nicht-

spezialisten aber alles andere als einfach. So werden in den Einzeleinträgen die Quellen ohne Gewichtung nach Fundorten geordnet angeführt, auf Datierungshilfen, Angaben zu Schreibern, Wasserzeichen oder Mitteilungen über offenkundige Abhängigkeitsverhältnisse von Quellen untereinander wird leider verzichtet. Hilfreich wäre es auch gewesen, Taktzahlen nicht nur bei vollständiger Übereinstimmung der Incipits mitzuteilen; schließlich hätte auch ein Register nach BWV-Nummern den Zugang zum alphabetisch nach den Choralmelodien angeordneten Katalog erleichtert. Zu wünschen steht, daß durch gemeinsame Anstrengung der Fachwelt die hier versammelten Werke präziser als bislang in unterschiedlich echte, zweifelhafte und nachweislich unterschobene eingeteilt werden können; denn letztlich ist im Rahmen der Gesamtausgabe der Werke Johann Sebastian Bachs der Abdruck der letztgenannten Kategorie auch im Supplement kaum zu rechtfertigen. Sein Scherflein hofft Rezensent mit der Mitteilung einer vor Jahren angefertigten Notiz zu Nr. 161 des Katalogs, *Valet will ich dir geben*, aus der Handschrift Mus. ms. Bach zu P 404 beizutragen: „von Johann Ernst Bach? Autograph?“.

(Juli 1997)

Ulrich Leisinger

Georg Friedrich Händel – Ein Lebensinhalt. Gedenkschrift für Bernd Baselt (1934–1993), im Auftrag der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft und des Händel-Hauses hrsg. von Klaus HORTSCHANSKY und Konstanze MUSKETA. Halle: Händel-Haus 1995. 551 S., Notenbeisp. (Schriften des Händel-Hauses in Halle 11.)

Einem Sammelband mit 34 oft recht speziellen Aufsätzen inhaltlich gerecht zu werden, ist in Kürze nicht möglich. Eine knappe Inhaltsanzeige ist jedoch sinnvoll und angesichts des soliden, zuweilen hohen Niveaus der Beiträge auch sachlich gerechtfertigt. Eine kurze Würdigung (Klaus Hortschansky) des allzu früh verstorbenen Bernd Baselt leitet den Band ein, eine Bibliographie seiner Schriften schließt ihn ab. Ein Register sollte bei einem Buch dieser Beschaffenheit zu den Grundelementen gehören. Sein Fehlen müssen nicht nur die Leser, sondern auch die Autoren bedauern.

Im Zentrum des Bandes stehen naturgemäß Aspekte des Schaffens von Georg Friedrich

Händel. Mit Oratorien und Anthems befassen sich Beiträge von Donald Burrows („Erhellendes zu Händels *Benefiz-Oratorio* von 1738“), Hans Joachim Marx („Zu den alternativen Fassungen von Händels *Messias*“) und Edwin Werner („Händels *Funeral Anthem* – eine englische Musik aus mitteldeutscher Tradition“). Howard Serwer verfolgt den Anteil der italienischen Opernsänger an Aufführungen eines „englischen“ Oratoriums („*The Italians in Esther*“). Karin Zauft stellt allgemeine Betrachtungen zum Operschaffen Händels an. Winton Dean untersucht Händels Beziehungen zu seinen Librettisten. John H. Roberts („*A New Handel Aria, or Hamburg Revisited*“) verfolgt die Spuren der Cantata *Casti amori* durch das philologische Dickicht und erwägt die Möglichkeit, „that Handel made not one but two Italian journeys, in 1706–8 and in 1709–10“ (S. 128; vgl. andere Ansichten dazu auf S. 99 und S. 414). Rudolf Pečman befaßt sich mit Händels Freiluftmusiken, insbesondere der *Feuerwerksmusik*. Ellen T. Harris steuert Gedanken zum editorischen Umgang mit unregelmäßiger Taktstrichsetzung bei („*Editing Musical Measure: Standardization versus Flexibility*“). Terence Best erläutert Probleme der Überlieferung und Edition von Händels zweiter Folge der *Suites de Pièces pour le Clavecin*.

Den ästhetischen Begriff des Pittoresken beleuchtet Percy M. Young, indem er von Uvedale Price's Schrift *An Essay on the Picturesque as Compared with the Sublime and the Beautiful* [1794] Linien zu Händels Musik und zur Landschaft um Giebichenstein zieht. In seinem Beitrag „*Reconstructing a lost Archive set of the Chandos Anthems*“ wirft Graydon Beeks Fragen zum Quellenwert bestimmter Kopien auf. Aspekte der Überlieferung, Aufführungspraxis und Rezeption behandeln Klaus Wolfgang Niemöller (im Umkreis von Mendelssohn und Schumann anhand des historischen Notenarchivs des Musikvereins Düsseldorf), Undine Wagner (zum Wirken von Josef Proksch in Prag) und Dieter Gutknecht (zu Chrysanders Oratorienaufführungen). Wolfgang Boetticher greift in seinem Beitrag „*Das Fortleben Händels in der Geisteswelt Robert Schumanns*“ auf eigene ältere Erkenntnisse zurück. Ursula Ismer und Hanna John stellen Betrachtungen über Brahms' Händel-Variationen op. 24 an,

deren Fazit nicht sonderlich überrascht (vgl. S. 314). Annette Landgraf beleuchtet durch ausgiebige Aktenzitate die Anfänge der Hallischen Händel-Ausgabe in einem „Exkurs in die Jahre 1940–1946“. Die musikwissenschaftlichen und verlegerischen Planungen mitten im Zweiten Weltkrieg führen beim Lesen fast zwangsläufig auf die Frage nach Realitätsbezug und Funktion des Musiklebens und seiner Protagonisten. Mit dieser auch die heutige musikforschende Kommunität angehenden Frage befassen sich – mutatis mutandis – die lesenswerten „Annotationen zur Händelpflege im politischen System der DDR“ von Gert Richter.

Ein zweiter Schwerpunkt des Bandes liegt auf Georg Philipp Telemann. Martin Ruhnke stellt „*Telemanns Umarbeitung des Textes zur Serenade Don Quichotte auf der Hochzeit des Comacho*“ vor. Günter Fleischhauer behandelt das Wort-Ton-Verhältnis in Telemanns *Messias* (TVWV 6:4, nach Klopstock). Wolf Hohohm weist auf Johannes Riemer als Verfasser eines Schuldramas *Eginhard und Imma* hin. Klaus-Peter Koch begibt sich mit „*Keiser, Graupner, Grünwald und Schieferdecker. Die Jahre 1706–1709*“ in eine komplizierte Phase der Hamburger Gänsemarktoper.

Eine dritte Gruppe von Aufsätzen befaßt sich mit der musikalischen Landesgeschichte und/oder der frühen deutschen Oper; darüber hinaus finden sich schließlich Beiträge zu anderen Themen. Konstanze Musketa informiert über „*David Pohle und die Oper im mitteldeutschen Raum*“. Werner Brauns Beitrag „*Die Coburger Treue. Zur Traditionsgeschichte einer frühdeutschen Oper*“ führt anhand eines Librettos in die Zeit um und nach 1680. Wolfgang Ruf unterstreicht die Bedeutung des Halleschen Pietismus für den Eingang der Empfindsamkeit in das deutsche Lied. In gewohnt kenntnisreicher Manier zieht Hans-Joachim Schulze gegen die Zuschreibung der notorischen „*Markus Passion*“ an Carl Philipp Emanuel Bach zu Felde. Die verfügbaren Indizien weisen auf den in Zerbst tätigen J. G. Röllig (um 1710–1790) als möglichen Komponisten. In seinem Beitrag „*Requiem für Mignon: Goethes Worte in Schumanns Musik*“ begreift Friedhelm Krummacher Schumanns spätes Vokalwerk als „*Aufgabe für eine analytische Interpretation, die den Ausgleich zwischen ‚musikalischer Prosa‘ und ‚poetischer Charakteristik‘ darzulegen*“

sucht“ (S. 284). Mit der frühen Kirchenmusik von Daniel Gottlob Türk und Johann Friedrich Reichardt befaßt sich Kathrin Eberl. Auch Klaus Hortschansky verweilt mit seinen Bemerkungen zu den Subskribenten Türkscher Klavierwerke und zur Bachverehrung Türks im Hallenser Milieu („Eine Stammbucheintragung Daniel Gottlob Türks. Halle und seine musikliebenden Studenten“). Herbert Schneider geht in seinen Ausführungen zu „Danchets und Campras *Idoménée*“ auch auf Unterschiede zwischen der *Tragédie en musique* und der *Opera seria* ein. Reinhard Wiesends Versuch, ein unbekanntes Galuppi-Libretto (*L'amante di tutte*) zu identifizieren, veranschaulicht zugleich, „wie sich eine typische *Opera buffa* des mittleren Settecento nach innerer Verfassung und nach ihrer Überlieferung darstellt“ (S. 505). Friedhelm Brusniak befaßt sich mit den „musikalischen Beziehungen zwischen Waldeck-Pyrmont und England“ in der Zeit Händels und richtet dabei den Blick speziell auf die Verhältnisse in Arolsen. Rudolf Angermüllers Beitrag „Tafelmusik in Salzburg“ beschließt den Reigen der Beiträge. Diese kaum mit bloßen Federproben oder Zweitverwertungen belastete Gedenkschrift ist ein würdiges Zeugnis für das Ansehen, das Bernd Baselt genoß.

(März 1997)

Wolfgang Horn

KLAUS HÄFNER: Der badische Hofkapellmeister Johann Melchior Molter (1696–1765) in seiner Zeit. Dokumente und Bilder zu Leben und Werk (mit einem Beitrag von Rainer FÜRST). Katalog der Ausstellung zum 300. Geburtstag des Komponisten. Hrsg. von der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe 1996. 408 S., Abb.

Als Frucht jahrelanger Vorarbeiten legt Klaus Häfner eine reich bebilderte und durchweg souverän kommentierte Dokumentarbiographie über Johann Melchior Molter (1696–1765) vor. Auf den Dokumenten baut der ausführliche „biographische Überblick“ auf, an den sich die Edition der rund 200 Dokumente anschließt. Im Teil „Die Ausstellung“ werden die Exponate beschrieben. Die „Werkliste“ ist ein Vorgriff auf das von Häfner angekündigte thematische Werkverzeichnis (vgl. S. 408). Womöglich kommt Molter als Autor der bislang als Incertum geführten *Lukas-Passi-*

on BWV 246 in Frage (S. 46); eine ausführlichere Abhandlung zu diesem Thema (angekündigt auf S. 332) bleibt abzuwarten. Ein Text von Rainer Fürst über Molters Sohn Friedrich Valentin und dessen Söhne rundet als „Beitrag zur Bibliotheks- und Gelehrten-geschichte Südwestdeutschlands“ das Bild ab.

Hervorzuheben ist die umsichtige Auswahl und die gute Qualität der zahlreichen Abbildungen. Man vermißt jedoch ein Namenregister, mit dessen Hilfe man ohne großen Zeitaufwand Informationen auffinden könnte, die der Titel nicht unbedingt erwarten läßt (etwa über Sammartini; Faksimile und Übertragung eines Briefes an den Markgrafen Carl Friedrich auf S. 362 f.). Eine gewisse Anzahl von Druckfehlern als Folge eines nicht dem Autor anzulastenden Herstellungsproblems stört zuweilen das Lesevergnügen, gefährdet das Verständnis aber nirgends. Häfners fundiertes Buch ist lehrreich und weist über den konkreten Fall Molter hinaus. Je dichter die Alltags-geschichte von Fürsten, Höflingen und Bürgern im 18. Jahrhundert dokumentiert wird, desto besser lassen sich normale von außergewöhnlichen Ereignissen unterscheiden, desto mehr auch verlieren Ereignisse und Sprachdokumente den Charakter des Kuriosums. Konzipiert als Ausstellungskatalog, ist das Buch doch eine selbständige Monographie, deren Wert nicht von den Exponaten abhängt.

(Februar 1997)

Wolfgang Horn

ULRICH LEISINGER: Joseph Haydn und die Entwicklung des klassischen Klavierstils bis ca. 1785. Laaber: Laaber-Verlag 1994. XX, 389 S., Notenbeisp. (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft. Band 23.)

Die in einem erfreulich klaren und ansprechenden Stil geschriebene Dissertation steht auf einer breiten quellen- und literaturkundlichen Grundlage, behandelt aber nicht, wie man nach dem Titel erwarten könnte, alle Gattungen von Haydns Klaviermusik (wie es A. Peter Browns Buch *Joseph Haydn's Keyboard Music* getan hat), sondern beschränkt sich wie die Dissertation über Haydns frühe Klaversonaten von Bettina Wackernagel – beider Namen sucht man ebenso wie die Namen anderer, vom Verfasser häufig erwähnter Forscher in dem Personenregister vergebens – auf einen

Schaffensausschnitt, in der Hauptsache auf die (laut Vorwort) bis 1784 entstandenen Sonaten. Daß diese „im Lichte der europäischen Klaviermusik“ (S. 350) behandelt werden, gibt Leisingers Arbeit ihre Bedeutung. Da der Verfasser die 1784 erschienenen zweisätzigen Sonaten Hob. Nr. 40–42 als die ersten ohne Einschränkung als klassisch zu bezeichnenden Klavierwerke Haydns ansieht, beginnt er mit einer Analyse der *B-Dur-Sonate* Nr. 41, an der er bestimmte Merkmale des klassischen Stils erläutert. Die übrigen einleitenden Kapitel behandeln die verschiedensten Themen: „Echtheit, Chronologie und Periodisierung“, den Stilbegriff, die Frage nach dem Klavierinstrument, Haydns frühe Biographie und den Begriff des Klavierdivertimentos (S. 61 ff. und wieder 195 ff.); einiges bedürfte einer eingehenden Diskussion, für die hier nicht der Raum ist. Der Hauptteil der Untersuchung bringt eine Fülle interessanter Hinweise und treffender Bemerkungen, wirft aber auch Fragen auf. So kennzeichnet der Verfasser die „neuen Züge in den um 1770 entstandenen Sonaten“ (S. 133) als radikale Abwendung von der „Welt des Divertimentos“ (S. 141), ohne zu erklären (jedenfalls konnte der Rezensent mangels eines Sachregisters keine Erklärung finden), warum Nr. 45 von 1766, die früheste Sonate, in welcher der Verfasser (vgl. S. 133, 141 f. [fehlt im Werkregister], 145, 195, 304) die Abwendung vom Divertimentostil sieht, von Haydn als „Divertimento“ überschrieben ist. Aufschlußreich ist der in Notenbeispielen veranschaulichte Vergleich von Menuetten, langsamen und schnellen Sätzen von Georg Christoph Wagenseil, Joseph Anton Steffan, Johann Christoph Mann, Matthias Georg Monn mit solchen des frühen Haydn. In einem ebenfalls abgedruckten *C-Dur-Capriccio* von Georg Reutter d. J. (S. 149 ff.) erkennt der Verfasser einen strukturellen Vorläufer von Haydns „Sauschneider“-*Capriccio* von 1765. Mit diesen Vergleichen bestätigt er die bekannte „Verwurzelung des jungen Haydn in der Wiener Tradition“ (S. 127) und besonders den Einfluß Wagenseils. Den Einfluß Domenico Scarlattis sieht der Verfasser als gering und auf wenige Werke begrenzt an. Eine gründliche, wieder mit ausführlichen Notenbeispielen versehene Untersuchung des Einflusses von Carl Philipp Emanuel Bach führt zu neuen Erkenntnissen

und einem positiven Ergebnis. Ein vorbildliches Quellenverzeichnis gibt über die herangezogenen Drucke und Manuskripte der Werke zahlreicher Komponisten Auskunft. Das Personenregister schließt auch ein Werkregister von Haydn (ohne Berücksichtigung der Tabellen), C. Ph. E. Bach (unvollständig und ohne die im Text benutzten Wq-Nummern), Steffan und Wagenseil ein. Im ganzen läßt sich die sehr inhaltsreiche, aber etwas weitschweifige und nicht sehr übersichtliche Darstellung wegen ihrer fehlenden oder lückenhaften Register nur mühsam erschließen. Dennoch wird ein an Haydns Klaviersonaten und ihrem historischen Umfeld Interessierter sich mit Leisingers Buch eingehend beschäftigen müssen.

(April 1997)

Georg Feder

SIEGBERT RAMPE: *Mozarts Claviermusik. Klangwelt und Aufführungspraxis. Ein Handbuch.* Kassel u. a.: Bärenreiter 1995. 402 S., Notenbeisp.

Siegbert Rampe, Cembalist und Hammerklavierspieler, Dirigent und Musikhistoriker, tritt seit einigen Jahren mit Konzerten und Einspielungen Mozartscher Klaviersonaten und -konzerte auf dem Cembalo hervor. Seine Argumentation für die Wahl dieses ungewöhnlichen Soloinstruments ist so einfach wie (vorderhand) überzeugend: Weil Mozart erst seit 1782 im Besitz eines Hammerklaviers war, in Privatkreisen selbst noch Ende der 1780er-Jahre immer wieder das Cembalo und keineswegs alltäglich das sich nur zögerlich verbreitende Hammerklavier antraf, außerdem die einschlägige autographe Instrumentenangabe bis kurz vor den Tod fast ausschließlich „Cembalo“ lautet, komponierte Mozart vielfach dezidiert für das Cembalo, für dessen spezifischen Klang und Spieltechnik. (Auf diese Argumentation wird sogleich nochmals zurückzukommen sein.)

Jetzt legt Rampe gleichsam als Zeugnis seiner intensiven Beschäftigung ein imponierendes Kompendium zu Mozarts Solo-Klaviermusik, in zahlreichen Details recht eigentlich zur Musik der Mozart-Zeit überhaupt vor, das ein größtmögliches Spektrum vor allem aufführungsrelevanter Aspekte berührt, sie diskutiert, mit Zitaten belegt und am konkreten Mozart-Werk dingfest macht. Damit geht seine als

Handbuch untertitelte Publikation weit über Vergleichbares (auch über Paul und Eva Badura-Skodas nun schon 40 Jahre altes Pionierwerk *Mozart-Interpretationen*) hinaus und dürfte sich rasch als Standardwerk in Auf- wie Ausführungsfragen etablieren. Neben der Fülle von Informationen besteht ein nicht zu unterschätzender Vorteil in der – in einschlägigen Fachkreisen ja nicht durchweg anzutreffenden – sympathisch undogmatischen Tonlage und ausgewogenen Bewertung der Chancen und Grenzen vorgeblich ‚authentischen‘ Musizierens (ein Begriff, den Rampe erfreulicherweise auffällig meidet).

Drei sich bedingende und deswegen in der Darstellung stets ineinandergreifende Gesichtspunkte – gleichzeitig die Hauptkapitel darstellend – leiten den Autor: Die historischen Instrumente, die Aufführungspraxis/Interpretation und die eigentlichen Klavierwerke Mozarts, wobei das zweite und dritte Kapitel zusammen zu gleichen Teilen etwa drei Viertel des Buches ausmachen. Wenig empfehlenswert ist es, das Buch von der ersten bis zur letzten Seite ‚durchzulesen‘, nicht so sehr, weil sich manches ermüdend wiederholt (z. B. einschlägige Zitate zur Tonartencharakteristik), sondern weil man für ein wirkliches Vertiefen der Aspekte unbedingt des vollständigen Notentextes bedarf, der zudem am Klavier (oder am Cembalo, Hammerklavier) zu verklanglichen ist; durch häufige Querverweise wird man ohnehin motiviert, Rampes durchweg anregendes, freilich auch Einwände provozierendes Buch schmökern zu erobern.

Ohne explizit auf die mittellateinische Wurzel („clavis“) zu verweisen, schreibt Rampe – wie zahlreiche Autoren aus diesem Gebiet der „historischen“ Aufführungspraxis- das Wort Klavier konsequent mit „C“, um damit zu signalisieren, daß in der Mozart-Zeit Claviermusik weder auf Bösendorfer noch auf Steinway gespielt wurde, sondern auf einer Vielzahl von Tasteninstrumenten unterschiedlichster Bauart und Klangcharakters. „Clavier“ steht – nicht nur im Jargon der Mozart-Familie – nämlich für sämtliche Saitenclaviere: Kielclaviere (Cembalo, Spinett), Tangentenclaviere (Clavichord) und Hammerclaviere (die Vorläufer des ‚modernen‘ Klaviers). Sehr präzise und verständlich werden zunächst die unterschiedlichen Mechaniken zur Tonerzeugung, die Cem-

balo-Dispositionen, die Tastaturumfänge, Spezialitäten und Charakteristika der einzelnen Claviertypen erläutert. Daraufhin folgen ein Überblick sowie die detaillierte (auch bautechnische) Erfassung aller Claviere, die Mozart besaß, die er sicher oder vermutlich kannte sowie sämtliche Porträts, auf denen er mit Clavier dargestellt ist. Instrumente wie Porträts werden gelegentlich (in miserabler Druckqualität) abgebildet (die Zuschreibung des berühmten Familienporträts mit zwei-manualigem Cembalo an della Croce, welches auch das Cover schmückt, ist neueren Forschungen zufolge fraglich [vgl. *Mozart-Jahrbuch* 1994, S. 65 ff.]).

Rampes Grundprämisse, die dann im dritten Kapitel eine wesentliche Rolle spielt, Kapitel habe seine Claviermusik je für nur eine dieser Claviertypen komponiert, also ausschließlich bzw. vor allem „für“ das Cembalo, „für“ das Clavichord oder „für“ das Hammerklavier bleibt trotz materialreicher Aufarbeitung der Quellenlage problematisch. Denn diese nur scheinbar differenzierende, tatsächlich jedoch den historischen Sachverhalt unnötig einengende Sichtweise läßt vergessen, daß Mozart, ungeachtet aller Klangunterschiede, primär für das Tasteninstrument als solches, also für „Clavier“ komponierte (ob die Saiten nun mit Kielen angerissen oder mit Hämmern angeschlagen werden); und dies ganz im Sinne des in Paris wirkenden, Mozart bekannten Claviervirtuosen Johann Gottfried Eckard, der bereits 1758 im Vorwort seiner *Sonaten* op. 1 darauf hinweist, daß seine Clavierwerke „sowohl auf dem ‚Clavecin‘ als auch auf ‚Clavichorde‘ oder ‚Forté et Piano‘ zu spielen“ seien (Rampe S. 20, der Eduard Reeser zitiert). Insofern ist auch die übliche Angabe auf den Musikalien der Zeit nicht bloße Verlegerraffinesse: „Clavecin ou Piano Forte“ – genau das meinte auch Mozart. Daß er dabei zunehmend als Aufführender das Cembalo links liegen ließ, ist aus den erhaltenen Dokumenten nicht zu übersehen und durchaus verständlich: Warum sollte auch ein Komponist auf den großen Vorteil der wesentlich differenzierteren dynamischen wie klangnuancierenden Möglichkeiten des Hammerklaviers verzichten?

In diesem Zusammenhang ist nun ausführlicher auf das Cembalo als vermeintliches Mozart-Instrument einzugehen. Wer wollte Ram-

pe widersprechen, wenn er es, zusammen mit dem intimen Clavichord, als in Mozarts Jugendjahren dominierendes, ja fast ausschließliches Tasteninstrument bezeichnet (S. 37–42). Wie bei allen technischen Neuerungen zu beobachten, setzte sich nämlich auch hier erst allmählich – dafür um so nachhaltiger – die neuere Generation der Hammerclaviere durch. Mozart war über diesen Vorgang bestens informiert und vollzog kurz nach seiner Übersiedelung nach Wien selbst den Wechsel zum modernen Instrument (dank genauer Interpretation der Korrespondenz macht Rampe den Kauf des bis heute erhaltenen Walter-Flügels für die ersten Monate des Jahres 1782 plausibel [S. 43 f.]). Nun kann man darüber trefflich streiten, ob deshalb das gesamte Frühwerk Mozarts besser, weil ‚authentischer‘ auf dem Cembalo oder Clavichord zur Geltung kommt, und Rampe diskutiert dies (durchaus behutsam abwägend) im dritten Kapitel bei fast jeder Clavierkomposition. Spätestens für die Clavierwerke der 1780er-Jahre scheint es jedoch widersinnig, ausgerechnet das Cembalo als dem Hammerclavier völlig gleichwertiges Tasteninstrument darzustellen (S. 42–45), denn es bleibt doch eindeutig festzuhalten, daß Mozart in seinen Wiener Jahren stets das Hammerclavier bevorzugte und nur noch notgedrungen in eigenen Clavierkonzerten oder Klavierkammermusikstücken das Cembalo spielte. Rampe weiß dies freilich, und doch fällt sein Bemühen auf, das Cembalo auf Kosten des Hammerclaviers ins rechte Licht zu rücken. So kommt er zum Beispiel zwar auf den bekannten Brief Leopold Mozarts vom 12. März 1785 zu sprechen (S. 44), wo es um das ominöse Hammerclavier von Anton Walter mit 16-Fuß-Pedal geht, man vermißt jedoch das einschlägige anschauliche Zitat, aus dem man zwischen den Zeilen deutlich jene Präferenz herauslesen kann, die sein Sohn diesem Instrument zukommen ließ („deines Bruders Fortepiano Flügel ist wenigst 12 mahl, seit dem [ich] hier bin, aus dem Hause ins Theater oder in ein andres Haus getragen worden“). (Übrigens stellt Konstantin Restle in seinem einschlägigen Aufsatz zu Mozarts Walter-Flügel fest, es handele sich bei dem 16-Fuß-Instrument um „ein ... Unterclavier [zum bereits vorhandenen Walter-Flügel] ebenfalls mit Hammermechanik“ [in: *Mozart-Jahrbuch* 1991, S. 313], während Rampe offen-

bar von einem zweiten eigenständigen „Pedalinstrument“ von Walter ausgeht [S. 44].)

Rampe beruft sich in seiner Cembalo-Gewichtung auf Mozarts in der Tat befremdliche, nahezu ausschließlich anzutreffende Instrumentenangabe „Cembalo“ in seinen Clavierkonzert- und Clavierkammermusik-Autographen (erst ab 1788 trifft man vereinzelt auf „Pianoforte“): „Demnach löste sich Mozart erst von der Mitte des Jahres 1788 an vom Cembalo und dem mit ihm verbundenen Universalstil zugunsten des Hammerclaviers“ (S. 21). Diese Deutung greift zu kurz. Abgesehen davon, was unter einem „Universalstil“ zu verstehen wäre, bleibt das Spannungsverhältnis zwischen Option und Idealvorstellung bestehen: Hier die überlieferte „Claviermusik“, die fraglos prinzipiell auf jedem Saitenclavier ausführbar ist (und je nach Sachzwängen auch ausgeführt wurde), dort die offenkundige Präferenz des aufführenden Komponisten seiner eigenen Werke. Mozart komponierte stets, alle Möglichkeiten der Ausführung offenlassend, „für Clavier“: Diesen Terminus verwendet er demzufolge konstant in seinem eigenhändigen Werkverzeichnis (in der Regel übrigens mit „K“ geschrieben). Doch warum schrieb er nicht „Clavier“ auch in seinen Partituren? Wußte er nicht, was „Cembalo“ (im Unterschied zu „Clavier“) bedeutet? Oder schrieb er, wie Rampe glaubt, exakt jenes Instrument vor, „für“ das alle diese Werke eigentlich intendiert waren? Die Antwort müßte wohl lauten: Mozart bedachte nicht, was er aus jahrelanger vertrauter Gewohnheit unreflektiert schrieb. Er notierte „Cembalo“ (wie in den Jugendjahren, in denen er keine Alternative hatte), meinte dieses aber längst nicht mehr, denn für sich hatte er das „Medium“ (ein treffendes Bild Rampes, S. 131) zugunsten des Hammerclaviers gewechselt. Die alte Terminologie hielt sich also noch geraume Zeit, wie es eine nur allzumenschliche Verhaltensweise ist: Wenn sich neue Techniken durchzusetzen beginnen, halten wir oft noch einige Zeit an den vertrauten, jedoch urplötzlich unpräzisen Begriffen im Denken, Schreiben und Reden fest. Ein Beispiel: Noch heute, viele Jahre nach dem Verschwinden des Mediums Schallplatte (in den Schränken vieler lagern sie freilich noch), hört man Musiker von ihrer neuesten „Schallplattenaufnahme“, Käufer von ihrer neuesten „Schallplattenerwer-

bung“ aus dem „Plattenladen“ sprechen, wo man doch eigentlich die CD meint ...

Das ergiebigste und für jeden Musiker lohnendste Kapitel dürfte das zweite sein („Auführungspraxis und Interpretation“). Rampe geht in einem ersten Abschnitt subtil von „Mozarts Musiksprache und Ästhetik“ aus, wobei er einerseits den Komponisten und briefeschreibenden Kritiker Mozart selbst zu Wort kommen läßt (dessen brieflich überlieferte Ästhetik klingt gleichwohl häufig nach dem Mund des Vaters geredet). Affektenlehre sowie Formenlehre des 18. Jahrhunderts folgen, wobei (allzu) ausführlich die vielen Theoretiker der Zeit zu Worte kommen. Bei dem nun folgenden, wiederum nicht nur von Tasteninstrumentalisten mit Gewinn zu studierenden zweiten Abschnitt („Aspekte der Aufführungspraxis“) dürfte kein noch so kleiner Aspekt übersehen, mit Akribie beschrieben, durch historische Zitate belegt und schließlich mit instruktiven Beispielen und eigener Meinung versehen worden sein. Die Palette reicht von den Temperatursystemen, der Spieltechnik, dem Ausdruck, über Takt und Tempo, Akzentlehre, Artikulation, Phrasierung, Dynamik, bis hin zu Registriermöglichkeiten, Ausführung von Ornamenten jeglicher Art, Eingängen und rhythmischen Konventionen. Die obwaltende Gründlichkeit wie Sorgfalt der Darstellung dieses Abschnittes läßt sich sicherlich nur durch jahrzehntelange Beschäftigung mit den Quellen und vor allem dem beständigen Musizieren jener Musik erreichen. Rampe kennt, dem ausführlichen Literaturverzeichnis zufolge, weitgehend die aktuelle Forschung, er setzt sich jedoch nur gelegentlich in Anmerkungen mit ihr auseinander (z. B. Gunthard Borns faktenreiche Sammlung und Deutung der Affektsprache Mozarts, oder Clemens von Gleichs Arbeiten zu Takt und Tempo hätten eingehendere Diskussion verdient. Nur gelegentlich, etwa in der Deutung von Mozarts Artikulation Punkt und Strich, fehlt die Einarbeitung aktueller Forschungsbeiträge [s. zusammenfassend in Jochen Reutter, *Die Zeichen Punkt und Strich ...*, in: *Mozart-Jahrbuch 1995*, S. 59 ff.]).

Im dritten Kapitel („Werke“) werden sämtliche Clavierwerke Mozarts à 2 und à 4 Händen mehr oder weniger ausführlich behandelt, von den Sonaten und Sonatensätzen, über die Ein-

zelstücke, bis hin zu den Variationszyklen; auch Fragmentarisches und Dubioses (aus dem Supplementband der „zweifelhaften“ Werke für Klavier) kommen zur Sprache. Jeder kleinen Werkmonographie geht ein Steckbrief mit folgenden Daten voran (sehr sorgfältig und fehlerfrei wiedergegebenen – soweit die ausführlichen Stichproben dieses Urteil zulassen): Autograph (authentischer Titel, Fundort), (Titel im eigenhändigen) Werkverzeichnis, Fertigstellung, Erstausgabe (mit diplomatischer Titelwiedergabe!), Besetzung (laut Primärquelle), NMA (= Fundort der modernen Edition innerhalb der *Neuen Mozart-Ausgabe* und deren praktischer Ausgabe), (authentische) Tempoangaben mit (von Rampe stammenden) Metronomangaben; bei den Claviervariationen zudem noch die Herkunft des zugrundeliegenden Themas. Wird man allein schon diese Fülle zuverlässig kompilierter Fakten begrüßen, so ist es darüber hinaus sehr willkommen, daß die in den einschlägigen Bänden der *Neuen Mozart-Ausgabe* verstreuten Informationen zur Geschichte der einzelnen Clavierwerke nun gebündelt zu jeder KV-Nummer schnell greifbar sind, teilweise unter ausführlicher Zitierung der Mozart-Korrespondenz und der Sekundärliteratur. Die Inspiration (auch die Quantität) der Kompositionsanalysen schwankt freilich ein wenig; formale Fragen, Aspekte der Harmonik sowie auffällige Themenverwandtschaften – gelegentlich auch große, werkübergreifende Themenbögen – dominieren. Nur selten muß man sich mit rein spieltechnischen Hinweisen begnügen. Insgesamt eine großartige Leistung, die letztlich den Untertitel „Handbuch“ rechtfertigt.

An diesem Begriff sollen nun aber doch abschließend einige Kritikpunkte aufgehängt werden, die vorrangig wohl den Verlag betreffen. Macht sich das Fehlen eines Sach- und Namenregisters lediglich leise als störend bemerkbar (das vorhandene Werkregister ist immerhin sorgfältig erstellt, die Untergliederung der Kapitel erlaubt recht rasches Auffinden des Gesuchten), so muß man das Verzeichnis der erhältlichen Mozart-Musikalien (S. 379 f.) sowie die Diskographie (S. 381) als dürftig und als ungerechtfertigt einseitig bezeichnen. Ein „Handbuch“, das ausschließlich (!) den Text der *Neuen Mozart-Ausgabe* kennt und empfindet, ja sogar im Vorwort Urtext-Ausgaben

anderer Verlage mit großteils falschen, weil offenkundig auf frühen Auflagen basierenden Argumenten abqualifiziert, stellt sich ohne Not ins Abseits. Nicht, weil der Gesamtausgaben-Text unzuverlässig wäre (ganz und gar nicht – vom sehr früh erschienenen Band der Werke für 2 Klaviere vielleicht abgesehen, deren Urtext-Ausgabe bei Henle Rampe offenbar nicht zur Kenntnis genommen hat, S. 250), oder weil es illegitim wäre, gewissermaßen das ‚Hausprodukt‘ ins gebührende Licht zu stellen, sondern weil der Leser gerade in einem an den Praktiker gerichteten „Handbuch“ über das wahrlich große Spektrum an greifbaren Neuausgaben anderer Verlage informiert sein will, deren Vor- und Nachteile er gerne von einem Fachmann mitgeteilt bekäme. Und ausgerechnet für den in Rampes Buch dominierenden Gesichtspunkt der Aufführung auf historischen Tasteninstrumenten wäre es doch für den interessierten Leser von größtem Interesse zu erfahren, welche Aufnahmen Mozartscher Musik auf Cembalo, Clavichord oder Hammerklavier erhältlich sind (warum nicht auch mit subjektiver Kurzkritik versehen?). Von den lediglich neun genannten Einspielungen Mozartscher Clavierwerke auf historischem Instrument entfallen sieben auf den Autor (im Vorwort wird diese peinliche Minimalauswahl freundlich kaschiert); so gewichtige Namen wie Schiff, Bilson, Tan fehlen, über Levins (mit Hogwood) im Wachsen begriffene Gesamteinspielung der Clavierkonzerte (auf Hammerclavier, mit improvisierten Kadenzten) wird kein Wort verloren.

Ein äußerliches, aber gerade deshalb das längere Verweilen ‚im‘ Buch störendes, ja gelegentlich Verwirrung stiftendes Manko bildet seine völlig mißlungene Typographie (von der bereits angedeuteten ‚Qualität‘ der Abbildungen zu schweigen). Überschriften auch kleinster Absätze erscheinen mit Kapitalchen in überdimensioniertem Schriftgrad stets auf Mitte, so daß man schnell die Übersicht über die hierarchische Struktur verliert. Dazu wechseln die Schriftgrade beständig (auf jeder Seite meist mehrfach!) zwischen gut lesbarem und fast unlesbar kleinem Grad (teilweise sogar mit versehentlich weiterer Abstufung [z. B. S. 11, vorletzter Absatz]). Um Zitate kenntlich zu machen, genügen nicht nur die Anführungszeichen, nein, es muß zusätzlich auch noch

kursiviert werden. Kurz: Das Satzbild überträgt schon nach kurzer Lektüre seine Unruhe auf den Gemütszustand des Lesers. Manch erheitender Trennfehler läßt vermuten, daß die Textverarbeitungssoftware eines Computers für den Satz verantwortlich war und keine Schlußkorrektur durchgeführt wurde. Wenige, aber insgesamt doch zuviele Tipp- oder Schreibfehler sind zu konstatieren. Dies alles, und das sei im Schlußsatz doch nochmals festgehalten, trübt lediglich den Gesamteindruck dieser zu empfehlenden Publikation. Insgesamt ein hochanregender, konzentrierter Lese-stoff zu Mozarts Claviermusik.

(Januar 1997)

Wolf-Dieter Seiffert

JÖRG MICHAEL ABEL: *Die Entstehung der sinfonischen Musik in Rußland*. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 1996. 384 S., *Notenbeisp.* (ssm7 = *studia slavica musicologica*. Band 7.)

Im Klappentext seiner 1996 in Frankfurt angenommenen Dissertation kündigt Jörg Michael Abel ein anspruchsvolles, den Fachmann aber argwöhnisch stimmendes Vorhaben an: Hier werde erstmals „eine selbständige Studie über Entstehung und Entwicklung der russischen Orchestermusik“ geboten, und es werde „erstmalig“ die russische Symphonik vom ausgehenden 18. Jahrhundert bis zu Sergej Prokofev und Dmitri Šostakovič dargelegt. Welche Publikationen, so fragt man sich, hat dieser Autor alle nicht zur Kenntnis genommen? In der Einleitung heißt es dann, zur „Geschichte der Volkslieder“ lägen „kaum gesicherte Erkenntnisse vor“ (S. 9), eine Aussage, die sicher zutrifft, wenn man Oskar von Riesemanns Monographien (1923 und 1926) zur Grundlage macht. Als Gewährsmann für die Erforschung der Kirchenmusik (S. 10) nennt Abel Karl Laux' ideologielastiges, aus längst überholten sowjetischen Publikationen kompiliertes Buch *Die Musik in Rußland und in der Sowjetunion* (1958). Strenggenommen ist bereits hier der Moment gekommen, diese Arbeit als unseriös einzustufen und beiseite zu legen. Im weiteren bestätigt sich dieser Eindruck: Die Notenbeispiele für die Charakterisierung der Volkslieder sind dem Rußland-Artikel der *MGG* (!) entnommen; und der Autor weiß, was richtig und was falsch ist; er betrachtet seine ästhetischen Maßstäbe als absolut, als über Ge-

schichte und kulturellen Kontext erhaben. Das führt ihn zu inhaltsleeren, auch zu falschen Aussagen und zur vermutlich unfreiwilligen Unterstützung von Ideologien, zum Beispiel: Dmitri Bortnjanskij's Orchesterwerken wird „mangelnde Gestaltungskraft für eine Entwicklung im Sinne der traditionellen sinfonischen Durchführungsarbeit“ (S. 42) bescheinigt, zu Alexander Aljab'ev heißt es: „... im Orchestersatz mangelt es dem Komponisten an Intuition, mit diesen Gedanken konstruktiv umzugehen“ (S. 57). – Sind Joseph Haydn's, Wolfgang Amadeus Mozarts und Ludwig van Beethovens Werke bzw. das, was die Interpretationsgeschichte aus ihnen gemacht hat, das Maß für alle Musik zwischen 1750 und 1850? Oder: „Nachteilig wirkt sich dagegen die schwache, weil zu unergiebige Kamarinskaja-Melodie aus, deren unendlichen [sic] Wiederholungen zum Schluß jede Originalität einbüßen“ (S. 93). Worauf stützt sich so eine Verurteilung? (Das Prinzip der „Kamarinskaja“ hat Schule gemacht bis hin zu Peter Čajkovskij's vierter und Sostakovič's siebenter Symphonie, was Viktor Cukerman in einer umfangreichen Studie [Moskau 1957] dargelegt hat.) Die widerspruchsvolle ästhetische Position Čajkovskij's ist mit der Formulierung: „Wie der Mensch, so ist auch seine musikalische Erfindung manchmal seicht, trivial und gewöhnlich“ (S. 309), auf Groschenroman-Niveau reduziert. Unter dem Stichwort „weitere Randerscheinungen“ finden sich Komponisten wie Sergej Taneev, Anton Arenskij u. a., auch noch der junge Igor Stravinskij und der junge Prokof'ev (S. 323). Unreflektierte ideologische Positionen werden etwa greifbar im Fazit über die Orchesterwerke bis etwa 1850, über die pauschal behauptet wird, „daß sie bei dem Anspruch, den formalen Vorgaben der westeuropäischen Klassik zu genügen, an ihre Grenzen stoßen und die Ausarbeitung so mancher schöner Melodie dem Primat des Erreichens von Reprise oder Coda zum Opfer fällt“ (S. 62). Ähnlich hatte schon Hugo Riemann formuliert, als er den Hegemonialanspruch der deutschen Musik gegenüber den sogenannten nationalen Schulen geltend machte (*Geschichte der Musik seit Beethoven*, Leipzig 1901). Und wenn das Andante aus Nikolaj Rimskij-Korsakov's *Erster Symphonie* wegen eines Volksliedzitats mit unregelmäßigem Metrum als „der wertvollste

Satz“ und die überarbeitete Fassung im 3/4-Takt als „um so bedauerlicher“ bezeichnet wird (S. 240 f.), dann setzt Abel die Verwendung von Volksliedern mit ästhetischer Qualität gleich, verwässert damit in unzulässiger Weise die Kunstanschauung des „Mächtigen Häufleins“ und redet der sowjetischen Ideologie von Volkstümlichkeit das Wort. Diese Reihe von Pauschalisierungen und Fehltritten ließe sich noch lange fortsetzen.

Abschließend sei gesagt: In dieser Arbeit ist weder die russischsprachige noch die amerikanische Forschung zur Kenntnis genommen worden (abgesehen von einigen wenigen marginalen Aufsätzen); neuere deutschsprachige Veröffentlichungen (einige Bände des Ernst Kuhn-Verlags, meine *Geschichte der russischen Musik*) dienen lediglich als Fundgrube für Zitate. Mit anderen Worten: Diese „Dissertation“ repräsentiert einen hoffnungslos veralteten Forschungsstand und trübt damit in ärgerlicher Weise die an sich hohe wissenschaftliche Qualität der Reihe *studia slavica musicologica*. (März 1997) Dorothea Redepning

The Second Practice of Nineteenth-Century Tonality. Edited by William KINDERMAN and Harald KREBS. Lincoln – London: University of Nebraska Press 1996. 279 S., Notenbeisp.

Ein Symposium des Jahres 1989 in British Columbia über „Alternativen zur Monotonalität“ wurde Ausgangspunkt dieses Buches, das durch Vielseitigkeit der Blickpunkte und originelle Fragestellungen fesselt. Mutig und aufschlußreich Jim Samson über den Pianisten-Komponisten Frédéric Chopin und die Spiegelung des Musiklebens seiner Zeit in seinem Schaffen. Volksmusik, Improvisation, brillanter Stil, literarische Einflüsse auf die Balladenkomposition ... Vorzüglich R. Larry Todds umfassende Darstellung der Harmonik Liszts, gesehen mit zwei Augen, denen von heute und denen des Liszt-Zeitgenossen und Wegbegleiters Carl Friedrich Weitzmann. Nicht mehr auflösungsbedürftige Dissonanz, übermäßiger Dreiklang als neue Klangordnung, der Weg zur Atonalität. – Originell (und mutig), wie Christopher Lewis Erzählendes, zusammenhängende Entwicklungen und Abbrechendes, auch Unterbrechendes, in Oper, Lied und absoluter Musik des 19. Jahrhunderts darstellt

und zum Vergleich einen Film von Maurizio Nichetti in seinem Verbinden und Unterbrechen heranzieht! – Kevin Korsyn stellt das *Quintett* op. 88 von Johannes Brahms und Chopins *Ballade* op. 38 gegenüber, die Brahms kannte und auf deren tonale Disposition sein *Quintett* zwischen sehr ähnlich und ganz anders reagierte.

Weitere Beiträge über Schubertlieder (Herald Krebs), Beethoven – Schubert – Schostakowitsch (Patrick McCreless), Richard Wagner (William Kinderman), Hugo Wolf (John Williamson) und Anton Bruckner (William E. Benjamin).

Grotesk aber, daß alle harmonischen Neuerungen der Zeit mit Schenkeraugen gesehen werden müssen. Schuberts Lied *Meeres Stille* läßt die „ungeheure Weite“ Kadenz finden nach C, E, a, F, e und C. Krebs gibt zwei Schenkersche Deutungen, die alles in C sehen beziehungsweise alles in E. (Da allerdings wird ein „hypothetical ending“ in E benötigt und von Krebs geliefert.) Warum muß ein Klang Debussys mit den Tönen *e gis h d fis cis* eindeutige Dominante in E sein, warum wird nicht gehört (der Folgeklang ist *Cis-Dur*), daß die oberen Töne *fis* und *cis* doch schon diesem *Cis-Dur* nahestehen! – Alles bei Bruckner (Benjamin) muß in dieser oder jener Schenker-Tonalität I, IV oder V sein. Die faszinierenden klein-Schritt-Wege von Viertonklang zu Viertonklang interessieren nicht als Wege, nicht als offener Raum; du bist da IV, du dort V. – Zwar ist bekannt, daß fast alle Viertonklänge dieser Zeit aus großen und kleinen Terzen und eingefügten Sekunden bestehen. Kinderman entdeckt jedoch eine Klangverwandtschaft (nur ein Ton liegt um einen Halbton verschoben) zwischen Tristanakkord und Liebestod-Climax, Durdreiklang mit Sextvorhalt.

So sehen sich die Schenkerpriester vieles zu recht und können wichtige neue harmonische Gestaltbildungen und Sinngebungen nicht erfassen.

(März 1997)

Diether de la Motte

ISABEL EICKER: *Kinderstücke. An Kinder adressierte und über das Thema der Kindheit komponierte Alben in der Klavierliteratur des 19. Jahrhunderts.* Kassel: Gustav Bosse Verlag 1995. 486

S., *Notenbeisp.* (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 191.)

Die Autorin bemüht sich um ein möglichst vollständiges Kompendium spezieller Klaviermusik im 19. Jahrhundert, nämlich um Klaviermusik für Kinder oder für solche, die es einmal waren. Die Eingrenzung ist streng, nicht nur was den Zeitraum von hundert Jahren anbelangt, sondern auch bezüglich der Ausgaben: Lediglich Kinderstückalben, also mehr oder weniger zusammenhängende zyklische Nummernfolgen, die „das Kind schon im Titel ansprechen oder thematisieren“, werden aufgezählt beziehungsweise beschrieben. Neben verhältnismäßig wenigen Werken dieser Art, die bis heute Geltung haben, erschien im vergangenen Jahrhundert zunehmend eine Masse solcher Klavierliteratur, die zwar recht lukrative Erfolge erzielte, aber heute ebenso vergessen ist wie deren Urheber. Zum Erfolg trugen einmal die wachsende Beliebtheit des Klaviers in Bürgerkreisen und seine Bedeutung als Statussymbol, andererseits das wachsende Interesse an Kind beziehungsweise Jugend und an deren Erziehung entscheidend bei. Vorbild für die Klein- und Kleinstmeister waren Robert Schumanns Kinderstücke, die – neben relativ wenig Eigenständigem – in zahllosen Produkten unterschiedlichster Qualität nachgeahmt wurden.

Dies ausufernde Stoffgebiet übersichtlich zu gliedern ist nicht unproblematisch. Eicker ermittelt (nach den Verzeichnissen von Hofmeister/Whistling) 743 im Druck erschienene Alben, beschränkt sich aber auf etwa 400 Komponisten, von denen viele nur genannt, andere wieder – soweit Kenntnisse vorliegen – gründlicher behandelt werden. Den Hauptteil der Schrift bildet die „Beschreibung der Kompositionen“, wobei die bedeutenden Romantiker – darunter Schumann und Felix Mendelssohn Bartholdy, aber auch Stephen Heller und Carl Reinecke – den Anfang machen. Es folgen Sammlungen von Kleinmeistern und ‚Modekomponisten‘; sie werden in Gruppen mit gemeinsamen Merkmalen eingeteilt. Unter „Charakter-/Phantasiestücke“ geht Eicker nach dem Schwierigkeitsgrad vor, mit „sehr leicht“ (für Kinder) beginnend bis zu „anspruchsvoller“ (für Erwachsene). Dem Bereich der Unterhaltungsmusik werden Stücke mit volkstümlicher Melodie zugeordnet, ebenso Tanzsamm-

lungen und Stücke im „Salonstil“ (was das auch immer heißen mag). In 212 Notenbeispielen, meist bruchstückhaft den Anfängen der Stücke entnommen, beschäftigt sich die Verfasserin vorwiegend mit Struktur (Satz) und Harmonieverlauf. Bei Kompositionen mit besonderen Titeln, die sich häufig wiederholen, oder mit anderen Bezeichnungen (Gedichtverse u. a.) sind tonmalersische Elemente schlagwortartig herausgestellt. Interessant sind einleitende Ausführungen über das Verhältnis zum Kind im 19. Jahrhundert und über den Klavierunterricht. Die Titelblattgestaltung der Alben ist mit zehn Abbildungen belegt.

Die Vergangenheit (18. Jahrhundert) wird nur kurz erwähnt (Johann Sebastian Bach, Leopold Mozart); die Zukunft nur mit dem Vermerk, daß zu Beginn des 20. Jahrhunderts vor allem Komponisten aus den östlichen Ländern (Béla Bartók?) Stücke für Kinder in zeitgenössischem Stil schreiben, die Titel aber den Sammlungen des vergangenen Jahrhunderts entlehnen.

Hier hätte sich der Leser einen gründlicheren Ausblick gewünscht: Der Wandel in der Hausmusik, die neben der Hinwendung zum Barock und seinen Instrumenten nach den Errungenschaften der Elektronik greift (u. a. zum Keyboard mit vorfabrizierten Begleitformeln), ändert auch den Stil (amerikanische Folklore, Schlager, Jazz). Andererseits gewinnt das Bestreben Raum, das ‚kreative‘ Kind zu schöpferischer Aktivität anzuregen.

Um Einzelheiten zu erwähnen: Nie ist im Buch die Rede von der stereotypen Periodik fast aller Beispiele (4 + 4 Takte = 8 usw.), die zwischen Tonika und Dominante (oder umgekehrt) pendelt. Anscheinend hielten die Komponisten der Kinderstücke nichts von Richard Wagners Absage an die (überholte) „Quadratur“, oder sie betrachteten asymmetrisch gebaute Strukturen (zum Beispiel bei Reger) nicht für kindgemäß. – Im Kommentar zu Schumanns *Kinderszenen* wird zwar der Tonartenplan dargestellt, nicht aber die für den Romantiker so wichtige Tonartensymbolik im *Album für die Jugend*: Mai, Frühling, Weinlese in *E-Dur*; „Morgenwanderer“ (Volkslied mit lustigem „Kikeriki“), „Ländliches Lied“, „Rundgesang“, „Ernteliedchen“, „Sylvesterlied“ in *A-Dur*; „Jäger“, „Landmann“ in *F-Dur*. Erwähnenswert auch die geistvolle Tonmalerei in vielen Stük-

ken oder das „unerhörte“ *gis-Moll* („Fast zu ernst“) zwischen *C-Dur* und *e-Moll/G-Dur*.

Als gründliche Arbeit auf einem Spezialgebiet (übrigens reich mit zum Teil überflüssigen Statistiken ausgestattet) ist Isabel Eickers Leistung durchaus anerkennenswert. Doch eine allzustrenge Abgrenzung im Kontinuum geschichtlicher Entwicklung hat auch ihre Gefahren. Die musikalische Hinwendung zum Kind im 19. Jahrhundert ist dem „panta rhei“ allen menschlichen Tuns verhaftet; und damit die daraus resultierende Kultur- (oder Subkultur-) Produktion.

(März 1997)

Adolf Fecker

Von der Lucretia zum Vampyr. Neue Quellen zu Marschners. Dokumente zur Entstehung und Rezeption der Lucretia. Vollständige Edition des Reise-Tagebuchs von 1826 bis 1828. Anmerkungen zu Marschners journalistischem Wirken. Hrsg. und kommentiert von Till Gerrit WAIDELICH. Tutzing: Hans Schneider 1996. 186 S., Notenbeisp.

Heinrich Marschner. *Königlicher Hofkapellmeister in Hannover*. Hrsg. von Brigitta WEBER. Hannover 1995. 256 S. (Prinzenstraße. Hannoverische Hefte zur Theatergeschichte. Heft 5.)

Wie der Titel der ersten Publikation mit seinen zahlreichen Untertiteln deutlich macht, legt Waidelich hier nicht eine geschlossene Arbeit zu einem Thema, sondern eine Zusammenstellung von Quellenfunden vor, die sich im weitesten Sinne unter das Thema „Von der Lucretia zum Vampyr“ zusammenfassen lassen. Ausgangspunkt ist das Reisetagebuch Marschners, das dieser in den Jahren 1826 bis 1828 führte und das sich im Stadtgeschichtlichen Museum in Leipzig erhalten hat. Dieses Manuskript (7 Bll.) wird auf den S. 83–138 ediert und ausführlich kommentiert. Vorangestellt hat der Autor eine ausführliche Materialsammlung zu *Lucretia*, der unbekanntesten Oper Marschners, zu der sich kürzlich die erste vollständige Partitur in der Sächsischen Landesbibliothek Dresden gefunden hat. Angehängt wurden zwei kürzere Abschnitte zu einem Opern-Projekt, das Charlotte Birch-Pfeiffer Marschner 1834 vorgeschlagen hat (S. 139–142) und zu Marschners journalistischen Ambitionen (S. 143–168). Verschiedene Verzeichnisse (Literatur, Periodika, Verzeich-

nis der neuen Quellen) und ein ausführliches Register ergänzen den Band sinnvoll.

Nach der Lektüre des Buches kann man sich jedoch des Eindruckes nicht erwehren, daß hier „neue Quellen zu Marschner“ ohne den notwendigen, Spreu vom Weizen trennenden inneren Abstand und in etwas gewaltsamer Verbindung veröffentlicht wurden. Die Materialien zu *Lucretia* werden Grundlage jeder weiteren Beschäftigung mit dieser Oper sein, doch man hätte diesen Teil der Veröffentlichung lieber in Zusammenhang mit einer eingehenden analytischen Behandlung des Werkes gesehen. Denn die Beziehungen zu dem Reisetagebuch sind gering, da die Oper zwar während dieses Zeitraums in Danzig uraufgeführt wurde, Marschner auf dieses Ereignis aber nur mit einem Satz eingeht. Vielmehr gibt das Tagebuch Einblicke in das Musikleben jener Städte, die Marschner mit seiner dritten Frau Mariane (geb. Wohlbrück) auf Grund ihrer Gastspiele besuchte, darunter Dresden, Berlin, Breslau, Danzig, Magdeburg, Düsseldorf, Bonn und Leipzig. Daß die beiden letzten Kapitel angehängt sind, gibt der Autor selbst zu.

Der Eindruck einer großen, fast überbordenden Materialfülle wird durch die Neigung Waidelichs verstärkt, ausführliche Anmerkungen und Exkurse anzubringen. Hinzu kommt eine umständliche, oft zu sehr abwägende und manchmal etwas altertümliche Sprache des Verfassers, die auch vor Neuschöpfungen (z. B. „Beinahe-Debütant“) nicht zurückschreckt und die Lektüre nicht angenehmer macht. Eine gründliche Redaktion des Manuskripts hätte diese Mängel und weitere Kritikpunkte verhindern können: Doppelungen in den einzelnen Abschnitten zum Beispiel bei Zitaten (vgl. S. 31 und 157), die erhebliche Länge der Zitate auch aus bekannten Zeitungen wie der *Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung*, die Uneinheitlichkeit der Übertragungskriterien von Handschriften (zum Beispiel der originale Zeilenfall bei den Briefen an Ludwig I, vgl. aber S. 7, und die angegliche Orthographie bei den Zitaten des *Lucretia*-Textes, vgl. S. 73 und 170, dagegen aber S. 64/65), die Einfügung der Abbildungen, die oft keinen Zusammenhang zum Text haben bzw. das Erläuterte nicht erkennen lassen (vgl. S. 56 zu dem Faksimile S. 52–55).

Doch trotz dieser Kritik an Details wird Waidelichs Veröffentlichung als Standard-

Quellensammlung zu dieser Phase von Marschners Schaffen benutzt werden müssen.

Zum 200. Geburtstag von Heinrich Marschner 1995 veröffentlichte Brigitta Weber im Auftrag der Niedersächsischen Staatstheater Hannover ein Heft zu dem bedeutendsten Kapellmeister Hannovers. Der Band enthält sechs Beiträge, von denen sich vier direkt mit Leben und Werk Marschners, einer mit Hannovers bestem Kenner der Theatergeschichte, Georg Fischer, und der letzte mit dem „Marschner-Keks“ der Firma Bahlsen beschäftigt.

Der umfangreichste Artikel zu Marschners Hofkapellmeisterzeit in Hannover von Brigitta Weber ist reich bebildert und stützt sich im wesentlichen auf die Arbeiten von Georg Fischer und Heinrich Sievers. Man bedauert, daß die mit zwei Stücken zitierte Personalakte Marschners nicht ausführlicher ausgewertet worden ist und damit über die verdienstvollen bisherigen Arbeiten hinaus verlässliches Quellenmaterial veröffentlicht wurde. Das anschließende Verzeichnis der Opernpremierer unter Marschner bringt gegenüber Fischer ebenso wenig Neues wie das Verzeichnis der Orchestermitglieder.

Der Beitrag von Allmuth Behrendt veröffentlicht 12 Briefe Marschners aus dem Jahre 1840, darunter acht bisher unveröffentlichte. Weder wird die Wahl des Briefjahrgangs von der Autorin schlüssig begründet, noch ist der Standard heutiger Briefeditionen berücksichtigt (unter anderem ist die „Orthographie den heute [wie lange noch?] gültigen Regeln“ angepaßt).

Verena Müller beschäftigt sich mit Klavierliedern, besonders mit den opp. 154 und 155 und zeigt, daß Marschner es verstand, in dieser Gattung „den Geschmack des Publikums erstaunlich genau zu treffen und gleichzeitig seiner persönlichen politischen Meinung mehr oder weniger verdeckt Ausdruck zu verleihen“ (S. 127).

Astrid Stork plädiert für Marschners erfolgreiche komische Oper *Der Bäbu*, da die darin enthaltenen zeitkritischen Anspielungen vielleicht erst heute voll zu erfassen seien.

Gerlinde Hahn verweist (leider ohne eine detaillierte Übersicht) auf die Bedeutung des Nachlasses von Georg Fischer in der Stadtbibliothek Hannover.

Im Gegensatz zu Waidelichs Dokumenten-

sammlung kann Heft 5 der *Prinzenstraße* nicht als neue Standardveröffentlichung zu Marschner angesehen werden. Dazu ist der Tonfall der Beiträge zu leicht, enthält der Band zu wenig Neues und ist die Redaktion zu wenig konsequent gewesen: Daß Dokumente in den Beiträgen nach völlig verschiedenen Regeln veröffentlicht werden, ist unverständlich. Es ist schade, daß die Niedersächsischen Staatstheater Hannover den Anlaß nicht zu einer fundierten Dokumentation des Wirkens ihres berühmtesten Kapellmeisters genutzt haben.
(April 1997) Irmlind Capelle

PETER JOST: *Robert Schumanns „Waldszenen“ op. 82. Zum Thema „Wald“ in der romantischen Klaviermusik. Saarbrücken: Saarbrücker Druckerei und Verlag 1989. 328 S., Abb. Notenbeisp. (Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft. Neue Folge Band 3.)*

In den 80er Jahren gelang anhand einer Reihe von Dissertationen der Versuch, Bedeutung und Wirkung der nach 1848 entstandenen Werke Robert Schumanns aufzuarbeiten (z. B. Ulrich Mahler, *Fortschritt und Kunstlied. Späte Lieder Robert Schumanns im Licht der liederästhetischen Diskussion ab 1848*; Reinhard Kapp, *Studien zum Spätwerk Robert Schumanns*; Michael Struck, *Die umstrittenen späten Instrumentalwerke Schumanns*). In bemerkenswerter Ergänzung dieser Reihe muß auch die vorliegende Studie von Peter Jost genannt werden, die den in den Jahren 1848/1849 entstandenen Klavierzyklus *Waldscene* abhandelt. Die Arbeit besteht aus zwei Teilen.

Der erste Teil „Voraussetzungen“ befaßt sich innerhalb eines breiten Spektrums mit dem Thema „Wald“ in der Romantik. Zunächst wird das Wald-Thema unter ökonomisch-ökologischen Gesichtspunkten aufgearbeitet. Dabei wird der Holznotstand aufgrund des um sich greifenden Walddraubs um 1800 als der Auslöser eines zunehmenden Waldbewußtseins in der Öffentlichkeit gesehen. Das Aufzeigen dieser Zusammenhänge imponiert dem Leser aufgrund gegebener Parallelitäten zum heutigen Waldsterben. Von diesem Ausgangspunkt aus führt der Autor weitere Untersuchungen zum Waldthema in der Kunst – auf durchaus gelungene Weise – fort. Nach dem

kompakt angelegten musikhistorischen Kapitel „Natur und Musik“ schließt das terminologische Kapitel „Begriffe“ den allgemeinen Teil ab.

Der auf das Werk bezogene zweite Teil „Gestaltung“ beinhaltet biographische, philologische, analytische, interpretatorische sowie rezeptionsgeschichtliche Darstellungen. Im ersten Kapitel „Rahmenbedingungen“ beschäftigt sich der Autor mit der „Natur-Umsetzung Schumanns“ zunächst in allgemeiner Form, später stellt er dies anhand von Beispielen aus dem *Liederkreis* nach Gedichten von Joseph von Eichendorff op. 39 deutlich heraus. Die Auswahl dieses Werkes ist überzeugend. Um so bedauerlicher fehlt jeglicher Hinweis darauf, daß es zu diesem Werk zwei Ausgaben gibt. Daß der Autor die mit einem neuen Lied beginnende und durchrevidierte zweite Ausgabe von 1849/1850 benutzt, zeigt „NB 11“ deutlich: die Taktangabe des Liedes *Waldesgespräch* lautet in der ersten Ausgabe 6/4 und in der zweiten Ausgabe 3/4.

In den letzten Jahren wurden von Zeit zu Zeit bisher unbekannte Schumann-Autographen zu zum Teil exorbitanten Preisen veräußert, so daß eine neue Quellenlage zu manchen Opera beschrieben werden konnte und mußte. Auch zu *Waldscene* ist exakt dies – acht Jahre nach dem Erscheinen dieser Arbeit – der Fall. Mittlerweile erwarb die Universitätsbibliothek Bonn ein Skizzenheft von Schumann, das auch eine Skizze zu *Herberge* op. 82/6 enthält. Überaus interessant sind das Kapitel über die Mottodichter der *Waldscene*, die Aufstellung von Gedichtvorlagen sowie Schumanns Motto-Exzerpte im „Anhang“ (S. 285–289). Besonders erwähnenswert ist die gründliche Nachforschung über den heute in Vergessenheit geratenen Dichter Gustav Pfarrius. Der pflichtbewußte Autor versäumt es auch nicht, das musikwissenschaftliche Denkmal ‚Analyse‘ zu pflegen. Gleichwohl erfreut er den Leser mehr mit den abschließenden Kapiteln über die Rezeption sowie den reichhaltigen Dokumentationen und informativen Beschreibungen.

Alles in allem liegt damit ein Buch vor, das einen neuen, erfrischenden Blick auf die bisher unzureichend untersuchte *Waldscene* wirft und dem weiteren Fortgang der Forschung wertvolle Anregungen gibt.

(April 1997)

Kazuko Ozawa-Müller

HUBERT KOLLAND: *Die kontroverse Rezeption von Wagners Nibelungen-Ring 1850–1870*. Köln: Studio 1995. V, 193 S. (Berliner Musik Studien. Band 5.)

Die Arbeit, eine Berliner Dissertation, behandelt ihren Gegenstand in sechs Kapiteln. Sie beginnt mit „Der ‚Ring‘ als Nachricht“, einer Darstellung, wie und in welchem Maße die Öffentlichkeit nach 1850 von der Tatsache oder auch dem Gerücht, Wagner schreibe eine Oper beziehungsweise einen Opernzyklus über den Nibelungenstoff, Notiz nahm. Das zweite Kapitel referiert über den „‚Ring‘ als Dichtung“, über die Reaktionen also auf die Publikation der Textbücher 1853 und vor allem 1863, damit auch über die im Vorwort zur zweiten Edition vorgetragene Festspielidee. Das dritte Kapitel widmet sich dem „‚Ring‘ als Bruchstück im Konzertsaal“; hier geht es um die Auswirkungen der Konzerte, die Wagner zwischen Ende 1862 und Juli 1865 mit Ausschnitten aus dem *Ring* veranstaltete. Die Auflistung ist leider sehr ungenau, wie denn die Arbeit insgesamt viele Nachlässigkeiten aufweist. Während einige Konzerte aufgeführt sind, in denen gar keine *Ring*-Bruchstücke gespielt wurden, fehlen die Konzerte vom 2. Dezember 1863 in Löwenberg in Schlesien und vom 1. Februar 1865 in München; zudem sind die Angaben über die aufgeführten Stücke teils unvollständig, teils ungenau, und vor allem ist die Programmfolge, die Wagner stets besonders wichtig war, meist falsch wiedergegeben. Viertes und fünftes Kapitel behandeln die Uraufführungen von *Rheingold* und *Walküre* 1869 beziehungsweise 1870 in München, und das sechste mit dem irritierenden Titel „Erste zyklische Aufführungen und Krieg“ gilt den ersten Aufführungen der ersten beiden *Ring*-Werke in unmittelbarer Folge im Juli 1870 in München, die der Verfasser vor dem Hintergrund von Emser Depesche und französischer Kriegserklärung betrachtet.

Die Arbeit versammelt reiches Material, vornehmlich – aber das ist selbstverständlich – aus der Presse der Zeit. Man liest mit Interesse und Gewinn, was zwischen 1850 und 1870 über Wagners *Ring* gedacht und öffentlich gesagt worden ist. Dennoch gewinnt man nicht den Eindruck, die überlieferten Zeugnisse seien erschöpfend ausgewertet worden. Das hat vor allem damit zu tun, daß der Verfasser mit seinen

eigenen Deutungen und Meinungen allzu schnell bei der Hand ist. Die Rezipienten werden mit Klischees und Schlagworten abgestempelt; sie sind konservativ oder reaktionär oder gar spießig etc. Dabei fehlt es allenthalben an begrifflicher Schärfe. Nicht selten wird auch hemmungslos übertrieben, so wenn Wagners Auseinandersetzung mit Ludwig II. um die Uraufführung der *Walküre* als „kulturpolitischer Kampf“ (S. 135) apostrophiert wird. Die angemessene, möglichst vorurteilsfreie Einschätzung der historischen Situation ist gewiß schwierig, aber um sie geht es. Man kommt der Sache nicht bei, wenn man zum Beispiel Wagners Idee von Festspielen als „erhaben-touristischen Festspielplan“ (S. 28) charakterisieren zu können glaubt. Vielfach wird nicht ansatzweise erklärt, was gemeint ist: Was beispielsweise ist unter „mythisch-kapitalismuskritischem Gegensatz von Macht und Liebe“ (S. 48) zu verstehen? Worin bestehen „die Hegelianismen“ von Wagners Sprache (S. 61)? Allenthalben steht die plakative Ansicht im Hintergrund, Wagner sei zunächst ein 48er gewesen, „oppositionell-anarchistisch“ (S. 41), dann aber zum Reaktionär geworden. Hinzu kommt ein marxistisches Weltbild, dessen Schwäche von jeher die Einteilung der Welt in lauter Dualismen war. So ist es nicht verwunderlich, daß im Titel der Arbeit der Begriff der Kontroverse erscheint. Besonders enttäuschend dabei ist, daß man schon, bevor man das Buch gelesen hat, weiß, um welche Kontroverse es sich handelt: jene nämlich von Wagnerfreunden und Wagnerfeinden. Daß es sie gab, ist unbestritten, sie war aber eine Kontroverse um die Person und die Gestalt Richard Wagners allgemein, für den *Ring* dagegen war sie alles andere als spezifisch. Bezeichnenderweise stellt der Verfasser im übrigen fest, daß sich Wagnerianer und Wagnergegner in ihren Ansichten über den *Ring* bisweilen näher waren, als sie meinten oder vorgaben. Das Spektrum, das die zitierten Dokumente spiegeln, ist mit dem Begriff der Kontroverse jedenfalls nicht zu fassen. Hier hätten die Ansätze zu einer differenzierteren Verfahrens- und Betrachtungsweise, die es durchaus gibt, etwa in bezug auf den Kritiker Theodor Helm, zur leitenden Methode gemacht werden müssen. Gewiß entgeht am Ende niemand dem Teufelskreis der Vorurteile, aber gewisse Vorkehrungen dagegen

kann man schon treffen. Dazu gehört, die Verlautbarungen der Kritiker sehr viel ausführlicher, jedenfalls im Kontext zu zitieren, die Kritiker selbst hinsichtlich ihrer Biographie und ästhetischen Herkunft konsequent und eingehend zu beleuchten, den kunstpolitischen Standort der Publikationsorgane präzise zu bestimmen und die Zeitbezüge in ihrer ganzen Vielfalt darzustellen, um nur das Wichtigste zu nennen.

(März 1997)

Egon Voss

CLAUDIA KRISCHKE: Untersuchungen zu den Streichquartetten von Robert Volkmann (1815–1883). Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1996. 286 S., Abb., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Band 154.)

Robert Volkmann, der in Leipzig zum Musiker ausgebildet wurde, in Prag, Wien und Pest wirkte und unter anderem mit Johannes Brahms in kollegial-freundschaftlichem Kontakt stand, schrieb sicherlich keine Musik obersten Ranges. Doch die sechs zwischen 1846/47 und 1861 entstandenen Streichquartette – denen ein weithin vernichtetes Jugendquartett in *e* vorausging und ein unveröffentlichter, undatiertes Quartettsatz in *G* zur Seite steht – fanden über Volkmanns Zeit hinaus erhebliche Beachtung, wenngleich kein ungeteiltes Lob. Aufmerksamkeit verdienen sie auch aus der historischen Perspektive. Thomas M. Brawleys Dissertation *The Instrumental Music of Robert Volkmann* (North-Western University, Evanston 1975) räumte ihnen nur begrenzten Platz ein.

So liest man Claudia Krischkes Bonner Dissertation erwartungsvoll. Um so größer ist teilweise die Ernüchterung. Daß die Arbeit unfertig wirkt, beginnt schon damit, daß das als Nr. 1 gezählte *a-Moll-Quartett* op. 9 von 1847/48 im Rahmen des großen werkmonographisch-analytischen Kapitels (II B) schlicht unterschlagen wird. Die Analysen belassen es oft bei relativ schematischen Aussagen, die nicht durchweg stichhaltig erscheinen (etwa bei der fragwürdigen tonalen Lokalisierung des Seitenthemas aus dem Kopfsatz des *f-Moll-Quartetts* op. 37; S. 114–119, 151). Schrumpft die wissenschaftlich gebotene Dialektik von Enthusiasmus und Distanz gegenüber dem Forschungsgegenstand

bei Krischke zumeist auf salopp erteilte Zensuren für Sätze und Werke zusammen, so wird die eigenartige Situation, daß die kompositorische Komplexität zeitlich eng beieinanderliegender Quartette eigentümlich schwankt, zwar konstatiert, doch kaum problematisiert. Dabei müßte es doch zum Fragen und Weiterforschen anregen und auch denn Blick auf Volksmanns Beiträge zu anderen Gattungen provozieren, wenn sich zwischen dem 1858 komponierten *f-Moll-Quartett* op. 37 – dessen Kopfsatz insbesondere harmonisch auf der Höhe seiner Zeit steht, ja diese Höhe mitbestimmt – und den eher klassizistisch harm-, wenn auch nicht bruchlosen Quartetten in *G* op. 34 (1856/57), *e* op. 35 (1857) und *Es* op. 61 (1861) eine unübersehbare Kluft auftut.

Dem eröffnenden Grundsatzkapitel (I) geht es zum einen darum, die Behauptung von der angeblichen „Lücke“ der Quartettproduktion zwischen Schumann und Brahms zu relativieren. (Daß die bekannte Diskussion über eine symphonische Durststrecke vor dem „zweiten Zeitalter der Symphonie“ gleichsam parallel hierzu verläuft, ließe sich ergänzend vermerken.) Zum anderen sucht die Autorin Bestand und Wirkung damaliger Quartettvereinigungen zu erfassen. Von der Lektüre dieses Kapitels profitiert man in den beiden Fällen nicht zuletzt da, wo auf fremde Untersuchungen zurückgegriffen wird. Freilich gelingt Krischke dann die Spezifizierung oder Erweiterung in Richtung auf die eigene Themenstellung nicht immer: Da tauchen die Quartettvereinigungen, denen Volkmann seine Opera 34 und 35 widmete – Ridley Kohne-Quartett; Huber-Quartett –, in der von Ivan Mahaim (*Beethoven: naissance et renaissance des derniers quatuors*, Paris 1964) übernommenen Ensemble-Liste nicht auf (S. 194f.), und Krischke selbst liefert gleichfalls keine näheren Informationen (S. 75, 92). Vielleicht aber läge ja bei den Widmungsträgern einer der Schlüssel für die gemäßigtere Schreibweise beider Werke gegenüber dem avancierteren *f-Moll-Schwesterwerk*, das dem namhaften Tournée-Quartett der Gebrüder Müller zugeeignet ist. Überhaupt bleibt die Arbeit bei eigenen Erhebungen mitunter unpräzise: Die verdienstvolle Tabelle zur Quartettproduktion im deutschsprachigen Raum zwischen 1830 und 1880 (S. 174–189) ist gerade beim Stichwort Volkmann unvollständig, da

der an anderer Stelle eingehend erörterte Quartettsatz in G nunmehr fehlt (S. 183). Im Umgang mit der einschlägigen Literatur erweist sich die Arbeit en gros und en détail als relativ sorglos: Da fallen Aussagen zum Gattungskontext der Volkmann-Quartette arg pauschal aus und ignorieren – blickt man auf das Quartettschaffen Robert Schumanns und Felix Mendelssohn Bartholdys – gewichtige neuere Untersuchungen (zum Beispiel Hans Kohlhasen oder Friedhelm Krummachers). Die Äußerungen Schumanns über Volkmann (S. 161) zitiert Kruschke nach der alten Volkmann-Briefausgabe (Leipzig 1917) statt nach Gerd Nauhaus' maßstabsetzender Edition der Schumann-Tagebücher II und III (Leipzig 1987 bzw. 1982), die korrigierende Lesarten bereithält. Selbst die quellenkritisch-bibliographischen Teile des Anhangs, die einen Schwerpunkt der Untersuchung hätten bilden können, leiden teils an Redundanz (Quellenbeschreibungen), teils an Lückenhaftigkeit (Quellenauswertung). Und die analytische Diskussion der autographen Änderungen in der ‚Urschrift‘ des *f-Moll-Quartetts* befriedigt ebensowenig wie die Erörterung der hier auftauchenden quellenkritischen Probleme (S. 237: die Verweiszahlen am Ende des Kopfsatzes dürfte sich Kruschkes Beschreibung zufolge auf genau dieses Autograph und nicht auf „Korrekturfahnen des Satzes“ oder irgendeinen unidentifizierbaren Druck neben der Eulenburg-Taschenpartitur beziehen).

Bei allem Forschungselan und trotz nützlicher Recherchen (be)handelt diese Untersuchung Volkmanns Quartette aufs Ganze gesehen somit unter Wert und signalisiert vor allem eines: Das ‚Problem Volkmann‘ bedarf weiterer Auseinandersetzung.

(März 1997)

Michael Struck

Johann Strauß. Zwischen Kunstanspruch und Volksvergnügen. Hrsg. von Ludwig Finscher und Albrecht Riethmüller. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1995. VI, 179 S.

In den Statistiken der weltweit meistaufgeführten musikalischen Bühnenwerke rangieren noch immer drei Werke ganz oben: *Die Zauberflöte* von Wolfgang A. Mozart, *Die Fledermaus* von Johann Strauß und *Die lustige Witwe* von Franz Lehár. Zwar bringen Webber-Mu-

sicals, konzentriert auf wenige Aufführungsorte und mit einem Riesenwerbeaufwand vermarktet, derzeit mehr Besucher auf die Beine, aber im Hinblick auf die Breitenwirkung von Inszenierungen spielen Musicals nur eine geringe Rolle, da bleibt es bei der Reihenfolge (vgl. die Spielzeit 1994/95 an deutschsprachigen Bühnen): *Die Zauberflöte* (56), *Hänsel und Gretel* (37), *Die Fledermaus* (25), *Die lustige Witwe* und *West Side Story* (je 18).

Über und zu Mozart ist viel geschrieben und geforscht worden – im Gegensatz zu den „Weltkomponisten“ Strauß und Lehár. Woran liegt es, daß zum Beispiel „Johann Strauß für die gegenwärtige Musikwissenschaft so gut wie nicht mehr existiert“, wie die Herausgeber im Vorwort feststellen, daß manchem „entlegenen und nie so recht erklangenen Kleinmeister ... weit mehr Aufmerksamkeit zuteil (wird) als seinen ungebrochen beliebten Kompositionen (um von den weniger bekannten gar nicht erst zu reden)“? Auf der Suche nach „Gründe(n) für jene Abstinenz“ kam im Juli 1992 in Bad Homburg v. d. H. eine Tagung zustande: „Johann Strauß (Sohn) – Musik zwischen Kunst und Gesellschaft“. Davon berichtet der vorliegende Band.

Eine direkte Antwort auf die Herausgeberfrage gibt Ernst Hilmar (Wien) mit dem Beitrag „Die Strauß-Forschung – Existenz oder Nichtexistenz“. Vor allem mangle es an wissenschaftlichem Personal und an öffentlicher Förderung. Gerade in den letzten Jahren habe es einige wichtige Impulse gegeben, vor allem durch das „Wiener Institut für Strauß-Forschung“, das aber „bislang von öffentlichen Geldern nicht finanziert“ worden sei. Einem Sponsor sei die Grundfinanzierung des SEV (=Strauß Elementar Verzeichnis) zu verdanken. Dies ist tatsächlich seit 1987 die wichtigste Publikationsreihe zur Strauß-Forschung. Soeben erschienen ist die 7. Lieferung. Beim Projektleiter Norbert Rubey laufen derzeit die Fäden zusammen. Neben Rubey verweist Hilmar auf drei weitere lebende hartnäckige Strauß-Forscher, von denen jedoch keiner zur Homburger Tagung eingeladen war. Daß man immerhin von zwei der Genannten eigens verfaßte Beiträge ergänzend einbezog (s. Vorwort), war wohl den Ausführungen Hilmars zu verdanken. Dieser plädierte dafür, „daß Strauß von der Forschung ‚gleichwertig‘ mit den gro-

ßen Komponisten ... behandelt wird“. Um dieses Ziel zu erreichen, schloß Hilmar mit dem Appell, „daß man sich an den musikwissenschaftlichen Instituten auch dieser Thematik in verstärktem Maße annehmen soll“.

Wer vermag sich dieser Tendenz anzuschließen? Von den Tagungsteilnehmern sind im vorliegenden Band sechs Beiträge von Musikwissenschaftlern, je einer von einer Musikpsychologin und einem allgemeinen Historiker vertreten. Sie rücken der ‚Strauß-Problematik‘ mit unterschiedlichen Mitteln zuleibe, und sie verleugnen ihre Ausgangspunkte nicht. Wie das erfreulich umfangreiche Personenregister (fünf Seiten) offenlegt, steht nicht etwa die Konkurrenten-Elite der Strauß-Dynastie im Vordergrund, sondern die bei Musikwissenschaftlern so sehr beliebten „Wiener“ Brahms (10 Erwähnungen), Wagner (9), Beethoven und Schubert (8), Mozart und Anton Bruckner sowie Arnold Schönberg (je 6), Joseph Haydn und Chopin (je 5), Liszt (4), Schumann und Mahler (je 3) sowie Carl Maria von Weber (2). Demgegenüber haben – neben dem Themenadressaten – nur die Vertreter der „Strauß-Dynastie“ eine konkrete Chance, allen voran Eduard Strauß (12), dann Johann Strauß/Vater (9), Joseph Strauß (8) und Johann Strauß/Enkel (1). Nicht einmal an Brahms reicht der Operetten-Hauptkonkurrent Offenbach (9) heran. Für Joseph Lanner sen. und Philipp Fahrbach sen. (je 7) verblieb kein Raum, eingehender bedacht und mit Werken analysiert zu werden. Bezeichnend aber für das Kenntnissniveau der Referenten dürfte sein, daß der für Strauß arbeitende Millöcker (*Der Bettelstudent*) nur mit einem einzigen winzigen Hinweis vorkommt und eine Vielzahl von Wegbereitern sowie Konkurrenten überhaupt nicht erwähnt ist. Dazu gehören: Ballin, Bilse, Faistenberger, Haag, Hummel, die Labitzkys, Lumbye, Musard, Pamer, Pechatschek und Wilde. Kaum mehr als ‚Ehnerwähnungen‘ fanden Franz von Suppé, Richard Genée und Ziehrer (je viermal), Kéler Béla und die Komzákssowie Johann Schrammel (je dreimal).

Dank des umfangreichen Beitrags über die Wiener Operette von Moritz Csáky kam immerhin Franz Lehár jun. auf sechs Nennungen. Aber auch das blieb noch zurück (oder ergab kaum mehr) gegenüber Literaten, Schauspielern und Kritikern wie Broch und Karl Kraus (je

8), Hugo von Hofmannsthal (7) sowie Johann Nestroy und Eduard Hanslick (je 6). Vergleichende Beispiele aus Poesie und Musikästhetik vermochten den Referenten ganz offensichtlich die Zungen leichter zu lösen als die Vermittlung prosaischen musikwissenschaftlichen Handwerks. Genau das ist die Situation, wie sie Hilmar kritisiert hat: der Fortbestand von Legenden und allzu hurtiger ‚Kopierarbeit‘. Legende – und längst widerlegt – ist, daß Strauß Junior ein Konzert „mit 100 Subdirigenten in Amerika“ gegeben habe (S. 68). Keineswegs „belegt ist der Walzer als Tanz seit 1750“ (S. 66): Den Begriff ‚Walzer‘ gibt es seit 1781, erstmals erwähnt in einer Schiller-Ballade; in Wien sprach man vom ‚Schwäbischen Tanz‘. Völlig aus der Luft gegriffen ist die Behauptung, daß die Orchester von Joseph Lanner und Strauß im Jahre 1825 „bereits symphonischen Ansprüchen“ genügt hätten (S. 68): Wie uns die erhalten gebliebenen Stimmenpakete beider Komponisten beweisen, verfügten sie 1825 über Formationen von nur 10 und (maximal) 12 Spielern: Flöte, 2 Klarinetten, 2 Hörner, 1 Trompete, Pauke, 2 (3) Violinen, (Viola) Baß. Begnügen wir uns damit, aus der Fülle der Falschinformationen beispielhaft diese zu berichtigen: daß von Strauß-Operetten „in die Opernhäuser ... nur die *Fledermaus* Eingang“ gefunden habe (S. 1). In Wirklichkeit werden auch *Der Zigeunerbaron*, *Eine Nacht in Venedig* und das Pasticcio *Wiener Blut* oft in Opernhäusern gespielt, wie der Blick in die Spielpläne deutschsprachiger Bühnen Jahr für Jahr aufs neue beweist.

Leichter haben es jene Referenten, die sich an musikästhetische Themen halten (Albrecht Riethmüller über Popularität, William Kinderman über den Kitsch-Verdacht). Präzise Auskünfte sind möglich, wenn konkrete Werk- und Form-Analysen im Mittelpunkt stehen (Andreas Ballstaedt, Alexander L. Ringer). Ringers Hinweise auf Melodie- und Spiel-Anverwandlungen bei Gustav Mahler sind dabei ebenso wertvoll wie Riethmüllers wohlbegründete Einordnungsversuche zwischen „E“ und „U“: „Man tut gut daran, die Straußsche Musik nicht in die Mitte zwischen jene ernste und jene unterhaltende Musik anzusiedeln, sondern aus Überzeugung auf die Seite der Unterhaltung zu schlagen“ (S. 10). Die Diskussion (siehe die lesenswerte Zusammenfassung

von Christa Brüstle am Ende des Bandes) ist aber voll entbrannt, wenn Ballstaedt als Ergebnis seiner konkreten Analysen auf die „Doppelgesichtigkeit des Wiener Walzers“ verweist, die „aus sich heraus Werke mit ganz eigenen ästhetischen Qualitäten hervorgebracht“ habe (S. 94). Historisch richtig ist auch, daß in der Programmgestaltung der Strauß-Dynastie „Vater und Söhne weder die Musik der ‚Großen‘ durch die Nähe ihrer eigenen Werke entweiht“ sahen noch „Bedenken (hatten), mit ihren Kompositionen in deren Schatten zu stehen“ (S. 80).

Ballstaedt weist, entgegen der Hanslickschen Behauptung von „unkünstlerische(r) Verschwendung“ von Melodien in der „Walzerkette“, den „Eindruck der Geschlossenheit“ nach, der sich durch ein „Geflecht sich gegenseitig ergänzender und überschneidender musikalischer Verknüpfungsmöglichkeiten“ (S. 94) ergebe. Wo er indessen kalkuliert, durch Introdution und Coda sei ein künstlerischer Anspruch per se erfüllt („als Folge eines gesteigerten musikalischen Anspruchs“, S. 87), bedarf es der ergänzenden Darlegung und Richtigstellung musikhistorischer Ableitungen. Problematisch ist die Behauptung, daß Strauß „auf die Coda so gut wie nie verzichtete“ (S. 87). Im berühmten Musikhandschriften-Archiv der Wiener Stadt- und Landesbibliothek liegen die Stimmpakete für Aufführungen der Strauß-Kapelle in den Redoutensälen: Polkas (von op. 72 an), Quadrillen (von op. 76 an) und Walzer (von op. 82 an bis op. 209). Keiner dieser Walzer-Zyklen ist mit Introdution und Coda versehen: Zum Tanz aufgespielt wurden allein Melodien der sogenannten Walzerketten. Selbst die Konzert-Uraufführung des Walzers *An der schönen blauen Donau* fand ohne die uns bekannte Introdution mit Coda statt, und zwar in der Fassung für Männerchor und Orchester. Erst für die Zweitfassung in rein instrumentaler Ausführung komponierte Strauß Introdution und (ausführliche) Coda nach. Hinzu kommen die Alternativen, die schon der Vater vorgesehen hatte und die noch bei Eduard in die Partituren eingetragen sind: Instrumentations-Varianten für große Bälle und/oder für Konzertdarbietungen. Infrage gestellt ist die These Ballstaedts, daß zu Beginn der 1860er Jahre das Publikum bei Tanzveranstaltungen damit begonnen habe, die uraufge-

führten Novitäten „erst einmal anzuhören, um dann erst bei der Wiederholung den Zuckungen des Tanzbeins nachzugehen“ (S. 85). Heinrich Laube hat uns vom Sommerfest 28. August 1833 in der umfangreichen Schilderung „Sperl in floribus“ die Funktionen der Introdution erklärt: „Charakteristisch ist der Anfang jedes Tanzes. Die Musik beginnt mit zitternden, nach vollem Ausströmen lechzenden Präludien ... Der Wiener legt sich sein Mädchen tief in den Arm, und sie wiegen sich auf das wunderbarste im Takt ... bis plötzlich ein schmetternder Triller hervorbricht, der eigentliche Tanz beginnt und die Paare sich in den Strudel der Fröhlichkeit stürzen“. Die Introdution kam im Sperl dem Bedürfnis der Tänzerinnen und Tänzer entgegen, sich „schmusend“ auf das Tanzen vorzubereiten – eine erotische „Vorspiel“-Komponente, die ihr Gegenstück in der wild ausladenden Tanzorgie der Codas fand, deren Steigerung gelegentlich in den Galopp münden konnte (vgl. Joseph Lanner: *Flora-Walzer* op. 33, ebenfalls für den Sperl komponiert).

Die ersten nachweisbaren Introdutionen dieser Art wurden übrigens von J. B. Siedermayer spätestens seit 1807 für die Tanzpaare der Linzer Redouten-Bälle komponiert. Nicht erst zur „Mitte des Jahrhunderts“ ergab sich (in Verbindung mit Symphonischen Dichtungen) die Möglichkeit, die „Ton- und Stimmungsmalerei“ der Introdution zu bestimmen (S. 86). Schon 1818 hatte Pamer die programmatische Richtung der Tanzmusik mit *12 deutschen Tänzen, die 12 Monate ausdrückend*, eröffnet. Lanner (*Trennungs-Walzer* op. 19) und Strauß (*Die vier Temperamente* op. 59) schlossen sich an. Im Opus 59 von Strauß sind die vier unterschiedlichen Charakterisierungen schon in der Introdution disponiert. Strauß/Vater kreierte mit dieser Walzerfolge als erster die auf vier Nummern verkürzte Form, ehe Josef Strauß 1857 mit *Perlen der Liebe* op. 39 sich auf drei Nummern konzentrierte. „Mit dem Tanz taten sich die Theoretiker schwer“, attestiert Helga de la Motte zu Recht (S. 74). Sie unternahm den an sich interessanten „Versuch, mit Hilfe der Analyse von Chopin-Walzern ein Anschauungsmodell zu gewinnen, an dem der artifizielle Charakter der Schöpfungen des Walzerkönigs Johann Strauß dann gemessen werden kann“ (S. 69). Dieser Versuch dürfte in mehrfacher Hinsicht miß-

lungen sein. Erstens kann man Klavier-Walzer, wie sie Chopin komponierte, nicht mit Orchester-Walzern vergleichen. Chopins „rhythmische Experimente“ (S. 70) können, bei aller Faszination, nicht mit jener Polyrhythmik-Technik verglichen werden, wie sie Michael Pamer bereits 1819 den staunenden Walzer-Verehrern zugemutet hatte: in der Kombination zahlreicher unterschiedlicher Schichten (in Nummer 7b der *Neuesten Walzer E-Dur, Die Launen*, sind das nicht weniger als sechs). Was nützt da der Hinweis auf „die Überlagerung eines binären 6/8-Taktes über dem 3/4-Takt“ (S. 73) in Chopins op. 42 (1840), zu der Johann Strauß/Sohn in den *Frühlingsstimmen* (1883) „gegriffen“ haben soll, wenn dieses binäre „rhythmische Experiment“ exakt bereits bei Johann Strauß/Vater in den *Bajaderen-Walzern* op. 53, Nr. 1b (e-Moll) vorkommt. Chopin hat nachweislich vor allem bei Lanner abgekupfert: Allein aus der Nr. 3b der *Vermählungs-Walzer* op. 15 (ediert 21. 1. 1828 beim Chopin-Verleger Haslinger) übernahm Chopin, tonartgleich, Teile für das Präludium op. 28,6 und den Walzer op. 64/2, was der Musikwissenschaft bisher offensichtlich verborgen geblieben ist. Wenn aber Chopin nicht originäre „rhythmische Experimente“ geleistet, sondern sie zur Zeit seines Wiener Aufenthalts 1830/31 von Lanner und Strauß (vgl. op. 45, Nr. 4b) übernommen hat, so scheidet Chopin als Brückenbauer und Modellgeber für Johann Strauß/Sohn aus. Dieser konnte auf die Werke und Experimente seines Vaters wie auch von Lanner direkt zurückgreifen – durch Griff in die Notenkiste, die er nach Pawlowsk seit 1856 mitnahm: In ihr befanden sich allein an Walzern 16 von seinem Vater und 13 von Lanner.

Durch die hier vorgetragenen ‚Monita‘ wird, stellvertretend für viele andere, der ‚Appell‘ von Ernst Hilmar noch unterstrichen. Was an wissenschaftlichem Ertrag bereits vorliegt (vor allem im Wiener Institut für Strauß-Forschung), wird im Moment – wie Hilmar bedauernd ausführt – „nur von wenigen geschätzt ..., weil hier Tatsachen aufgerührt werden, die von der altvorderen Strauß-Forschung (sofern es so etwas gegeben hat) schlicht und einfach übersehen bzw. negiert worden waren“ (S. 19). Strauß-Forschung ist aber von der etablierten Musikwissenschaft ‚nicht mit links‘ zu erledigen, indem auf das bekannte und verlässliche Klas-

sik-Arsenal (vergleichend) zurückgegriffen wird. Strauß-Forschung ist vielmehr harte Knochenarbeit, bei der sich sehr schnell die Spreu vom Weizen trennen läßt, weil sie derzeit nur von ganz wenigen Experten seriös geleistet wird.

Zu diesen Experten zählt zweifellos der Historiker Moritz Csáky (Wien/Graz), dessen Beitrag „Der soziale und kulturelle Kontext der Wiener Operette“ (S. 28–65) nicht nur der umfangreichste, sondern auch der tiefendendste ist. Das rund elf Seiten starke Anmerkungs-Register weist entlegene Quellen, vor allem zahlreiche ungarische Vorlagen auf, die erstmals wissenschaftlich ausgewertet wurden. Csáky gelingt es, die Pluralität des Vielvölkerstaates der Habsburgermonarchie, deren ethnische, sprachliche und kulturelle Vielfalt in der Operette aufzuweisen. Die Operette sei viel aktueller gewesen, hätte ethnische und soziale Konflikte viel direkter angesprochen als die ernsteren Genres (wie die Oper). Diese Tatsache könne auch durch berechtigte Kritik an den oft seichten Libretti nicht verdrängt werden. Ein weltweit beachtetes Modell sei die spezifische Form der Multikulturalität gewesen: Neben dem Wiener Walzer erklangen der ungarische Csárdás und die böhmische Polka und leisteten einen unübersehbaren Beitrag zur Versöhnung: „Damit war die Wiener Operette wohl die letzte, vielleicht sogar die einzige Kunstgattung des Gesamtstaates der Habsburgermonarchie“ (S. 53). Mit diesem nur auf den ersten Blick gewagt erscheinenden Fazit scheint Csáky auf einer Linie zu liegen mit dem, was heute oft von politischer Seite als Chance formuliert wird, gleichsam als Programm des gegenseitigen Respekts und der Völkerversöhnung. Doch Csáky gelingt es, neben Strauß (und Jacques Offenbach) vor allem an den multikulturellen Operetten Franz Lehárs Formen und Spielregeln des ethnischen Miteinanders wie der Gesellschaftskritik (u. a. in der *Lustigen Witwe*) vorzuweisen. Mehr darüber, auch und besonders über die ebenso faszinierende wie problematische Rolle des „Operettenkönigs“ Johann Strauß, erfährt man aus Csákys kulturhistorischem Essay zur österreichischen Identität *Ideologie der Operette und Wiener Moderne*, erschienen 1996 im Böhlau Verlag (Wien). (April 1997)

Norbert Linke

SVEN HIEMKE: *Die Bach-Rezeption Charles Marie Widors*. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang (1994). 442 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Band 126.)

Sven Hiemke gliedert seine 1994 in Hamburg angenommene Dissertation in drei unterschiedlich gewichtete Teile. Der erste und knappste behandelt die Entwicklung der Orgelmusik, der Spieltechnik und des Orgelbaus im 19. Jahrhundert in Frankreich, wobei François-Joseph Fétis als Publizist, Jacques-Nicolas Lemmens als ‚Erneuerer‘ der französischen Orgelmusik und späterer Lehrer Widors, und der Orgelbauer Aristide Cavallé-Coll im Mittelpunkt stehen. In diesem gründlich recherchierten Abschnitt wird anschaulich greifbar, daß die Überzeugung, allein in Frankreich habe eine bis auf Bach zurückgehende Interpretationskultur überlebt – eine Überzeugung, die auch Widor teilte –, offenkundig auf ein Konstrukt von Fétis zurückgeht: Lemmens habe in Breslau bei Adolph Friedrich Hesse die authentische Bach-Interpretation kennengelernt und sie dann zur Grundlage der französischen Orgelschule gemacht. Tatsächlich ist a) der Unterricht nach kürzester Zeit gescheitert, und b) führt von Hesse keineswegs eine direkte Linie über Forkel zu Bach zurück (S. 37–41 und S. 75–79). Ein zweiter Aspekt, der in den zitierten Texten immer wieder deutlich wird und den Hiemke nicht auf seine ideologischen Implikationen hin verfolgt, ist die Inanspruchnahme des Katholizismus für „Poesie“, für „religiöses Gefühl“ und damit für die ästhetische und moralische Überlegenheit gegenüber der „Kälte“ des Protestantismus. (Dies mag auch eine Reaktion sein auf die frühere Inanspruchnahme des Protestantismus als Basis für die Überlegenheit der deutschen Kultur, eine Ideologisierung, die im Umfeld der Wiederaufführung der *Matthäus-Passion* wesentlich von Adolf Bernhard Marx bestimmt wurde.)

Der gleichfalls umfassend recherchierte zweite Teil trägt den verkürzten Titel der Arbeit („Die Bach-Rezeption Widors“). Hier steht einerseits das Verhältnis zwischen Widor und Albert Schweitzer im Mittelpunkt – Schweitzer war Widors Schüler, er machte seinen Lehrer mit Bachs Vokalmusik, insbesondere mit den Chorälen bekannt, seine opulente Bach-Biographie entstand auf Widors Anregung hin –, an-

dererseits behandelt Hiemke Widors pädagogisches Konzept, seine gemeinsam mit Schweitzer begonnene Ausgabe der Bachschen Orgelwerke, die den Editionsprinzipien der Alten Gesamtausgabe folgt und damit für ihre Zeit zwar ungewöhnlich, nicht „aber geradezu revolutionär“ (S. 114) war, und „Widors Erläuterungen zur ‚wahren‘ Bach-Interpretation“. Hier macht Hiemke deutlich, daß ganz erhebliche Widersprüche bestehen zwischen älteren Texten zur Artikulation (Türk, Marpur) und Widors Artikulationsprinzipien, insbesondere seinem Legato, das auch Schweitzer kritisiert hat (S. 124–137 und S. 142 ff.).

Im dritten, umfangreichsten Teil untersucht Hiemke ausgewählte Beispiele aus den *Symphonies pour orgue*. Vorangestellt ist eine erhellende Diskussion dieses seltsamen Gattungsbegriffs und seine Einbindung in eine spezifisch französische Tradition sowie die Klarstellung, daß das Ziel dieser Arbeit nicht der Nachweis sei, „Widor habe sich in seinem Orgelschaffen um eine größtmögliche Annäherung an die Musik Johann Sebastian Bachs bemüht“ (S. 173). Allerdings sind die folgenden gut 200 Seiten dann doch der „Analyse ausgewählter Sätze mit Elementen Bachscher Provenienz“ gewidmet, und Hiemke bringt eine Fülle von Beispielen, die eine erstaunliche Nähe zu konkreten Werken Bachs aufweisen. Die Frage, ob es sich hier um beabsichtigte Anlehnungen im Sinne von Huldigungen handelt oder ob diese Nähe unbewußt aus der beständigen Beschäftigung mit Bach hervorgeht, wird nicht erörtert. Auch die *Symphonie Gothique* und die *Symphonie Romane*, denen gregorianische Choralmelodien zugrunde liegen, werden ausführlich dargestellt. Leider nur am Rande berührt Hiemke die Überlegung, daß Widors Griff zum gregorianischen Choral über Bachs Choralbearbeitungen vermittelt sein könnte und daß er damit möglicherweise der protestantischen eine neue, explizit katholische Orgelmusik an die Seite stellen wollte (S. 296 f.). Den Abschluß bilden eine Analyse der sechs Orgelstücke mit dem Titel *Bach's Memento* – hier hätte man einen Kommentar zu der Frage gewünscht, warum Widor seine Bearbeitungen zweier Präludien aus dem *Wohltemperierten Klavier* Band 1 mit „Miserere Mei Domine“ (d-Moll) und mit „Aria“ (e-Moll) überschreibt – und eine kurze Zusammenfassung.

Es gibt zwei Einwände gegen dieses Buch: Zum einen fehlt die Auseinandersetzung mit grundsätzlichen Arbeiten zur Rezeptionsgeschichte und -theorie (Hans Robert Jaufß, Wolfgang Kemp, der 1991 von Hermann Danuser und Friedhelm Krummacher herausgegebene Sammelband zur *Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft*), von denen vor allem Anregungen zur Methodik hätten ausgehen können; zum anderen sind einige grammatikalische beziehungsweise Stilfehler stehengeblieben, zum Beispiel: „... hielt man Modernisierungen schon deshalb für unbedingt nötig, um dem Ideal ... zu genügen“ (S. 80), „Ob Widor mit diesen Motiven eine semantische Qualität verband, ist eher unwahrscheinlich“ (S. 209), „eigenschöpferisch“ (S. 235) ist eine tautologische Wortbildung, „... verwundert insofern, weil“ (S. 293), die Adjektiv-Substantiv-Koppelung „Analytische Resultate“ (Überschrift für die Zusammenfassungen der Werkbesprechungen) ist grammatisch so schief wie etwa „das kleine Kindergeschrei“. Dennoch: Das große Verdienst dieser Dissertation besteht in der Fülle der ausgewerteten Quellen, der umfassenden Aufarbeitung der Bach-Rezeption in Frankreich und der gründlichen Erörterung von Widors Orgelwerken.

(Februar 1997) Dorothea Redepenning

SERGEJ TANEEV: Die Lehre vom Kanon. Hrsg., aus dem Russischen übersetzt und mit einem Vorwort sowie ergänzenden Anmerkungen versehen von Andreas WEHRMEYER. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 1994. XIX, 198 S., Notenbeisp. (Studia slavica musicologica. Band 1.)

Wenn der Russe Sergej Taneev (1856–1915) allmählich auch außerhalb seiner Heimat bewußt wahrgenommen wird, so ist das dem Berliner Verlag Ernst Kuhn, vor allem aber dem Musikwissenschaftler Andreas Wehrmeyer zu verdanken. Mit unermüdlichem Fleiß und der notwendigen enthusiastischen Zähigkeit hat Wehrmeyer sich dem Ziel verschrieben, daß Taneev bei uns als Pianist, *Musikgelehrter und Komponist* (so der Titel einer ebenfalls von ihm edierten Materialsammlung) ins Bewußtsein tritt.

Bislang liefert Wehrmeyer keine Biographie Taneevs, sondern veröffentlicht zunächst die

Quellen: Zu den vielleicht bedeutsamsten zählt hier die in den 1880er Jahren konzipierte und nach der Jahrhundertwende ausgearbeitete *Lehre vom Kanon*, die als Erweiterung der 1909 erschienenen Schrift *Der bewegbare Kontrapunkt des strengen Stils* geplant war. Bei Taneevs Tod lag das Werk noch nicht in endgültig redigierter Form vor. Wehrmeyer hat die vom Verleger Belaev 1929 zusammengestellte Erstausgabe korrigiert, annotiert und ihr in seinem Vorwort eine komprimierte Darstellung der theoretischen Grundlagen und der Besonderheiten dieser Kanonlehre beigegeben.

Taneevs Interesse an westlichen Kompositionstraditionen hängt zweifellos mit seiner Lehr- und Leitungstätigkeit am Moskauer Konservatorium zusammen, wo er (selbst ein Schüler Pët'r Il'ič Čaikovskijs) u. a. Aleksandr Skrjabin, Sergej Rachmaninov und Reinhold Glière unterrichtete. Nicht nur als Lehrer, sondern auch als Komponist galt ihm der Kontrapunkt als Grundlage jeder ernstzunehmenden Musik. Rationalisierende Materialstudien wurden ihm so sehr zum Bedürfnis, daß ihm das schöpferische Komponieren erst im Anschluß daran möglich war. (Wie sehr derartige Vorstudien die konstruktive Geschlossenheit seiner Werke bedingen, zeigt Lucinde Lauer in dem von Werner Breig herausgegebenen Symposionsbericht *Opernkomposition als Prozeß*, Kassel 1996, S. 127–145.)

Taneevs *Lehre vom Kanon* schöpft aus der Musik Palestrinas. Aus der lernenden, lehrenden und komponierenden Auseinandersetzung mit herkömmlichen Kontrapunktlehren in der Fux-Tradition gewinnt Taneev jedoch einen grundlegenden Neuanatz, der bislang noch nicht für die musikalische Analyse fruchtbar gemacht wurde. Die Bedeutung seiner Theorie (der ersten russischen Kanonlehre überhaupt) besteht folglich in zweierlei: In Rußland selbst dienen seine Schriften noch heute zur Ausbildung, da sie den als fremd empfundenen westlichen Musiktheorien etwas Eigenes entgegenzusetzen und als traditionsbildendes Identifikationssymbol der nationalen Musikgeschichte verstanden werden; außerhalb Rußlands hingegen zeigt *Die Lehre vom Kanon* Taneev als einen ernstzunehmenden eigenständigen Theoretiker, der nun entdeckt und gewichtet werden will.

(Januar 1997)

Kadja Grönke

HERMANN WILSKE: *Max Reger – Zur Rezeption seiner Zeit. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 1995. 424 S. (Schriftenreihe des Max Reger-Instituts Bonn. Band XI.)*

Das Max-Reger-Institut (nicht mehr in Bonn, sondern in Karlsruhe ansässig) hat mit seiner Schriftenreihe sehr wesentliche Beiträge zur Regerforschung vorgelegt, die endlich aufräumen mit der eher hagiographischen Darstellung von Leben und Werk bzw. Teilaspekten davon. Hermann Wilske widmet sich in dieser (1993 als Dissertation vorgelegten und 1994 mit dem Universitätspreis der Stadt Augsburg ausgezeichneten) Arbeit dem sehr unterschiedlichen Echo, das Regers Musik zu Lebzeiten des Komponisten, also bis 1916 fand. Zunächst beschreibt Wilske das Persönlichkeitsbild Regers sowie „Einzelaspekte zum Werk“ (Melodik und musikalische Prosa, Harmonik, Rhythmik, Satztypen und Produktivität). Anschließend wird Reger als Klavierspieler, Dirigent und Organist gewürdigt – dies alles bereits kritisch und klug abwägend, mit gründlichster Kenntnis aller seriösen Quellen. Die Seiten 87–305, Kern der Arbeit, folgen den Lebensstationen von Wiesbaden bis Jena. Daß mit einem gewissen Schematismus dabei fünfmal einzelne Werkgruppen (mindestens vier, höchstens sieben) abgehandelt wurden, gereicht der Arbeit keineswegs zum Nachteil. Man kann dadurch zum Beispiel auch die Rezeption der Klavierwerke durchgängig nachlesen. Umfangreiches Material, das Reger auch als Kritiker präsentiert oder zum Beispiel Auflage- und Verkaufszahlen zugänglich macht, findet sich in Kapitel VI und im Anhang. Eine für jeden an Reger interessierten Leser wichtige Arbeit!

(April 1997)

Martin Weyer

CHRISTOPH FLAMM: *Der russische Komponist Nikolaj Metner. Studien und Materialien. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 1995. XXIV, 690 S., Notenbeisp. (Studia slavica musicologica. Band 5.)*

Man irrt sich, wenn man glaubt, in dieser Heidelberger Dissertation werde in braver Detailarbeit ein Kleinmeister dem Vergessen ent-rissen: Mit Hinweis auf die wenigen, aber leicht zugänglichen jüngeren Arbeiten zu Nikolaj Metner verzichtet Christoph Flamm vernünftigerweise auf eine allgemeine Biogra-

phie seines ‚Helden‘. Im Gegenteil, der Komponist tritt in den ersten 70 Seiten fast gar nicht in Erscheinung, sondern er wird einerseits gezeigt im Verhältnis zu seinem Bruder Emilij Metner – einem umfassend gebildeten, germanophilen Menschen, bei dem sich symbolistische mit fachsistoiden Ideen mischten und der sein Umfeld zu dominieren und zu inspirieren verstand –, andererseits erscheint der Komponist im Spiegel seiner Freundschaft mit dem Symbolistendichter Andrej Belyj. Mit diesem methodischen Kunstgriff gelingt es Christoph Flamm sehr differenziert deutlich zu machen, wie weit Nikolaj Metner mit den literarischen und ästhetischen Strömungen seiner Zeit konform ging und in welchen Punkten er sich abgrenzte. Dieser gründlich recherchierte und sehr gut geschriebene Einführungsteil greift weit über den Horizont unseres Faches hinaus und dürfte auch von interdisziplinärem Interesse sein. Zugleich bildet dieser breit gefächerte kulturgeschichtliche Hintergrund die Basis für den zweiten Teil, Metners Moderne-feindliche Ästhetik, die Flamm veranschaulicht a) an musikalischen Karikaturen etwa auf Max Regers Chromatik (darunter eine *Unfuge an Max Reger*, S. 76) und auf Aleksandr Skrjabin übersteigerte Expressivität, b) an konkret greifbaren musikalischen Vorbildern, darunter offenkundigen Anlehnungen an Aleksandr Skrjabin, Sergej Rachmaninow, Edvard Grieg, Richard Wagner, Frédéric Chopin, und c) an Metners Buch *Muza i Moda* (Muse und Mode. Verteidigung der Grundlagen der musikalischen Kunst), das 1935 in Rachmaninovs Pariser Verlag Tair erschien und kaum Beachtung fand. Auch hier zeichnet sich Flamm's Darstellung wieder durch feinfühlig historische Differenzierung und wohl abwägende Kritik aus. Im Abschnitt über die Rezeption weist Flamm zu Recht darauf hin, daß dieses antimoderne und sozialistischen Ideen vollkommen fern stehende Buch nach dem Tod des Komponisten (1951) in der Sowjetunion für die aus anderen Ursachen antimoderne Ästhetik des Sozialistischen Realismus vereinnahmt wurde. Die nächsten beiden Kapitel sind konkreten Werkanalysen gewidmet. Die Beispiele, einerseits Lieder, andererseits Klaviersonaten, hat Flamm so ausgewählt, das wiederum ein differenziertes Bild entsteht, das den Komponisten sachlich würdigt, ihn aber nicht verklärt. Scha-

de, daß Flamm in diesem Hauptteil auf eine Zusammenfassung verzichtet hat.

Der zweite, weitaus umfangreichere Teil umfaßt, wenn notwendig jeweils im russischen Original und in deutscher Übersetzung: a) literarische Dokumente, b) russische Rezensionen aus den Jahren 1903 bis 1927, c) ein vorbildlich zusammengestelltes Werkverzeichnis, d) eine gründlichst recherchierte Konzertliste (Vollständigkeit ist hier sicher nicht mehr möglich), e) eine Diskographie und f) eine vollständige Bibliographie der Metner-Literatur von 1903 bis 1994; Arbeiten, die Flamm nicht zugänglich waren, hat er eigens kenntlich gemacht.

Es gibt winzige Schönheitsfehler (S. 161 – falsche Kapitelüberschrift, S. 196 – in der Überschrift „vak“ statt „vek“; im zweiten Teil fehlt für die Rubriken a) und b) eine Anmerkung zu den Auswahlkriterien beziehungsweise zur Vollständigkeit der Texte), über die man aber gern hinwegsieht angesichts der Fülle der Informationen, der wissenschaftlichen Gründlichkeit und Redlichkeit und der rundum vorzüglichen Präsentation.

(März 1997) Dorothea Redepenning

LÁSZLÓ SOMFAI: *Béla Bartók. Composition, Concepts, and Autograph Sources*. Berkeley u. a.: University of California Press 1996. XXII, 334 S., Notenbeisp., Faksimiles.

1988 verzeichnete Elliott Antokoletz in seinem Bartók gewidmeten *Guide to Research* 886 Einträge. Obschon mit dieser Zahl längst nicht alle Bartókiana erfaßt waren, spiegelt sich in ihr der Umfang der Forschungen immerhin tendenziell. Was die Zahl verbirgt, ist eine heillose Zersplitterung der Forschungsansätze (und die höchst divergierende Qualität der Beiträge). Nun aber dürfte ein neues Kapitel in der Bartók-Forschung aufgeschlagen worden sein.

Mit der lange erwarteten, von ökonomischen Hemmnissen, Copyright-Zwängen und politischen Widrigkeiten immer wieder behinderten Bartók-Monographie zu *Composition, Concepts, and Autograph Sources* kann László Somfai Forschungen aus drei Jahrzehnten bilanzieren. Der Autor, der seit 1972 das Budapester Bartók-Archiv leitet, verkörpert wie kaum ein anderer das Konzept einer Quellenforschung, die mit allen nur erdenklichen Methoden den Kompositionsprozeß auf empiri-

sche Weise zu rekonstruieren versucht. Dabei kommen ihm breitgefächerte Erfahrungen zugute, auch die des ehemaligen Bibliothekars der Széchényi-Nationalbibliothek in Budapest. Seine Arbeiten zu Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, Franz Liszt, Anton von Webern u. a. haben ihm den Blick geschärft für die Möglichkeiten und Grenzen von Quellenforschung im allgemeinen und für den Kontext, die Traditionen und das Spezifische des Bartókschen Komponierens im besonderen.

Zu Recht behauptet Somfai mit Selbstbewußtsein, „this is the first book dedicated to the study of Bartók’s compositional process to be based on the complete existing primary source material“ (S. XIII). Als die Bestände des New Yorker Bartók-Archivs nach dem Tod von Ditta Pásztory-Bartók 1987/88 in den Besitz ihres Sohnes Peter Bartók übergangen, machte dieser das Material dem Budapester Bartók-Archiv zugänglich. So boten sich auch Somfai die äußeren Voraussetzungen für ein nun uneingeschränktes Quellenstudium der Bartókschen Musik.

In zehn Kapiteln, deren erstes die Geschichte der Bartók-Forschung nachzeichnet, wird der kreative Prozeß über seine verschiedenen Stationen bis hin zur Drucklegung, ja gegebenenfalls bis zu Schallplattenaufnahmen verfolgt, um im zehnten schließlich Aufführungs- und Interpretationshilfen geben zu können. Indem Somfai das dokumentarische Material dabei auf konzeptionelle Hinweise des Komponisten untersucht, läßt sich der intuitive Anteil an der Werkgenese stärker als bisher transparent machen – läßt sich zugleich der Mythos vom Goldenen Schnitt als einer angeblich Bartókschen Gestaltungskategorie desavouieren (vgl. Ernő Lendvai, zuletzt 1983: *The Workshop of Bartók and Kodály*).

Im umfangreichsten und vielleicht aufschlußreichsten Kapitel liefert Somfai zahlreiche Fallstudien, so zu den *Streichquartetten* Nr. III, IV, V und VI, zur *Klaversonate* und zum *II. Violinkonzert*. Die philologische, um nicht zu sagen: kriminalistische Vorgehensweise legt im übrigen auch semantische Schichten frei. Das Finale der *Klaversonate* etwa war ursprünglich als umfassendes Volksmusik-Tableau geplant, es fand seine definitive Gestalt dann aber aus gestalterischen Gründen.

Zur Substanz der Monographie gehört ein

reiches Anschauungsmaterial – Faksimiles, Notenbeispiele, Diagramme und Statistiken –, das in seiner Summe nicht nur einen gleichsam optischen Einblick in die Bartóksche Werkstatt ermöglicht, sondern das dort herrschende Regelwerk auf verblüffende Weise auch zu quantifizieren vermag. Bei jeder Einzelfrage bemüht sich Somfai um lückenlose Information, möglichst in Diagrammen oder in Tabellenform: „Distribution of the primary sources“ (S. 28), „Typical source chains in Bartók's composition“ (S. 31), „Chronological survey of music-paper types Bartók used in 1903–1945“ (S. 97), „Paper structure of the Viola Concerto draft“ (S. 110), „Bartók strategies in the recapitulation of themes in sonata form – a theoretical model“ (S. 164), „Survey of pedal signs and instructions in Bartók's manuscripts and in the authorized editions“ (S. 277)... – Die 57 Faksimile-Beigaben werden hier durchweg zum ersten Mal zugänglich gemacht. Sie sind ein Fundus für sich. Unter ihnen findet sich beispielsweise ein von Somfai entdecktes Notat mit Vogelstimmen, das Bartók im Adagio religioso des *III. Klavierkonzerts* kompositorisch genutzt hat.

Als Appendix – und damit an unscheinbarer Stelle – wird nichts Geringeres als ein vollständig neues chronologisches Bartók-Werkverzeichnis veröffentlicht (mit dem Sigel *BB* für: *Béla Bartók Thematic Index*). Dieses Verzeichnis antizipiert Ergebnisse eines weit umfangreicheren Unternehmens, das die Kataloge von Iván Waldbauer, Denijs Dille und András Szóllósy korrigieren und an Informationen beträchtlich erweitern, also ersetzen wird (vgl. Auszüge in: *StMl XXXIV/1992; Bartók and His World*, hrsg. von Péter Laki, Princeton 1995).

Somfai präsentiert mit seiner persönlichen Arbeitsbilanz zugleich das Opus magnum der internationalen Bartók-Forschung. Die konkurrierenden Kollegen verweist er in die Position des Hasen beim Wettlauf mit dem Igel (und gibt der Suche nach Errata eine zwiespältige Färbung). Die Monographie empfiehlt sich nachdrücklich als Exempel für andere Felder der Musikwissenschaft.

(Februar 1997)

Jürgen Hunkemöller

HELMA GÖTZ: Manfred Gurlitt. Leben und Werk. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1996. 363 S., Abb., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Band 161.)

Die Monographie gilt dem Komponisten des ‚anderen‘ *Wozzeck* (1926), zugleich einer der widersprüchlichsten Figuren der deutschen Musik am Scheideweg zwischen Weimarer Republik und ‚Drittem Reich‘. Manfred Gurlitt, in der Weimarer Republik ein Komponist mit gewissem Erfolg, wird 1933 sofort boykottiert; so tritt er in die NSDAP ein, nachdem ihm seine Mutter versichert hatte, er sei nicht der Sohn Fritz Gurlitts, also auch nicht der Enkel Elisabeth Ewalds – jener jüdischen Großmutter, die Manfred Gurlitts Neffen Wilibald 1937 das Freiburger Ordinariat für Musikwissenschaft kosten sollte; ein Gericht erklärt seine Parteimitgliedschaft für nichtig; seine Berufung nach Japan wird von der Reichsmusikkammer hintertrieben, 1939 wandert er dorthin aus, wo er entscheidend für den Aufbau des Opernbetriebs wirkt; nach Kriegsende wird sein Entschädigungsantrag offenbar wegen seiner Mitgliedschaft in der NSDAP abschlägig beschieden. Manfred Gurlitt ist nicht nur an den politischen Zeitläuften, sondern auch am eigenen Opportunismus gescheitert. Diese Widersprüche aufgedeckt zu haben ist das herausragende Verdienst der Göttinger Dissertation. Der Fülle neu erschlossener Quellen, zweifellos die Stärke der Arbeit, stehen leider Schwächen der Darstellung gegenüber. Da sich die Exilthematik wachsender Beliebtheit erfreut, seien einige methodische Probleme, die von allgemeinerem Interesse sind, im folgenden diskutiert.

Die Gliederung einer Monographie in „Leben“ und „Werk“ ist bei nordelbischen Kantoren gewiß unproblematisch, bei Emigranten jedoch mit dem Risiko verbunden, daß nicht zusammenwächst, was zusammengehört: Kunst und Politik. Keinesfalls darf man sich der Illusion hingeben, eine solche Trennung von Kunst und Politik garantiere ‚Objektivität‘. Wenn die Autorin unter dem Kapitel „Gurlitt als Privatperson“ nicht nur dessen Ehe, sondern auch „Gurlitts Ansichten zu Politik und Religion“ abhandelt, ist mit diesem scheinbar wertfreien Kapitel eine Vorentscheidung für die Bewertung der Rolle getroffen, die Gurlitt im

Nationalsozialismus gespielt hat („Die politische Dimension seines Parteibeitritts hat Gurlitt nie erkannt. Für ihn ging es nur darum, Aufführungen seiner Werke zu ermöglichen“, S. 119).

Wer über Musiker schreibt, die in Deutschland verfeimt und verfolgt wurden, fühlt Scham über die Untaten im eigenen Land, Sympathie mit dem Opfer und Dankbarkeit gegenüber den Nachkommen für ihre Unterstützung. Die Bewältigung dieser Situation – einer besonders bedrängenden Form des ubiquitären Problems von ‚Parteilichkeit‘ – gehört zu den Aufgaben von Emigrationsforschung. Die Autorin bringt zuviel Verständnis für das – vorsichtig formuliert – politische Desinteresse ihres Protagonisten auf, das schon die Tagebücher aus dem Ersten Weltkrieg belegen. Obwohl sie dort schon mit Recht Gleichgültigkeit erkennt („Nie zeigt Gurlitt Betroffenheit über die vielen Gefallenen ...“, S. 73), konstruiert sie dann für die dreißiger Jahre „Veränderungen in der Persönlichkeitsstruktur Gurlitts“, weil die Schrift fahriger werde und die Empfindlichkeit gegenüber Kritik wachse (S. 106). Gurlitts Briefe an die Universal Edition zeigen indes bis zuletzt (1937) eine kontrollierte Handschrift (der Name im Brief vom 31. 12. 1930 heißt übrigens nicht „Bre“ [S. 95], sondern [Oscar] „Bie“, das „unleserliche Wort [S. 124] im Brief vom 12. 9. 1937 „zehnsätzige“ [Orchestersuite]); und ein Komponist, der im vierten Jahrzehnt noch an seinem Erfolg zweifelt, hat allen Grund, sich Sorgen zu machen – dazu bedarf es keiner Veränderungen in der Persönlichkeitsstruktur. Uneingestanden bemüht sich die Autorin um eine möglichst saubere Trennung zwischen dem aufrechten Menschen der Weimarer Republik und dem nahezu unzurechnungsfähigen des Nationalsozialismus – eine Trennung, in die sich eine ganze Nation geflüchtet hat, die aber für historische Erkenntnis wenig hilfreich ist.

Ein Historiker sollte die Einheit der schöpferischen Person als Telos seiner Darstellung nicht ohne Not preisgeben. Werkbesprechungen hätten also sowohl das Verhältnis von Werk und Biographie als auch die Momente von Kontinuität im stilistischen Wandel zu beschreiben. Das negative Werturteil über Gurlitts erste Oper unter dem Nationalsozialismus, *Seguidilla Bolero* (1935–36), fällt jedoch zu

unvermittelt (S. 231). Zu fragen wäre, ob die Primitivität dieses Werke nicht in der – von der Autorin nachgezeichneten – Entwicklungslinie einer zunehmenden Vereinfachung von Gurlitts Musik liege – vom differenzierten *Wozzeck* (1921–25) über die zurückgenommenen *Soldaten* (Lenz; 1929–30) und die einfache *Nana* (Zola/Brod; 1931/2) zum simplen *Seguidilla Bolero* – und ob dieser Akt von Selbstzensur unter den Nazis, der sonst unbegreiflich bleibt, nicht bereits angelegt sei in Gurlitts konservativem Verständnis von Dissonanz als negativ besetztem Klang (vgl. S. 199, 219, 223)? So ist zwar dem Resümee der Autorin über Gurlitts Biographie als „erschütterndem Beispiel für das Scheitern eines Hochbegabten“ (S. 299) zuzustimmen, doch bleibt es zu sehr ein Akt von ‚political correctness‘ und ist zu wenig durch musikalische Analyse und historische Interpretation gestützt.

Die erste Monographie über einen Komponisten ist der Ort für eine ausführliche Dokumentation. Diesem Bedürfnis kommt die Verfasserin mit dankenswerter Ausführlichkeit nach, vor allem durch Aufarbeitung des Nachlasses, der vor einigen Jahren an die Hamburger Universitätsbibliothek gelangt ist. Anzumerken wäre nur, daß über den Quellencharakter von Texten nicht ihre Morphologie – Handschrift oder Druck –, sondern ihre Funktion entscheidet. Und da ‚Kulturbolschewismus‘ ein Rezeptionsphänomen ist, wünscht sich der Benutzer, daß zum Beispiel Kritiken, die der Musik Gurlitts – fälschlicherweise! – Nähe zur Wiener Schule attestieren (vgl. S. 190 f., 251), wie andere gedruckte Rezeptions-Zeugnisse auch im Quellenverzeichnis wiederzufinden sind, in das nur Handschriften aufgenommen wurden (im Werk- und im Quellenverzeichnis [S. 305 bzw. 349] fehlt übrigens die handschriftliche Partitur der *Soldaten*, die sich als Leihgabe der Universal Edition in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek befindet). Trotz solcher Schwächen der Darstellung wird die Arbeit eine solide Grundlage für weitere Untersuchungen bilden.

Arbeiten über Musik des 20. Jahrhunderts werden immer wieder von Copyright-Inhabern behindert, das ist ihr Recht, wenn auch keineswegs ihr ‚gutes Recht‘. Von der Universal Edition wurden aus den dreißiger Jahren „Korrespondenz auszüge, die den Verlag eventuell in

ungünstigem Licht zeigen könnten“ (S. 106), nicht freigegeben. Es ist ein Akt der Solidarität, daß Musikwissenschaftler, wann und wo immer die Arbeit ihrer Kolleginnen und Kollegen behindert wird, dies öffentlich kritisieren: Im Interesse der Emigrationsforschung sei damit hier ein Anfang gemacht.

(Februar 1997)

Horst Weber

Kammermusik zwischen den Weltkriegen. Symposium 1994. Eine Veröffentlichung der Franz Schmidt-Gesellschaft. Hrsg. von Carmen OTTNER. Wien – München: Doblinger 1995. XII, 269 S. (Studien zu Franz Schmidt XI.)

Verstärkt läßt sich in jüngster Zeit auch in Österreich eine Neuorientierung des Begriffs der ‚musikalischen Moderne‘ beobachten. Die für das 20. Jahrhundert vollkommen neu gestaltete Konzeption der *Musikgeschichte Österreichs* in deren jüngster Neuauflage und etliche Einzelstudien bestätigen es: Nicht mehr die Werke der Wiener Schule allein stehen im Blickpunkt des musikwissenschaftlichen Interesses, sondern auch das Œuvre jener Komponisten, die vordem wohl gerne beim Namen genannt und häufig als Stellvertreter einer weniger, in manchen Augen gar minder avancierten Generation zitiert wurden, aber als ‚Konservative‘ gezeichnet zu einer musikgeschichtlichen Randerscheinung zu verblasen drohten. Dabei mangelte es indes selten an biographischer Darstellung; diese ist im Gegenteil für manche Komponisten subtil und sorgfältig, im Falle von Franz Schmidt etwa sogar mehrmals erarbeitet worden. Das eigentliche Defizit betraf bis vor wenigen Jahren die Besprechung und Kenntnis der musikalischen Werke, mehr noch aber deren Einordnung in größere Zusammenhänge abseits der – gewiß mit Recht zuerst herausgestellten – politischen Implikationen der musikgeschichtlichen Entwicklung: „Orpheus im Exil“, wie eine kürzlich erschienene Publikation titulierte.

Innerhalb des skizzierten Rahmens ist Franz Schmidt weder als zukunftsweisender Wegbereiter aufgetreten, noch nahm er eine spezifisch abgeschottete Rolle ein; doch gerade diese, nur den oberflächlichen Betrachtern unscheinbare Position macht seine Persönlichkeit für die Musikhistoriographie und nachfolgend auch die analytische Betrachtung der Komposi-

tionen so besonders interessant, hebt seine Aktivitäten und sein Schaffen in das Wirkungsfeld symptomatischer Kategorien. Dieser Bedeutung spüren seit geraumer Zeit die von der Franz Schmidt-Gesellschaft herausgegebenen *Studien zu Franz Schmidt* mit einer bunten Streuung von einzelnen, unter verschiedenen Schwerpunkten dem Komponisten gewidmeten Bänden nach. Der nun vorgelegte elfte Band bietet die gesammelten Beiträge eines 1994 in Wien veranstalteten und von der Generalsekretärin der Gesellschaft, Carmen Ottner, organisatorisch betreuten Symposiums. Unter dem Titel „Kammermusik zwischen den Weltkriegen“ finden sich Studien namhafter Musikwissenschaftlerinnen und Musikwissenschaftler, welche zur Erhellung gerade jenes Bereichs beitragen, dem bisher größtenteils nur ein geringes Augenmerk geschenkt wurde. Dies überrascht um so mehr, als gerade der Aufführungsrahmen kammermusikalischer Werke ein musikgeschichtliches Kontinuum stellt, auf dessen Grundlage Impulse und Epigone, Muster und Innovationen mit stärkerer Kontur aufzuscheinen vermögen.

Die Ergebnisse des Symposiums stoßen somit in einen wissenschaftlich unterbeleuchteten Freiraum vor und wissen diesen in ihrer gesamten Breite detailreich und informativ zu füllen. Denn der vorgelegte, von Carmen Ottner auch redigierte Band berührt zwar zentral die Geschichte des Streichquartetts in der Zwischenkriegszeit (mit einer weitgehenden Einschränkung auf den deutschsprachigen Raum), wird aber zugleich von Überlegungen zu ausführenden Künstlern und zum Repertoire flankiert, im besonderen durch Carmen Ottners Beitrag über das Wirken von Arnold Rosé und Gerda und Franz Lechleitners Besprechung der sich aufgrund der Verfügbarkeit von Tondokumenten radikal verändernden Rezeptionsperspektive. Die zusammenfassende Wiedergabe der Diskussionen und dreier Round Tables schließlich vermittelt einen Eindruck von der während des Symposiums bewußt akzentuierten Gesprächsbereitschaft, welche so auch dem Leser des Berichtes zu einer stützenden Instanz gerät.

Die einführenden „Vorüberlegungen“ Wolfgang Gratzers umkreisen Kammermusik als Begriffsebene, ihren Gattungskontext und ihre Position zwischen musikgeschichtlichen Polen,

Tradition und Innovation, in den ersten Dezenen des 20. Jahrhunderts. Die nachfolgenden Autorinnen und Autoren, ob sie sich mit einzelnen Werken oder aber ganzen Schaffensbereichen der Komponisten beschäftigen, greifen meist einen dieser Punkte exemplarisch heraus, um auf diese Weise ihren Gegenstand, damit einher jedoch ihren Zugang dazu klarzulegen. So kennzeichnet Bo Marschner Franz Schmidts *Streichquartett A-Dur* als „Werk im Zeichen der Tradition“ und akzentuiert dessen „klassische“ Grundlagen, wogegen Friedhelm Krummacher das gelegentlich als betont fortschrittliches Opus eingestufte *Streichquartett G-Dur* in seinem engeren kompositorischen Umfeld bespricht. In einem beeindruckenden Fazit (S. 37 f.) ortet Krummacher das Werk Schmidts in einem „geschichtlichen Prozeß [...], in dessen Kräftespiel noch Traditionen als Widerpart der Avantgarde eine unverzichtbare Funktion hatten“ – ein Merkmal, das auch in den von Gerhard J. Winkler mit philologischem Anflug analysierten Klavierquintetten, die sämtlich von Paul Wittgenstein in Auftrag gegeben wurden, zum Tragen kommt.

Die Palette der besprochenen Zeitgenossen Franz Schmidts ist – naturgemäß – vielfältig; sie reicht von Arnold Schönberg (3 und 4. *Streichquartett*, Christian Martin Schmidt), Alban Berg (*Lyrische Suite*, Constantin Floros) und Anton Webern (*Quartett op. 22*, Hanns-Werner Heister) über Paul Hindemith (*Streichquartett op. 32*, Rudolf Stephan) und Hans Pfitzner (*Klavierquintett op. 23*, Thomas Leibnitz) zu denjenigen Komponisten, die gemeinhin in näherer Verbindung zu Franz Schmidt gesehen werden wie Alexander von Zemlinsky (Manfred Angerer), Egon Wellesz (Peter Revers), Joseph Marx (Christoph Khittl, jeweils zu den Streichquartetten) und Erich Wolfgang Korngold (Kammermusik für Streicher, Susanne Rode-Breymann) oder davon abgegrenzt sind wie Ernst Krenek (Claudia Maurer-Zenck) und Hans Erich Apostel (Rainer Bischof, jeweils zu den Streichquartetten). Was innerhalb einer solchen summarischen Aufzählung wie eine Kollektion disparater Beiträge anmuten mag, entpuppt sich als im Kern stabil: einesteils als Verfestigung bestehender wissenschaftlicher Einschätzungen oder auch nur bloßer Ansichten, andernteils in der Darstellung formaler bis kompositorischer Rück-

bindung, die ganz allgemein im kammermusikalischen Schaffen meistens mit-schwingt, gelegentlich hervortritt und ihrerseits eine nahezu konventionelle Note ins Spiel bringt.

Die einzelnen Texte verdeutlichen, in welcher unterschiedlicher Weise und verschiedensten Graden dies geschah. Einem programmatischen Spiegel, wie ihn Heister anhand von Weberns op. 22 vorhält, vermag der Rezensent allerdings wenig Plausibilität abzugewinnen. Diesbezüglich ist die Basis, wie der Vergleich mit Floros' Ausführungen wiederum zeigt, in Bergs *Lyrischer Suite* doch weit überzeugender konturiert. Demgegenüber verfolgt man Neues, wenn beispielsweise Joseph Marx' fragwürdige, doch komplexer denn durchwegs nationalsozialistische politische Einstellung in der Betrachtung seiner Streichquartette ausgelotet wird (Khittl), die Formfindung und Techniken der Filmmusik bei Erich Wolfgang Korngold diskutiert werden (Rode-Breymann) oder die mögliche Verquickung satztechnischen Vorgehens mit weltanschaulicher Position, wie sie Peter Revers anhand des von Linearität geprägten Komponierens Egon Wellesz' thematisiert. Diese Liste könnte lange fortgesetzt werden – doch um Näheres zu erfahren, läßt sich ein facettenreicher Band konsultieren. Ein abschließendes Register wird helfen, gewünschte Bezugsstellen rasch aufzufinden. (März 1997) Thomas Hochradner

GABRIELE KNAPP: *Das Frauenorchester in Auschwitz. Musikalische Zwangsarbeit und ihre Bewältigung. Hamburg: von Bockel Verlag 1996. 339 S. (Musik im „Dritten Reich“ und im Exil. Band 2.)*

Bisherige Kenntnisse über Frauenkapellen im KZ Auschwitz-Birkenau fußten auf dem mit zahlreichen Irrtümern behafteten Erfahrungsbericht von Fania Fénelon, der 1976 in Frankreich und 1980 erstmals in deutscher Sprache erschien. Nun liegt eine wissenschaftliche Aufarbeitung dieses Themas in Form einer Dissertation vor. Die Frauenkapelle existierte zwischen 1943 und 1944. Behutsam und mit Einfühlungsvermögen trägt die Autorin die teilweise divergierenden Schilderungen ehemaliger Angehöriger des Orchesters zusammen, immer auf der Suche nach einer Annähe-

rung an die Wahrheit sowie nach der Wahrung des Respekts vor dem Erleben der Zeitzeuginnen.

Das Spielen an der Rampe während der Selektion war Bestandteil eines Täuschungsmanövers der KZ-Leitung, die die Neankömmlinge ohne Zwischenfälle in die Gaskammern führen wollte. So wurden die Musikerinnen zwangsläufig zu ‚Verbündeten‘. Gabriele Knapp verweigert – auch im Zusammenhang mit der Tatsache, daß die Musikerinnen Privilegien genossen – jede Bewertung: „Alle Musikerinnen waren Opfer (...), den Forschenden steht es nicht zu, Opferhierarchien zu bilden“ (S. 326). Dem ist nichts hinzuzufügen.

Zu fragen ist, ob die unbeschreiblichen Erfahrungen der Opfer des nationalsozialistischen Massenmords, die durch die Schilderung der Überlebenden lebendig werden, nicht die Grenzen der Dokumentation sprengen. Es erweist sich nun, daß die Koppelung der exakten Quellenanalyse mit sozialwissenschaftlichen und individualpsychologischen Methoden nicht entfremdet, sondern im Gegenteil eine emotionale Annäherung gestattet. Gabriele Knapp bezieht die Subjektivität als Bestandteil ihres Selbstverständnisses als Forscherin ein. Die Studie ist im von Bockel Verlag erschienen, der die Erforschung der Musik der NS-Zeit sowie exilierter Komponisten durch die Einrichtung zweier Schriftenreihen konsequent betreibt.

(April 1997)

Eva Rieger

DANIEL SHITOMIRSKI: Blindheit als Schutz vor der Wahrheit. Aufzeichnungen eines Beteiligten zu Musik und Musikleben in der ehemaligen Sowjetunion. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 1996. 356 S.

Seit dem Zusammenbruch der Sowjetunion scheinen Offenbarungs- und Enthüllungsberichte Mode zu werden. Selbst Tichon Chrennikov, der langjährige Vorsitzende des sowjetischen Komponistenverbands, hat 1994 in Moskau seine Memoiren herausgebracht (*Tak eto bylo – So ist es gewesen*) und sich zu der Behauptung verstiegen, er und seinesgleichen seien Opfer der Umstände gewesen („... aus heutiger Sicht verdienen wir eher Mitleid als Tadel“, S. 94). Daniel Shitomirski (Daniel'

Vladimirovič Žitomirskij, 1906–1992) gehörte nicht zur Nomenklatura, sondern war ein sogenannter ‚freier‘ Musikwissenschaftler, der in jungen Jahren Mitglied der RAPM (der Russischen Assoziation proletarischer Musiker) war, später am Moskauer Konservatorium lehrte und mit Arbeiten zu Pët'r Il'ic Čajkovskij, zur sowjetischen Musik und vor allem zu Robert Schumann hervorgetreten ist. 1985, im ersten Jahr der ‚Perestrojka‘, begann er mit der Niederschrift seiner Erinnerungen, die er jedoch nicht zu veröffentlichen gedachte. Nach seinem Tod hat Ernst Kuhn mit Hilfe der Witwe Oskana Leontjewa (gleichfalls Musikwissenschaftlerin, Arbeiten zu Carl Orff) das Material gesichtet, eine Auswahl getroffen, den Text ins Deutsche übertragen und in seinem Verlag publiziert.

Das Buch gliedert sich in 15 Kapitel. Bereits die ersten vier, die Jugenderfahrungen und dem Studium zunächst in Charkow, dann in Moskau gewidmet sind, lassen erkennen, daß hier ein alter Mann aufrichtig versucht, vor sich selbst Rechenschaft über sein Denken und Handeln abzulegen. Das wird in den Kapiteln fünf bis zehn noch deutlicher, in denen Shitomirski über das sowjetische Kulturleben der zwanziger bis vierziger Jahre spricht. Immer wieder spürt der Leser die Betroffenheit über die blinde Begeisterung für die sowjetischen Ideen in der Jugend, dann über das schizophrene (zugleich kollektive) Verhalten, regimekritisch zu denken, aber apologetisch zu sprechen und zu schreiben. Konkret von Musik ist in diesen Kapiteln nicht die Rede, auch die politische und kulturelle Situation wird zwar mit der Distanz des Nun-besser-Wissens beschrieben, nicht aber analytisch durchdrungen. Der Text hat zu sehr fragmentarischen und belletristischen Charakter, als daß er an Dokumente und Analysen heranreichen könnte, die inzwischen von Historikern, Politologen und Slawisten veröffentlicht wurden. – Shitomirski ist 1937 im Zusammenhang mit einer Denunziation und noch einmal 1948 im Zusammenhang mit den traurig-berühmten ZK-Beschlüssen degradiert worden. Er lehrte daraufhin 1949–1953 am Konservatorium in Baku. Was er darüber im 11. Kapitel zu sagen hat, ist ebenso ungeheuerlich wie möglicherweise für viele sowjetische Provinzstädte charakteristisch: a) Das Niveau der Studenten war so erbärmlich, daß es zu den

Usancen gehörte, daß die Lehrenden selbst die Examensarbeiten schrieben oder den Studenten in die Feder diktierten (S.204 ff.). b) Da es kulturpolitisches Ziel war, möglichst schnell „Klassiker“ der nationalen Musik in den Republiken aufzubauen, wurden repräsentative Werke, insbesondere Opern, von anonymen Autoren zusammengeschrieben und dann unter dem Namen des zum ‚Klassiker‘ Erklarenen veröffentlicht (S.210 ff.). Über diese Praxis haben mehrere Komponisten aus der ehemaligen Sowjetunion berichtet.

Die abschließenden vier Kapitel sind Schostakowitsch und seinem Schaffen gewidmet. Im Informationswert bleiben sie weit hinter anderen neueren Publikationen zurück (etwa den 1995 in deutscher Übersetzung erschienenen Briefen Schostakowitschs an Isaak Glikman, dem 1995 von David Fanning in Cambridge und dem 1996 von Ljudmila Kownazkaja [Kovnačaja] in Petersburg edierten Sammelband). Vielmehr wird hier Shitomirskis enge ästhetische Anschauung deutlich, die ihn Werke etwa der zweiten Wiener Schule, ihrem Umfeld und ihrer Nachfolge nicht als Kunst anerkennen und folglich auch einen beachtlichen Teil aus Schostakowitschs Schaffen als mißlungen verurteilen läßt.

Ergänzt wird das Buch um ein salbungsvolles Vorwort der Witwe, den Abdruck einer 1968 gehaltenen Rede über „Probleme und Aufgaben bei der Erforschung der sowjetischen Musik“ und ein Schriftenverzeichnis, dessen Umfang (418 Titel) irreführt, denn hier sind auch kleine journalistische Texte, Rezensionen, Gutachten und Manuskriptentwürfe aufgenommen.

Abschließend formale Dinge: Die Superlativbildung „sämtlichst“ (S. 95) ist tautologisch. Die halbe Übersetzung „der Sobatschnaja ploščad“ (S. 57) ist ein schiefer Kompromiß, zu dem sich Ernst Kuhn sicherlich schweren Herzens entschlossen hat, denn „ploščad“ ist im Russischen feminin, und „die Sobačnaja ploščad“ klingt für deutsche Ohren ebenso seltsam wie die komplette Eindeutschung in „der Hundepplatz“. Insgesamt aber ist der Text vorzüglich übersetzt und im Anmerkungssteil – wie immer beim Verlag Ernst Kuhn – sehr sorgfältig und umfassend recherchiert.

(März 1997)

Dorothea Redepenning

DMITRI SCHOSTAKOWITSCH: *Chaos statt Musik! Briefe an einen Freund*. Hrsg. und kommentiert von Isaak Dawydowitsch GLIKMAN. Berlin: Argon Verlag 1995. 349 S.

Der Theaterwissenschaftler und Kritiker Isaak Glikman (geb. 1911) hat 1993 die Briefe veröffentlicht, die Schostakowitsch an ihn richtete. Seine Briefe an den Komponisten sind nicht erhalten. Die Bekanntschaft der beiden datiert seit 1931; die 288 Briefe umfassen den Zeitraum von 1941 bis 1974. Deutlicher als aus anderen bislang publizierten Briefen lernt der Leser Schostakowitsch hier als einen wortkargen, manchmal nahezu sprachlich unbeholfenen, zugleich aber klugen, nachdenklichen und umfassend gebildeten Menschen kennen, der auch offenkundige Freude an ironischer Selbstdistanz, an boshaften Zuspitzungen und grotesken Verzerrungen hat. Seinen Zorn über die politischen und kulturellen Zustände in der Sowjetunion, seine Verachtung gegenüber den Größen der Partei äußert Schostakowitsch mit geradezu erschreckender Offenheit. Ebenso unmißverständlich artikuliert er seinen moralischen Anspruch, der mit kommunistischen Idealen gar nichts gemeinsam hat, sondern in christlichem Gedankengut wurzelt. Gleichermaßen unzweideutig spricht er über seine Werke, so daß der Zwiespalt zwischen künstlerischer Aufrichtigkeit und notwendiger oder als notwendig erachteter Anpassung immer wieder greifbar wird. Zum Beispiel heißt es über die Operette *Moskva-Čerěmuški*, die er als Zugeständnis an sowjetische Vorstellungen von kurzweiliger Unterhaltung und widerwillig geschrieben hatte: „Ich vergehe vor Scham. [...] Es ist langweilig, stümperhaft, dumm“ (Brief 119). Zum achten Streichquartett (1960), das wegen der vielen Selbstzitate schon früh als autobiographisch bezeichnet worden ist, sagt er: „Ich dachte darüber nach, daß, sollte ich irgendwann einmal sterben, kaum jemand ein Werk schreiben wird, das meinem Andenken gewidmet ist. [...] Dieses Quartett ist von einer derartigen Pseudotragik, daß ich beim Komponieren so viele Tränen vergossen habe, wie man Wasser läßt nach einem halben Dutzend Bieren“ (Brief 137).

Schostakowitsch muß zu Glikman unerschütterliches Vertrauen gehabt haben. Worauf allerdings dieses Vertrauensverhältnis beruhte und ob Glikman vielleicht gar Spitzeldienste

übernommen und sich in solcher Funktion bewußt vor Schostakowitsch gestellt hat, ist bislang nicht geklärt. Was auch immer die Basis dieser Freundschaft war – die nun veröffentlichten Briefe leisten einen zentralen Beitrag zur weiteren Differenzierung des Schostakowitsch-Bildes.

Glikman hat seinem Buch ein ausführliches Vorwort, detaillierte Kommentare, seine Tagebucheintragungen aus Schostakowitschs letztem Lebensjahr, eigene Spottlieder auf die Sowjetmacht, sowie (leider nicht datierte) Überlegungen zum Pravda-Artikel „Chaos statt Musik“ und zur *Lady Macbeth* beigefügt, so daß die Herausgeber der deutschen Fassung, Thomas Klein und Reimar Westendorf, mit Recht von strenggenommen zwei ineinander verschränkten Büchern sprechen. Ihre Übersetzung ist vorzüglich, denn sie zeichnet Schostakowitschs knappe, manchmal spröde Diktion nach, ohne in stilistische Armut zu entgleiten. Dankenswert sind zusätzliche Anmerkungen für den deutschen Leser, die (leider nicht immer) kursiv abgehoben sind, und ein Werkregister, das in der russischen Ausgabe fehlt. Glikmans Kommentare sind an manchen Stellen gekürzt, einige fehlen ganz. Besonders in seinen Tagebucheintragungen gibt es größere Auslassungen, auch seine Anmerkungen zur *Lady Macbeth* und ihrem Umfeld sind gestrichen, ohne daß eine der Kürzungen kenntlich gemacht wäre. Dies geht möglicherweise ebenso zu Lasten des Verlages wie der vielleicht werbewirksame, aber sachlich nicht gerechtfertigte Zusatz „Chaos statt Musik“ im Titel. Dennoch wird der Wert der Ausgabe durch diese Kritikpunkte nicht geschmälert.

(Februar 1997) Dorothea Redepenning

Allan Pettersson (1911–1980). Texte – Materialien – Analysen. Hrsg. im Auftrag der Internationalen Allan Pettersson Gesellschaft von Michael KUBE. Hamburg: von Bockel Verlag 1994. 222 S., Abb., Notenbeisp.

Um den keineswegs nur für die Musikgeschichte seines schwedischen Heimatlandes bedeutenden Symphoniker Allan Pettersson einer breiteren musikalischen Öffentlichkeit zu Bewußtsein zu bringen, wurde 1985 in Wuppertal die Internationale Allan Pettersson Gesellschaft gegründet. Mit der 1986 begonnenen

Herausgabe des *Allan Pettersson Jahrbuchs* versucht sie u. a., die Forschung zu Leben und Werk des Komponisten voranzutreiben. Die in diesem Bereich zu verzeichnenden Erfolge sind zwar längst nicht so spektakulär wie eine über 60 Aufführungen umfassende Pettersson-Konzertreihe der Saison 1994/95 in Nordrhein-Westfalen, sie zeugen aber von einer zunehmenden Aufgeschlossenheit gegenüber einer nicht allein geographisch, sondern auch hinsichtlich der musikalischen Hauptentwicklungsstränge unseres Jahrhunderts peripheren und deshalb lange mißachteten Komponistenpersönlichkeit, die jedoch aufgrund ihrer konsequenten und überzeugungskräftigen künstlerischen Individualität musikwissenschaftliches Interesse unbedingt verdient.

Anhand von achtzehn zum Teil revidierten Jahrbuch-Beiträgen (darunter ein vollständiges Werkverzeichnis), ergänzt durch eine kurze allgemeine Einführung Peter Ruzickas von 1984 und vier Originalbeiträge, bietet der vorliegende Band all jenen, denen die Jahrbücher – in den meisten (musikwissenschaftlichen) Bibliotheken sucht man sie vergebens – nicht bekannt sind, einen aktuellen Querschnitt der europäischen und besonders der deutschen Pettersson-Forschung. Entsprechend breit gefächert ist der Inhalt. Dem Untertitel folgend, gliedert sich der Band in drei Abteilungen. Der erste Teil enthält neben einem schwedischen Zeitungsbericht fünf von Pettersson selbst verfaßte Texte, die Aufschluß über seine sehr spezifische Musikanschauung geben und – nicht zuletzt durch ihre eindringliche Sprache – den enormen Ausdruckswillen widerspiegeln, der für Petterssons Musik so charakteristisch ist. Leider sind die Übersetzungen zum Teil etwas holprig und ungenau. – Der zweite Teil bietet eine Dokumentation zu Petterssons spektakulärem Boykott der Stockholmer Philharmoniker 1975 sowie zwei biographisch orientierte Aufsätze der schwedischen Pettersson-Spezialistin Laila Barkefors, die mit der Kindheit im Stockholmer Arbeitermilieu und dem ersten Studienaufenthalt in Paris (1939/40) zwei prägende Lebensstationen des Komponisten beleuchtet. – Der dritte und umfassendste Komplex ist der Werkbetrachtung gewidmet. Vor allem Orchesterwerke, namentlich die Symphonien, werden aus verschiedenen Blickwinkeln analysiert und kommentiert. Mit einzel-

nen Werken beschäftigen sich ein Brief von Petterssons Ehefrau Gudrun (*Violakonzert*), „Notizen“ von Peter Gülke (7. *Symphonie*), „Gedankenfragmente“ von Andreas K. W. Meyer (*Violakonzert*) sowie Beiträge von Andreas Krause und Michael Kube (beide zum *Konzert für Violine und Streichquartett*). Krause und Kube, die beide mit je einem weiteren Aufsatz zur Schubert- und Leibowitz-Rezeption bzw. zur 6. *Symphonie* vertreten sind, kommt dabei mit Blick auf die ‚ältere‘ Pettersson-Forschung das Verdienst zu, ihre Analysen von allzu verführerischen biographischen Implikationen bewußt frei gehalten und damit neue Perspektiven eröffnet zu haben. Mit Spannung liest man auch die Annäherung Gülkes als Dirigent und Musiker an Pettersson. Ebenfalls aufschlußreich sind die Erörterungen Magdalena Manolovas zur Psychologie des Schaffensprozesses bei Pettersson und daraus resultierenden kompositorischen Charakteristika. Der von Andreas Peer Kähler an der biographischen und musikalischen Oberfläche vorgenommene Vergleich Petterssons mit Carl Nielsen hingegen ist aufgrund seines mageren und zudem unschwer vorhersagbaren Fazits, daß nämlich beide Komponisten außer ihrer ‚Außenrolle‘ nichts gemeinsam haben, wenig aussagekräftig. Spätestens an diesem Punkt kann man darüber streiten, ob der Sammelband tatsächlich „die wichtigsten Aufsätze der Jahrbücher“, wie Kube im Vorwort konstatiert, vereint. So habe ich besonders Ivanka Stoianovas analytisch grundlegenden Aufsatz „Die Raum-Symphonik von Allan Pettersson“ (*Allan Pettersson Jahrbuch 1986*) vermißt.

Insgesamt liefert der facettenreiche Band einen informativen Querschnitt durch Leben und Werk Petterssons und gibt darüber hinaus vielfach Anstoß zur weiteren Auseinandersetzung mit dem schwedischen Komponisten. Hierzu angeregt, stößt man jedoch auf das wohl größte Manko des Buches: Es enthält im Anhang lediglich Inhaltsangaben der bis 1994 erschienenen *Allan Pettersson Jahrbücher*; auch wenn damit ein großer Teil der forschungsrelevanten Literatur genannt ist, wäre doch eine umfassende Bibliographie unbedingt wünschenswert gewesen und hätte der ansonsten guten Qualität des Bandes weitaus besser entsprochen.

(Januar 1997)

Mathias Held

MANFRED VETTER: *Kammermusik in der DDR. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1996. 300 S., Notenbeisp.*

Zweifellos nicht aus nostalgischen Gründen hat der Greifswalder Musikwissenschaftler mit diesem Buch eine Studie vorgelegt, sondern um 40 Jahre Musikentwicklung in der 1990 in Länder der Bundesrepublik aufgegangenen DDR, bevor Materialien irgendwie und -wo verschwunden sind, im Bereich der Kammermusik zu dokumentieren. Aus diesem Grunde sind ganze Listen von Komponisten und Werken in den Text eingefügt und am Ende noch einmal nach Gattungen, Formen und Besetzungen zusammengefaßt. Der lexikalische Wert ist unbestritten, aber da der Autor im Vorwort vermerkt (S. 12), daß die Darstellung keinen Anspruch auf Vollständigkeit der Werkzusammenstellung erhebt, bleibt das Ganze ein Torso, noch dazu keine Quellen genannt werden, woher die Informationen stammen: aus der Zeitschrift *Musik und Gesellschaft*, aus Materialien des Komponistenverbandes in Berlin oder den Bezirken, aus der Internationalen Musikleihbibliothek oder aus Verlagsregistern? – Der wissenschaftliche Wert bleibt also begrenzt.

Die Darlegungen sollten denn auch – laut Vorwort (S. 12) – mehr auf das „Erfassen, Werten und Verallgemeinern von deutlich werden den Entwicklungen gerichtet sein“. Und so sind zwischen die Auflistungen allgemeine, sehr allgemeine Bemerkungen und etwas mehr oder minder tiefer suchende Analysen eingestreut. Die historische Einordnung bezieht sich dabei allerdings nur auf die Entwicklung nach 1945 im Osten Deutschlands, geht weniger auf vorhergehende gesamtdeutsche Quellen ein, wenn es nicht die der proletarischen Musik Hanns Eislers und anderer sind oder pauschale Bemerkungen zur Tradition eines Paul Hindemith oder Arnold Schönberg und seiner Schule. Nicht nur beim Lied- und Chorschaffen werden die unmittelbaren Quellen jener Musik nicht angesprochen, die aus der Zeit des ‚Dritten Reiches‘ (die meisten der Komponisten der Anfangszeit wurden noch davon geprägt!) als politischen Zielen sich verweigernde Musik wie die der Kirchenmusiker von Hugo Distler, Ernst Pepping bis Günter Raphael, Kurt Thomas, der Musik von Hans Pfitzner, Paul Graener bis Harald Genzmer oder Wolfgang

Fortner und der politisch etwas engagierteren eines Hans Baumann, Gottfried Wolters oder Heinrich Spitta herüberwirkten. Dadurch entsteht der Eindruck, die Musik in diesen Breiten habe sich aus sich selbst entwickelt. Dafür allerdings sind eine Reihe von Fakten und Dokumenten ausgewertet, die einen rechten Einblick in die erstaunlichen Entfaltungsmöglichkeiten einer staatlich geförderten Musikkultur von Konzertsaal über Feier- und Festmusiken bis zum „Konzertwinter auf dem Lande“ oder vor „sozialistischen Brigaden“ geben. Allerdings ist dabei nicht verschwiegen, daß durch ästhetisch-ideologische Diskussion von den Positionen des ‚Sozialistischen Realismus‘ aus (für Nichtkenner der sozialistischen Doktrinen ist leider keine definitorische Akzentuierung beigegeben) und durch Auseinandersetzung mit den diskutierenden Laien-Hörern manche Aufnahme neuer Kompositionstechniken und Ausdrucksformen vor allem anfangs massiv behindert worden. Dafür aber gab es allgemein geförderten Zugang breiter Hörschichten zur Musik.

All das ist ausgeführt, dokumentiert durch die nach Gattungen geordnete Gliederung, manches sogar mehrfach. Für jemanden, der zusammengefaßte Informationen über das DDR-Musikleben sucht, sind die Ausführungen instruktiv, beziehen neben den Werkzusammenstellungen auch die Kongresse ein, die Musikfeste (die des Dresdner Zentrums für zeitgenössische Musik, die es bis heute noch jährlich gibt, sind leider ausgelassen), die Arbeitsmaterialien des Komponistenverbandes als umfassender Organisation aller Musikschaffenden der DDR und die Kammermusikensembles, die sich für neue Musik einsetzten.

Das im Vorwort als Aufgabe benannte „Werten und Verallgemeinern“ bleibt leider in Ansätzen befangen. Vielleicht geschieht das gerade deshalb, weil der Autor sich gegen einen „hermeneutischen Ansatz“ (S. 19) ausspricht, der angeblich „der Willkür der Auslegung musikalischer Strukturen Tür und Tor öffne“ und überhaupt sich gegen eine immer wieder als falsch monierte „Inhalt-Form“-Diskussion wendet. Nirgendwo allerdings wird dies in den Diskussionen in der DDR immer wieder verwandte Begriffspaar genauer erklärt und verhindert ein Bild dessen, was damals mit der Musik angefangen wurde.

Nun – die Funktion der Kammermusik und ihre weite Verbreitung wird in den Ausführungen übersichtlich. Aber das war. Heute – bei ständiger Verkleinerung der Orchester im Gebiet der ehemaligen DDR und der damit verbundenen Kammerensembles sowie der verschwundenen betrieblichen Kulturarbeit hat sich die Situation gänzlich verändert. Das vorliegende Buch ist von historischem Wert, eine mögliche Grundlage unter anderen für Studien zur DDR-Musikgeschichte.

(März 1997)

Friedbert Streller

LAWRENCE KRAMER: *Classical Music and Postmodern Knowledge*. Berkeley: University of California Press 1995. XV, 297 S., Notenbeisp.

Dieses Buch verdient eine ausführlichere Besprechung, denn zum einen ist es repräsentativ, ja paradigmatisch für eine ‚postmoderne Musikwissenschaft‘, die seit gut zehn Jahren in den USA mit bewußt provozierendem Habitus entwickelt und dort ebenso heftig kritisiert wird; zum anderen sind vergleichbare Publikationen, abgesehen von Kramers *Music as Cultural Practice, 1800–1900* (Berkeley 1990), in diesem Blatt bislang ignoriert worden (allerdings hat Eva Rieger aus der Sicht feministischer Forschung einen ersten umfassenden Überblick gegeben [Mf 1995, S. 235–250]). Seine Prämissen, die Kramer im ersten Kapitel und später in Einleitungen und Zusammenfassungen erläutert, sind aus der Postmoderne-Diskussion hinlänglich bekannt: Pluralismus der Methoden, Subjektivität, Dekomposition, Dezentrierung, Dekonstruktion, die ‚Meistererzählungen‘, die es zu überwinden gilt, die Aufklärung als die Wurzel aller Übel, eine dezidierte Absage an die ‚moderne‘ Wissenschaft – hier als „hard epistemology“ bezeichnet –, auch eine humane und demokratische Grundhaltung werden für die „new musicology“ geltend gemacht. „With these presuppositions in place, it should be possible to recast musicology as the rigorous and contestable study, theory, and practise of musical subjectivities. This would be a musicology in which the results of archival and analytic work, formerly prized in their own right, would become significant only in relation to subjective values – which is not to say the values of an atomically private inwardness, but those of a historically situated type of human

agency“ (S. 25). In diesem Sinne betrachtet Kramer die Musik unter soziologischen, psychoanalytischen, semiotischen, feministischen, literaturtheoretischen Gesichtspunkten, auch Chaostheorie wird im Vorübergehen (S. 65f.) in Anspruch genommen. Die Auswahl der Autoren, auf die Kramer sich vor allem beruft – Jacques Lacan, Julia Kristeva, Jacques Derrida, Roland Barthes –, scheint spezifisch amerikanisch zu sein; Autoren, die die europäische Postmoderne-Diskussion geprägt haben (Jean-François Lyotard, Jean Baudrillard, Charles Jencks, Umberto Eco, Paul Feyerabend u. a.) werden nur am Rande oder gar nicht erwähnt. Auch musikwissenschaftliche Literatur spielt – abgesehen von ähnlich ausgerichteten amerikanischen Publikationen der letzten Jahre (Susan McClary, Carolyne Abbate, Rose Subotnik) – eine marginale Rolle: In konkret analytischen Passagen beruft sich Kramer (für Amerikaner wohl selbstverständlich, für Europäer befremdlich, anachronistisch und amüsant) auf Heinrich Schenker und seine ‚Urlinie‘, für allgemeine musikgeschichtliche Sachverhalte (noch befremdlicher) auf Donald Francis Toveys *Essays in Musical Analysis* (London 1935–1939, Reprint 1981). Die einzige neuere westeuropäische Veröffentlichung, die größere Beachtung findet, ist Carl Dahlhaus' *Musik des 19. Jahrhunderts* (Berkeley 1989 in englischer Sprache), um daran die Grenzen (Begrenztheit) und vermeintlichen oder tatsächlichen Befangenheiten ‚modernen‘ wissenschaftlichen Denkens zu demonstrieren.

Kramers Buch ist schwer zu rezensieren, denn einerseits bietet es eine Fülle von überaus anregenden Ideen und Querdenkereien, von denen durchaus innovative Impulse ausgehen können, andererseits führt das bunte Potpourri der Methoden zu Verkürzungen (schlimmstenfalls Vulgarisierungen), die nach ‚postmoderner‘ Ansicht zulässig sein mögen; und es wäre ein Leichtes, diese Positionen ad absurdum zu führen, sei es mit Argumenten der „hard epistemology“ (die nach Kramer ausgedient hat) oder schlicht durch Übertreibung und Ironie (was Kramer wahrscheinlich begrüßen würde). – Das Buch ist klar und systematisch aufgebaut, ja geradezu didaktisch angelegt; es durchläuft folgende Stationen: Unter dem Stichwortfeld „the other“, „othering“, „to other“ (als Verb) wird all das thematisiert, was

von „moderner“ Wissenschaft durch dualistische Strukturen und binäres Denken ausgegrenzt, als feindlich betrachtet, tabuisiert, verdrängt wurde und wird: Weiblichkeit, Homosexualität, farbige Haut, der Osten (im Sinne von Orient, Exotik, auch Judentum), das ‚Primitive‘ (im Gegensatz zur ‚Zivilisation‘), niedere Kultur und niedrige soziale Schichten – damit sind zugleich die Themen benannt, die im folgenden abgehandelt werden – und schließlich die Musik selbst, die hier mit „woman“ gleichgesetzt wird. Dies erlaubt auch an sich längst bekannte, hier grob psychologisierend formulierte Überlegungen wie die, daß (zumal in manchen Werken des ausgehenden 19. Jahrhunderts) Musik als Frau eine bedrohliche Kraft, eine Bedrohung für den Mann darstellen kann (S. 55), und schließlich schrillmodische Behauptungen wie zum Beispiel: „For the modern subject, to hear music is dangerous. [...] Or, in stark psychoanalytic terms: in music the self appropriates the phallus by risking castration“ (S. 59). In diesem Kontext wird auch auf die Opposition Beethoven – Rossini gegen Dahlhaus, der sie in ihren historischen Strukturen diskutiert, das Dualismus-Prinzip aufgestülpt – Rossini als das „feminized other“ zum „manly“ Beethoven (S. 47) – und damit um ihre viel brisantere hegemonial-politische Dimension gebracht. An der langsamen Einleitung zu Haydns *Schöpfung* will Kramer (mit Hilfe von Schenker) glaubhaft machen, hier herrsche eine Umkehrung der Verhältnisse, das Chaos gewinne die Oberhand, der Glaube der beziehungsweise an die Aufklärung sei also in Frage gestellt (S. 82 f. und S. 95). Die Ausführungen über Felix Mendelssohn Bartholdys Orchesterwerke gipfeln in der Behauptung, daß Anklänge an Janitscharenmusik am Schluß der *Ersten Walpurgisnacht* den Protest eines Außenseiters ausdrücken. „In a work protesting the oppression of a minority by Christians, the stylish use of Turkish music would form a conveniently indirect way to bit back at anti-Semitism“ (S. 142). Aus der Betrachtung von Mendelssohns Goethe-Vertonungen – es sind tatsächlich erstaunlich wenige und in allen ist das lyrische Ich eine Frau – gehen für beide Künstler homoerotische Neigungen hervor. „All cross-sex identification opens the possibility of same-sex desire. [...] About the only things that should be ruled out in

advance are Scylla and Charybdis: the presumption that criticism has an interest in protecting music from same-sex desire, and the crude claim that the cross-sex romance of the songs is a mere pretext for a same-sex counterpart" (S. 173). Zu Charles Ives, der als ‚Polystilist‘ und Homosexueller eigentlich perfekt in die Reihe der Außenseiter paßt, sagt Kramer, durchaus zutreffend, er praktiziere Stilpluralismus zur Ausgrenzung eines Anderen. Seine Heterogenität münde stets „into a hierarchical order of value. In all cases, too, the value accorded hegemonic status affirms a social order that is rural, white Protestant, patriarchal, and premodern. Formal and ideological unity is achieved through the exclusion of radical heterogeneity“ (S. 189). In Maurice Ravel's *Daphnis et Chloé* (der Fassung mit Chor) erblickt Kramer „conspicuous sublimation“ und „conspicuous consumption“; der Komponist sei ein „proto-postmodernist“, der „copies over originals and the virtual over the real“ setze (S. 204 f.). Die Partitur sei „a celebration of material, sensuous, and erotic pleasure divorced from all moral and social concerns“ (S. 220). Wie zwiespältig Kramers Argumentation im konkreten Fall ist, sei am Kapitel über „Musical Narratology“ gezeigt, wo „Der schwer gefaßte Entschluß“ aus Beethovens *Streichquartett* op. 135 behandelt wird. Die Wendung des affirmativen „Es muß sein!“ zum zögernd fragenden Gestus im „poco adagio“, im Pianissimo und dissonant als *es-fis-b* notiert (T. 247–249) deutet Kramer überzeugend: „Structurally as well as expressively, the resolution proves to be an act, not of self-assertion, but of concession, of pliancy, of resignation. And it is precisely the generative interval in which that resolution is won – won by losing“ (S. 109). Die Schlußfolgerung daraus aber ist eine Projektion, geboren aus Feminismus-Thesen des ausgehenden 20. Jahrhunderts, ohne jeden Rückhalt im Notentext und – sicher unfreiwillig – aus männlicher Sicht formuliert: „We can hear the course of Beethoven's hard-won resolution as a critique of the hegemonic master narrative of masculine cultural entitlement. From this standpoint, the lyricizing chromatic evolution of ‚Es muß sein!‘ rests on a narrative impetus to identify with, not against, the feminine. The resolution, hard won and soft voiced, consists in the choice to forgo mastery in favor of

desire (the chromatic expressiveness) and pleasure (the piquant coda)“ (S. 110).

Über weite Strecken ist dieses Buch, das gleichgesinnte amerikanische Kollegen im Klappentext als Lehrbuch empfehlen, in seiner Durchführung postmodern, etwa wenn Beethovens fünfte Symphonie und Ice-T's „Cop Killer“ als Männlichkeitssymbole oder -attitüden provozierend zusammengestellt werden (S. 22 ff.), wenn Doppeldeutigkeiten zugespitzt werden (Doppelkodierungen im Sinne von Charles Jencks, der nicht erwähnt wird) wie zum Beispiel in der Kapitelüberschrift „Felix Culpa“ für Mendelssohns Orchesterwerke oder in Dopplungen wie „(m)other“ oder „idea(l)“, bei denen stets beide Worte mit ihren semantischen Feldern, sozialen, kulturellen, psychologischen Implikationen mitgedacht sind, oder auch in der Apeçu-Technik des „Epilogue à 4. Autonomy, Elvis, Cinders, fingering Bach“ („Cinders“ bezieht sich auf Derridas Satz „il y a là cendre“, deutsch etwa „es gibt da Asche“). Dieser Epilog hat literarische Qualitäten; mit ‚Wissenschaft‘ hat er nichts zu tun.

Zum Schluß die Frage mit Kramers Worten in bezug auf Dahlhaus (S. 49): „What can we do with conceptual-ideologic slippages such as these and, more broadly, with the cultural logic they perpetuate?“ Es gehört zur Tradition unseres Fachs, daß neue Methoden, Denkrichtungen und Terminologien, die von anderen Disziplinen ausgehen, nach einiger Zeit übernommen und auf musikalische Sachverhalte angepaßt werden. Genauso ist es ein normaler Prozeß, daß neue künstlerische Sichten und Techniken, auch neue Weltbilder in die Geschichte zurückprojiziert werden. Problematisch sind Kramers Ausgrenzungen und Feindbilder, mit denen er den postmodernen Ansatz strengenommen desavouiert: Wer kein Außenseiter ist, nicht als solcher gedeutet werden kann, hat in dieser Konzeption keinen Platz. Ebenso mit Tabu belegt wird die Autonomie des Kunstwerks. Sie ist für Kramer eine Fiktion, und er übersieht dabei, daß auch Fiktionen oder Irrtümer historisch real sind und Geschichte machen. Ziel und Sinn von Musik und Musikwissenschaft sei Lustgewinn – „pleasure“, „enjoy“, „jouissance“ oder einfach „to have fun“ –, der hier auf eine spielerische, kindliche, (sexuell) triebhafte Ebene gestellt wird. Besonders nachdrücklich ausgegrenzt

wird die Tatsache, daß Kunst auch ästhetisches und intellektuelles Vergnügen bedeuten kann – Befriedigung von Trieben, die als ‚edel‘ kultiviert (ideologisiert) wurden –, und damit verkürzt Kramer das viel beschworene „human interest“ um seine älteste, alle Kulturen übergreifende Dimension.

(März 1997) Dorothea Redepenning

Nähe und Distanz. Nachgedachte Musik der Gegenwart. Band 1. Hrsg. von Wolfgang GRATZER. Hofheim: Wolke-Verlag 1996. 276 S., Notenbeisp.

Zehn zeitgenössische Kompositionen, vorgestellt, analysiert und besprochen nicht nur von verschiedenen Musikwissenschaftlern sondern auch von ihren Komponisten, das ist der Inhalt von *Nähe und Distanz*. Eine solche Gegenüberstellung in einem Buch ist im Ansatz etwas wirklich Neues, zumal die unterschiedliche Darstellung an einem Ort die Absicht verfolgt, die Rezipienten zum Nachdenken über Neue Musik zu bewegen. Dementsprechend ist das Konzept des Herausgebers Wolfgang Gratzner eine Versuchsanordnung, dessen Auswertung den Lesern obliegt: Im Doppelblindversuch und ohne von den jeweiligen Darstellungsschwerpunkten des anderen zu wissen, entstanden die unterschiedlich langen Artikelpaare und somit ist es rein zufällig, ob sich die beiden Inhalte zu einer Komposition ergänzen oder sie von völlig unterschiedlichen Positionen aus betrachten. Es schrieben: Zu seinem 3. *Streichquartett* Hans-Jürgen Bose und Frank Schneider, zu seinem *Netzwerk* Friedrich Cerha und Barbara Zuber, zu seinem 3. *Streichquartett* Brian Ferneyhough und Fabian Panisello, zu seinem *Des Dichters Pflug* Klaus Huber und Gerhard R. Koch, zu seinem *Quodlibet* Mauricio Kagel und Gerhard E. Winkler, zu seiner *Summa* Arvo Pärt und Helga de la Motte, zu seinem *Different Trains* Steve Reich und Hans-C. von Dadelsen, zu seiner *Berceuse* Rolf Riehm und Susanne Rode-Breyman, zu seinen *Passages* Jean-Claude Risset und André Ruschowski und zu seinem *Fûrin No Kyô* Hans Zender und Peter Revers. Interessant sind die Resultate allemal, das sei vorweggenommen, doch im Detail ergeben sich einige Probleme. So haftet der Auswahl der Kompositionen und der Komponisten ebenfalls eine gewisse Zufäl-

ligkeit an. Bei der Stückauswahl durften die Komponisten mitentscheiden und auch über alte Kompositionen schreiben (Cerha, *Netzwerk*, 1962–1967), während ihr bewußtes Schweigen zur eigenen Musik, wie z. B. explizit von Wolfgang Riehm im faksimilierten Brief begründet, zum Ausschluß aus dem Projekt führten. Das erscheint insofern etwas übertrieben schematisch, als daß sich manch anderer Komponist nur äußerst spärlich zu seinem Stück äußert. So schreibt Arvo Pärt kaum mehr als drei Zeilen zu *Summa* im Anschluß an drei Absätze zu seiner eher negativen Einstellung zum eigenen Werkkommentar und von Steve Reich und Mauricio Kagel werden Interviews abgedruckt. Außerdem – und das sei wirklich kritisch angemerkt – wird durch ein solches Ausschlußverfahren das Hauptargument Riehms beiseite geschoben, daß er nämlich das künstlerisch Gemeinte „in der Musik“ (S. 9) vermitteln wolle und nicht in nachgeschobenen Erklärungen. Diese Position ist sicher ebenso überlegenswert, zumal Riehm damit bekanntermaßen nicht allein steht. Da es Gratzner aber um den Vergleich zwischen Eigen- und Fremdperspektive zu einzelnen Kompositionen geht, ist der Ausschluß von Kompositionen ohne Eigenbesprechung nur konsequent und daher akzeptabel. Weniger konsequent erscheint jedoch die Umsetzung der Absicht, das Publikum „zur hörenden und lesenden Suche nach dem eigenen Standort“ (S. 8) zu bewegen. Zumindest eigenes Hören, eventuell auch eigenes Partiturstudium wären dazu die Voraussetzung. Doch dazu bietet das Buch nur geringfügige Unterstützung in Form einer Auswahldiskographie und von Partiturangaben. Der knappen Liste ist zu entnehmen, daß nur acht der zehn im Buch behandelten Kompositionen als Aufnahmen vorliegen, darunter ist mindestens eine Import-CD. Schon die Suche nach der Musik droht zeit- und kostenintensiv zu werden. Die lesende Suche nach dem eigenen Standpunkt ist hingegen leicht und angenehm. Das Buch ist fest gebunden, schön und auf gutem Papier sind die Beiträge gedruckt, sogar zweisprachig, wenn es sich um nichtdeutsche Originaltexte handelt. Soviel Sorgfalt und Mühe sind auf die Texte über die Musik verwendet worden und so wenig auf die Musik als solche! Hier droht der Kurzschluß, den es leider häufiger im Bereich der Neuen Musik gibt:

Die Beschäftigung mit Musik unter Umgehung ihrer selbst. Dieser Einwand soll jedoch nicht das Konzept und schon gar nicht die lesenswerten Beiträge negativ bewerten. Nur ihre Sammlung in Buchform erscheint problematisch. Zu wünschen wäre, daß das Konzept der gleichzeitigen Eigen- und Fremdbesprechung einer Komposition von einer Zeitschrift übernommen wird. Eine CD mit der Musik oder zumindest mit Ausschnitten daraus sollte dann allerdings beiliegen.

(April 1997)

Martha Brech

GEORGE PERLE: *Twelve-tone tonality. Second edition, revised and expanded.* Berkeley: University of California Press 1996. XVI, 251 S., *Notenbeisp.*

Schönbergs Vertikalisierungen werden als unsystematisch bemängelt (S. 25) und dies zum Anlaß genommen für Entwicklung von Verfahren „for a total and systematic control of the harmonic dimension“ (S. 27). Start für unzählige Tabellen. Quintmixtur, gar Mollseptakkorde über jedem Reihenton. Andere Klangbildungen: Fünftonklänge aus den Reihentönen 1–5, 2–6, 3–7 ... Reihen geteilt in zwei Hälften 1 3 5 7 ..., 2 4 6 8 ... $C = 12, H = 11, B = 10$. Ton gleich Zahl. Also ergeben zwei gleichzeitige Reihenabläufe Summen und Differenzzahlen als Ausgangspunkt für ... Da läßt sich so viel ersinnen, daß diese Faszination keinen Raum läßt für normale Musiker-Kritik der entstehenden Klänge. Beispiel S. 27: Bunte Folge von Oktav plus Quinte / milde Diss. / scharfe Diss. plus Tritonus / Dursextakkord ... Geheimnis Ziel der langsame Wechsel halbtonealer Räume? S. 37: In zwei Takten 15 Anschläge, zwei der 12 Töne erklingen nicht, je zweimal aber die Töne *F G As B* und *C*! Klangbeispiele einleitend zwei von Arnold Schönberg, vier von Anton Webern, acht von Alban Berg, keines von Karlheinz Stockhausen, Luigi Nono, Pierre Boulez oder Bernd Alois Zimmermann. 42 aber von Werken von George Perle.

(Februar 1997)

Diether de la Motte

Zur Geschichte der musikalischen Analyse. Bericht über die Tagung München 1993. Hrsg. von Gernot GRUBER. Laaber: Laaber Verlag 1996.

231 S., *Notenbeisp.* (Schriften zur musikalischen Hermeneutik. Band 5.)

Kurios, was als Wichtigstes nachdrücklich gepriesen werden muß über die Tatsache hinaus, daß es Gernot Gruber gelungen ist, profunde Kenner der jeweiligen Fachgebiete zu dieser Tagung zu laden: Was diesen Tagungsbericht nämlich zu einem Standardwerk erhebt, ist die Tatsache, daß es Gruber gelungen ist, alle Referenten zu animieren, ihre Referate durch außerordentlich viele Zitate mit Glaubwürdigkeit zu versehen und dem Leser durch außerordentlich viele Fußnoten den eigenen Zugang zu intensivem Studium der besprochenen Werke zu erleichtern.

Einleuchtende Begrenzung: Begonnen wird bereits mit Zugangsversuchen vor Etablierung des Werkbegriffs und geendet wird am Beginn des 20. Jahrhunderts, vor der Auflösung des Werkbegriffs also.

Andrea Lindmayr-Brandl behandelt das erste Erwachen analytischen Interesses am „Genie des Komponisten“ und stellt die Mühen dar, Partituren alter Meister überhaupt zu erhalten. Gottfried Scholz gibt eine genaue „analysierende“ Beschreibung der ersten Analyse von Joachim Burmeister über Orlando di Lasso, herausarbeitend, was neu ist im Musikdenken. Ein umfassender Überblick über „Rhetorische Musikanalysen“ von Johann Mattheson bis zu Friedrich August Kanne von Hartmut Krones. Spannend, wie Nicole Schwindt bei den Analysen von Johann Nikolaus Forkel den Unterschied der Betrachtung älterer und jüngerer Musik herausarbeitet! Analysen von Komponisten sodann: Carl Maria von Weber über eigene Werke (Wolfgang Gratzer) und Robert Schumann über die *Symphonie fantastique* von Hector Berlioz (Gerold W. Gruber). Fesselnd der Vergleich von Wilhelm Seidel, wie Hugo Riemann den Anfang der *Waldsteinsonate* Beethovens ‚gehört hat‘ und wie ihn Heinrich Christoph Koch ‚gehört hätte‘. Gesteigerte Bereitschaft im deutschsprachigen Raum zu musikalischer Analyse zu Beginn des 20. Jahrhunderts weist Volker Kalisch nach. Siegfried Mauser stellt dar, wie Analyse im Kontext der Wiener Schule bedeutete, die eigene Position durch materialgeschichtliche Bestätigung zu legitimieren.

Nun aber doch zwei Seufzer: 1) Ute Jung-Kaiser gibt Situationsbericht und Empfehlungen

zu musikalischer Analyse in der Schule von heute. Aber ist denn Mozarts Rondo „alla turca“ (in dem manches mehrfach wörtlich genau wiedererklingt) vergleichbar mit einem Bilde von Paul Klee, in dem sich alles ein wenig unterscheidet? Ist ein durchgehendes rhythmisches Ostinato Robert Schumanns als „stur“ zu bezeichnen? Sollte eine Grafik zu 1 + 1 + 2 Takten nicht präzise ein räumliches 1 + 1 + 2 darstellen? Solche Ungenauigkeiten kritisieren gewiß Zwölfjährige!

2) Vier (!) Beiträge über Heinrich Schenker bzw. „Schenker und ...“! Bernd Redmann stellt einer Beethoven-Analyse von Riemann eine eigene Schenkers gegenüber, und dann heißt es natürlich über Riemann „... bleibt im Unklaren“, „... bleibt Riemann leider schuldig“. Kurz Helmut Federhofer über Schenker und Guido Adler. Erfreulich aber, daß Martin Eybl („Schenkers Herkunft von Sechter“) auch aufzeigt, was bei Schenker kritisiert werden muß. Und Rafael Köhler läßt es August Halm nachweisen, „wie sich eine Theorie zu einem kunstfremden Kriterium ...“ verselbständigen kann.

Abschließend die Hoffnung, daß der Band an den Musikhochschulen bald den Platz einnimmt, den er verdient!

(April 1997)

Diether de la Motte

Pluralismus analytischer Methoden. Hrsg. von Gottfried Scholz. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1996. 205 S., Notenbeisp. (Publikationen des Instituts für Musikanalytik Wien. Band 3.)

Der Band enthält Referate und Diskussionsbeiträge eines Symposions am Institut für Musikanalytik der Hochschule für Musik Wien, das im November 1994 stattfand. In den Texten spiegelt sich die grundsätzliche Position neuerer musikanalytischer Forschung wider, keine Methode absolut zu setzen. Dem Moment einer drohenden Unverbindlichkeit in solcher Methodenvielfalt wirkt indes das Kriterium der ‚Angemessenheit‘ entgegen, vor dem jede methodologische Entscheidung sich zu rechtfertigen hat. Denn analog zum „Systemverzicht der Neuen Musik“ im Zeitraum etwa seit den frühen 70er Jahren konnte sich „das Bewußtsein einer analytischen Freiheit“ entwickeln, „die sich individuell auf ein Werk einzulassen hat statt es, system-

verpflichtet, normativ oder geschichtslos dogmatisch zu befragen“.

Thesenartig zugespitzt resümiert Clemens Kühn in seiner „Schlußbetrachtung“ diskussionswürdige Aspekte des Analysierens. Sowohl die prägnante Auffächerung der einzelnen Untersuchungsansätze als auch die Bereitschaft, Fragezeichen zu setzen, lassen diesen abschließenden Textbeitrag zur lohnenden einführenden Lektüre werden: Inwieweit läßt sich (angesichts der erwähnten analytischen Freiheit) eine subjektivistisch gefärbte Beliebigkeit umgehen? Bis zu welchem Grad determiniert die Entscheidung für eine Methode nicht bereits die zu gewinnenden Erkenntnisse? Und schließlich werden hier zwei extreme Konsequenzen artikuliert: Zum einen sollte Musik nicht zum Demonstrationsobjekt einer (Analyse-)Methode werden. Und zum andern ist als Perspektive wohl ins Auge zu fassen, daß vor dem Hintergrund sich zunehmend verändernder ästhetischer Bedingungen und Wahrnehmungsweisen auch gänzlich neue Methoden zu entwickeln sind.

Die bewußt kurz gehaltenen analytischen Textbeiträge zu Werken von Girolamo Frescobaldi, John Field, Charles Ives und Robert Schollum stellen jeweils vier individuelle methodische Vorgehensweisen nebeneinander. In den Analysen der Kammermusikkomposition *Mosaik* für Oboe, Schlagzeug und Klavier von Robert Schollum (1913–87) erweist sich die Kategorie des Gestischen als verbindendes Moment. Dabei wirkt der Beitrag von Viktor Fortin, anknüpfend an Erfahrungen in der Ausbildung von Schulmusikern, in dem er eine Annäherung an das Werk über Kontextfelder durchführt (System von konzentrischen Kreisen) allerdings wenig originell. Ergiebiger für den Leser ist dagegen Gerold W. Grubers Kontrastierung von Werkkommentaren des Komponisten durch eigene analytische Beobachtungen. – Der erste Abschnitt der Veröffentlichung widmet sich dem *Nocturne IV* für Klavier von John Field (1782–1837). Hier enthalten die Analysen zum Beispiel von Diether de la Motte gewohnt plastische Kategorien. Thomas Hochradner fragt nach konstitutiven Merkmalen des Stücks (Verhältnis zwischen „traghafter Kantilene“ und „geleitender Faktur“) und thematisiert, was solche Konstellationen für den musikalischen Fortgang bewirken.

– In der Beschäftigung mit der *Toccata nona* von Girolamo Frescobaldi betont neben anderen Andrea Lindmayer-Brandl das Phänomen der „Phantastik“. Gottfried Scholz orientiert sich in seinem Ansatz an der musiktheoretischen Terminologie der Zeit. Wolfgang Gratzner beginnt seine Annäherung, die er unter das Motto „Spuren einer Interpretationsbewegung“ stellt, mit dem Höreindruck einer Einspielung durch Gustav Leonhard als explizitem Ausgangspunkt. – Eine Schlüsselstellung im Rahmen des Analysesymposiums nehmen die *Three Improvisations for Piano* von Charles Ives ein. Denn sowohl die Intention des Komponisten als auch der improvisatorische Charakter der Komposition bedeuten für Analysevorhaben eine Grenzsituation, zumal die Nähe zum Jazz nach Konsequenzen in der Methodenwahl verlangt.

Fazit: Es zeigt sich einmal mehr, daß den engeren Werkgedanken auflösende Kompositionskonzepte (wie die von Ives und Frescobaldi), in denen das Moment dynamischer Spiel-Bewegung zu dem der starren Werk-Fixierung in Spannung tritt, für musikanalytische Annäherungen eine besondere Herausforderung darstellen. – Der vorliegende Band macht deutlich, daß strukturanalytische und wie auch immer geartete semantische Blickwinkel in der aktuellen methodologischen Diskussion innerhalb der Musikanalytik zunehmend aufeinander bezogen erscheinen. Die Zeit der in dieser Hinsicht kontradiktionellen Gegenüberstellung von Positionen ist offensichtlich vorbei (was sich auch in dem nachweisbaren Bewußtsein für die ‚Hördimension‘ zeigt). Für den Leser wirken die Mitschriften der an die Referate anschließenden Diskussionen besonders erhellend. Daß die Lektüre sich insgesamt eher als Exemplifizierung einer (erfreulichen) Methodenvielfalt liest denn als Problematisierung jenes Pluralismus, die auch einen Ausblick wagen müßte über engere Disziplingrenzen hinweg und damit zusammenhängende (methodologische) Konsequenzen anzudenken hätte, ist abschließend zwar kritisch anzumerken, kann aber nicht als Vorwurf formuliert werden: Das hier dokumentierte Methodenbewußtsein ist bereits die Voraussetzung für eine Verbindlichkeit auf neuem Niveau, das Musikanalytik zukünftig zu bestimmen haben wird.

(März 1997)

Gunther Diehl

KLAUS DÖHRING: *Der Orgelbau im Kreis Warendorf. Kassel u. a.: Bärenreiter 1995. X, 570 S., 103 Abb. (Veröffentlichungen der Orgelwissenschaftlichen Forschungsstelle im Musikwissenschaftlichen Seminar der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster. Nr. 17.)*

Die „Orgelwissenschaftliche Forschungsstelle“, dem Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Münster angegliedert, hat seit den Tagen des unvergessenen Rudolf Reuter immer wieder ergiebige Publikationen betreut; so auch (unter ihrem heutigen Leiter Winfried Schleppehorst) diese als Dissertation entstandene Arbeit. Der Verfasser widmet sich dem Kreis Warendorf, wie er sich seit der Gebietsreform 1995 darstellt. Berücksichtigt werden alle dort bis 1945 erbauten Orgeln mitsamt deren späteren Umbauten. Ganz einsichtig ist diese Entscheidung (1975/1945) nicht; aber solche Begrenzungen zeitlicher oder räumlicher Art haben immer ihr Für und Wider. Das Entscheidende ist gleichwohl geleistet: Es entstand eine gewissenhafte Dokumentation, die vor allem im „Orgelinventar“ (S. 135–402), dem Kernstück der Dissertation, eine Riesearbeit mit archivalischem Material voraussetzt. Forschungsergebnisse dieser Art sind gleichsam Einzahlungen auf das Konto der Orgelwissenschaft: Die Zinsen kommen all jenen zugute, die fortan mit solchen Dokumentationen verläßlich weiterarbeiten können. Unter den gleichsam präludierenden Kapiteln sind I und II besonders interessant, die sowohl biographisches Material zu den in diesem Gebiet tätigen Orgelbauern (15.–20. Jahrhundert!) beitragen als auch Informationen über deren wirtschaftliche Situation bieten. Ähnlich aufschlußreich sind – postulierend – „24 Quellentranskriptionen“ (vornehmlich von Orgelbauverträgen) und seltene Bilder von Orgelbauern und ihren Instrumenten. Eine gründliche und begrüßenswerte Arbeit!

(März 1997)

Martin Weyer

DONALD H. BOALCH: *Makers of the Harpsichord and Clavichord 1440 – 1840. Edited by Charles MOULD. With an index of technical terms in seven languages by Andreas H. ROTH. Third Edition. Oxford: Clarendon Press 1995. XXXII, 788 S.*

Das 1956 in erster Auflage erschienene Verzeichnis der 1440 bis 1840 nachweisbaren Cembalo- und Clavichordbauer von Donald H. Boalch gehört zu den wichtigsten Standardwerken der Instrumentenkunde. Die dritte Auflage ist weit mehr als eine beiläufig aktualisierte Fassung. Nicht weniger als 440 Instrumentenmacher sind erstmals erfaßt; die Angaben zu über 400 Instrumentenbauern wurden revidiert, und Details von mehr als 500 vorher nicht verzeichneten Instrumenten sind in der Neuauflage enthalten.

Der wissenschaftliche Wert des „Boalch“ ist also erheblich gestiegen. Dazu trägt entscheidend bei, daß Mould sich nicht allein auf die gedruckten Quellen stützt, sondern in reichlichem Maß persönliche Auskünfte eingeholt hat. Er scheint hier sogar einen Akzent seiner Arbeit gesetzt zu haben, denn bibliographisch bzw. in der Benutzung gedruckter Informationen sind einige kleine Mängel zu verzeichnen, wie sie allerdings kaum ausbleiben können, wenn eine einzelne Person eine so immense Aufgabe übernimmt.

Einige Beispiele: Die Angaben zu Paul Wissmayer stützen sich auf eine persönliche Auskunft, obwohl hier eine reiche Literatur existiert, von der nur John Henry van der Meers Aufsatz „Beiträge zum Cembalobau im deutschen Sprachgebiet bis 1700“ (in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* 1966, S. 103–133) erwähnt sei. Mould sagt (wohl zutreffend), daß Wissmayer zusammen mit Stephan Cuntz ein Claviorganum erbaut habe; letzterer erscheint aber in seinem eigenen Artikel als „Lucas Cuntz“, auf Wissmayer wird nicht verwiesen. Van der Meer hat in dem genannten Aufsatz auch das im Germanischen Nationalmuseum befindliche, automatische Oktavspinett von Samuel Bidermann beschrieben; von diesem Instrument sagt Mould, daß es in dem von Renate Huber verfaßten und in der „Selective Bibliography“ genannten *Verzeichnis sämtlicher Musikinstrumente im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg* (Wilhelmshaven 1989) nicht enthalten sei, obwohl ihn ein Blick in das Register eines Besseren hätte belehren können. Auch in bezug auf Mahieu schöpft Mould das Buch von Huber nicht aus. Viele von Moulds Angaben zu Mietke, vor allem auch diejenigen, die sich auf Spekulationen von Sheridan Germann stützen, waren spä-

testens 1992, nicht zuletzt durch den Aufsatz von Herbert Heyde „Die Cembalobauer Mietke in Berlin und Königsberg“ (in: *Das Musikinstrument* 1992, Nr. 7, S. 15–17) überholt. Für die Behauptung, Mietke hätte französische Instrumente für die seinigen ausgegeben, wird wieder eine persönliche Auskunft statt der (zweifelhaften) literarischen Quelle zitiert. Ist über bloße Vermutungen zur Geschichte der Cembali von Mietke sehr viel gesagt, fehlen entsprechende Angaben zu dem Cembalo von Oesterlein, das immerhin bei Mendelssohns Aufführung von Bachs *Matthäuspassion* verwendet wurde. Bei den Cembalobauern der Familie Harrass (übrigens auch zu Mietke) wird als Quelle pauschal die Festschrift van der Meer angegeben (*Studia organologica*, Tutzing 1987); diese umfaßt jedoch nicht weniger als dreißig Aufsätze, von denen sich nur ein einziger (von Dieter Krickeberg und Horst Rase) mit Harrass bzw. Mietke (auch mit Dufour) befaßt. So mag es denn kein Zufall sein, daß bei der Beschreibung des berühmten, der Familie Harrass zugeschriebenen „Bach-Cembalos“ das 16'-Register fehlt, das so viele Diskussionen ausgelöst hat. Zu Zacharias Hildebrand hätte Heydes Aufsatz „Der Instrumentenbau in Leipzig zur Zeit Johann Sebastian Bachs“ (in: *Dreihundert Jahre Johann Sebastian Bach*, Tutzing 1985) herangezogen werden sollen, zu Antonio Miglaj sein Aufsatz „Zum Florentiner Cembalobau um 1700“ in der Festschrift van der Meer, zum Cembalobau in Antwerpen „The history of harpsichord making in Antwerpen in the 18th century“ von Jeannine Lambrechts-Douillez (in derselben Festschrift). Georg Christoph Stoy und Pierre Trichet waren wohl keine Cembalobauer, sondern der eine Tapeten-drucker, der andere Rechtsanwalt.

Doch von solchen und anderen Mängeln abgesehen ist Moulds Unternehmen äußerst verdienstvoll und leicht benutzbar. Es ist immer gut, Informationen zugänglich zu machen, auch wenn sie teils mit Vorsicht zu verwenden sind. (Januar 1997) Dieter Krickeberg

KARL HUBER: *Die Wiederbelebung des künstlerischen Gitarrespiels um 1900. Untersuchungen zur Sozialgeschichte des Laienmusikwesens und zur Tradition der klassischen Gitarre.* Augsburg:

Lisardo Verlagsgesellschaft 1995. 309 S., Abb., Notenbeisp.

Der Autor legt hier eine in sachlichem und befreiend un pompösem Stil geschriebene Arbeit vor, die verschiedene Sparten umfaßt: den musiksoziologischen Zugang über die plötzlich einsetzende Popularisierung eines bis dahin eher gering geachteten Instrumentes. Besonders erhellend hierbei sind Hubers Ausführungen zum Vereinswesen, das er als Politikersatz des Bürgers treffend charakterisiert. Darauf werden instrumentenkundliche Entwicklungen erörtert, darunter die sehr interessante und meines Wissens noch nirgends so detailliert aufgearbeitete Entwicklung von Wappenform- und Lyragitarren sowie die Wiederentdeckung der Laute durch die ‚Wandervogellaute‘. Dazu kommt ein musikanalytischer Teil mit Werkverzeichnissen der Gitarrenkomponisten Adam Darr, Eduard Bayer, Heinrich Scherrer, Heinrich Albert, Luigi Mozzani, Markus Schwerdhöfer und Georg Meier.

Dieses ergibt einen kulturellen Überblick einer unbekanntenen Facette bürgerlichen Musiklebens, der rundherum ein Gewinn ist. Das ausgehende 19. Jahrhundert bis zum Siegeszug der Torres-Gitarre, die Andres Segovia populär machte, war nur scheinbar für die Gitarre eine dunkle Epoche, und Huber zeigt, daß hier eine überraschende Aktivität entfaltet wurde. Er zeichnet Aufstieg und Fall der Zentren München und Augsburg und deren Rivalitäten nach, mit ihren Einflüssen in das gesamte Umland bis hin zu Ablegern in Rußland. Dabei wird klar, wie sehr sich die Gitarre in einem Spannungsfeld zwischen sogenannter E- und U-Musik befand (und befindet). Die Entwicklung europäischer Musikkultur stand spätestens im 19. Jahrhundert im Zeichen des Tasteninstrumentes und verwies Zupfinstrumente in die Bereiche der gefühlvollen Kammermusik für Damen (die Ikonographie belehrt uns vielfach darüber). Dieses ist das Ergebnis eines jahrhundertelangen Prozesses gewesen, dessen Ausgang noch im 16. Jahrhundert wohl keineswegs klar gewesen sein dürfte. Dreihundert Jahre später jedoch ist die Rivalität entschieden, die Gitarre verschwand im musikalischen Untergrund, und mit jedem Versuch, sie daraus zu befreien, mußte man sich hindurchwinden durch die widerstreitenden Ansprüche von ‚unterhaltender‘ und ‚ernstzunehmender‘ Musik

und Dilettantentum und Professionalismus. Zahlreiche von Hubert mitgeteilte Konzertprogramme vermitteln ein plastisches Bild davon. Dazu kam das erwachende Interesse an der Aufführungspraxis älterer Musik, wobei die Gitarre mit der Entwicklung von Lautenhybriden der Laute (Chilesotti, Körte) in die Quere kam, ohne sich allerdings ernsthaft mit deren Repertoire auseinanderzusetzen – also auch hier die Unentschiedenheit eines Instrumentes zwischen allen Fronten.

Das Bild ist von Huber so gründlich und einleuchtend dargestellt, daß selbst Lesern, denen an dem Instrument wenig gelegen ist, dieses Buch als musiksoziologische Studie empfohlen wird. Einziger Nachteil sind einige Unordentlichkeiten, die wohl auf Computerfehler zurückzuführen sind, wie falsche Worttrennungen oder Anakoluthe.

(Januar 1997)

Annette Otterstedt

Der „schöne“ Klang. Studien zum historischen Musikinstrumentenbau in Deutschland und Japan unter besonderer Berücksichtigung des alten Nürnberg. Hrsg. von G. Ulrich GROSSMANN, Dieter KRICKEBERG. Nürnberg: Germanisches Nationalmuseum 1996. 287 S.

Der Titel des Buches verleitet zum Grübeln. Eine Nachfrage ergab, daß es sich hier um den Versuch einer Koproduktion zwischen deutschen und japanischen Instrumentenkundlern handelt, die in ihrer Gewichtung durch nicht vorhersehbare Umstände etwas einseitig auf die deutsche (nürnbergische) Seite hin verschoben worden ist. Dieses sollte dennoch niemanden von dem Buch zurückhalten, denn es bietet eine Fundgrube an neuen Materialien. Sie reichen von historischen Neuerkenntnissen über Instrumentenbau und gesellschaftliche Stellung von Musikern, mit Beiträgen von Elfrid Gleim, Dieter Krickeberg, Martin Kirnbauer und Herbert Heyde, wobei der Letztere mit einer guten soziologischen Studie über Gewerbeorganisation des Instrumentenbaues in Leipzig die Frage nach historischen Zusammenhängen von Ursache und Wirkung stellt: über Herstellung und Restaurierung von europäischen und japanischen Instrumenten, darunter eine ausgezeichnete Darstellung über die Restaurierung einer Orgel von Adam Ernst Reichard von 1727 (Martin Kares) und ein Menetekel

des Altmeisters der Blasinstrumentenrestaurierung Rainer Weber, das immer noch Aktualität besitzt, bis hin zu naturwissenschaftlichen Untersuchungen aus Bereichen von Akustik und Dendrochronologie. Besondere Beachtung verdienen zwei Artikel über Saitenherstellung. Sehr gut und umfassend ist der Beitrag von Sabine Katharina Klaus über Nürnberger Drahtsaitenherstellung; interessant, aber leider nicht gut fundiert derjenige von Mimmo Peruffo über Darmsaiten und ihre mögliche Imprägnierung mit Metallsalzen. Peruffos Arbeiten haben in letzter Zeit viel Aufmerksamkeit bei den Interessierten erregt, aber er bleibt einen eindeutigen historischen Beleg über derartige Techniken schuldig und beschränkt sich auf Analogieschlüsse –, ein wenig hilfreiches Verfahren zur Erkenntnis historischer ‚Wahrheit‘.

Die vier japanischen Beiträge sind elementar und betreffen den Bau sowie eine Gegenüberstellung japanischer und europäischer Instrumente. Der innere Zusammenhang, der in den europäischen Beispielen durch die Konzentration auf den Nürnberger Raum gegeben war, ist hier leider nicht gegeben.

Die im übrigen reich und farblich gut gebildete Publikation beweist damit so etwas wie einen Mut zur Lücke, die nolens volens wohl auch ein bißchen von der Suche nach neuen Wegen ausdrückt, die die Instrumentenkundler im Moment beschäftigt. Die Frage nach Sinn und Zukunft dieses Faches, das eingekreist ist von Disziplinen von Kunst, Philologie, Handwerk und Naturwissenschaft, stellt sich anhand dieses Buches eindringlich. Ein Resümee der Bemühungen, das diese Irritation widerspiegelt, wird versucht von Krickeberg in der Einleitung. Sie enthält eine Fülle intelligenter Gedanken, und erst im Anschluß wird man gewahr, daß der Autor hier oft mehr spekuliert als gesicherte Erkenntnisse vorlegt – ein unvermeidbares Indiz für eine richtungslose Disziplin, in der die Objekte, über die zu berichten ist, oft gar nicht vorhanden sind (z. B. bei Instrumenten, die von Johannes Tinctoris beschrieben werden etc.). Das Buch erscheint mir daher als ein Meilenstein für ein Fachgebiet, das trotz der unlegbar hohen Qualität mancher Beiträge zahlreiche Überlegungen in Gang setzt, die zu Ende gedacht werden müssen.

(März 1997)

Annette Otterstedt

MONIKA BURZIK: *Quellenstudien zu europäischen Zupfinstrumentenformen. Methodenprobleme, kunsthistorische Aspekte und Fragen der Namenszuordnung. Kassel: Gustav Bosse Verlag 1995. 467 S., Abb. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 187.)*

Monika Burzik befaßt sich vor allem mit Zupfinstrumenten, von denen sich keine oder nur sehr wenige Exemplare erhalten haben, die vielmehr nur in Abbildungen (auch Skulpturen) und Texten belegt sind. Der zeitliche Rahmen reicht etwa vom 4. Jahrhundert v. Chr. bis 1500. Das bedeutet natürlich auch, daß nur relativ wenige Quellen zur Verfügung stehen.

Aufgrund dieser Lückenhaftigkeit und Indirektheit der Belege geht es besonders um methodische Probleme. Das gilt um so eher, als die von Burzik ausgewerteten Quellen meist schon von anderen Autoren benutzt wurden. Burzik überprüft bisher eingesetzte Methoden und schlägt neue vor bzw. wendet diese an. Ferner geht sie Einseitigkeiten bestimmter Autoren bei der Benutzung der Quellen nach, wie sie sich leicht einstellen, wenn man erst einmal eine Theorie formuliert hat. So wurden früher die häufigen Aufsichten auf die Instrumente oft überinterpretiert, die immerhin auch vorhandenen Seitenansichten oder plastischen Darstellungen vernachlässigt. Auf die Zuordnung von Bildern einerseits und Texten andererseits, wie sie in einigen Fällen immerhin möglich ist, wurde zu wenig Wert gelegt. Die Erkenntnisse der Kunsthistoriker über Bildtraditionen wurden zwar in die Forschung einbezogen, teilweise jedoch voreilig verallgemeinert. In anderen Fällen wurden Eigenheiten einer malerischen Überlieferung, die auf die Spur eines Instrumententyps hätten führen können, nicht beachtet. Aufgrund dieser Ausgangslage befaßt sich Burzik vor allem mit den Instrumenten, die als Vorformen von Cister und Gitarre betrachtet werden können. Außereuropäische Quellen werden reichlich berücksichtigt.

Burziks Überprüfung des Forschungsstandes führt teils zur Widerlegung, teils zur Bestätigung bestehender Theorien. Darüber hinaus gelangt sie auch zu eigenen Ergebnissen. Die Gründlichkeit und Logik ihrer Arbeit überzeugen. Auch instrumentenkundliche Erkenntnisse wie die über die Blockbauweise sind sinnvoll einbezogen. Die Quellenlage bringt es mit sich, daß vollständige und endgültige Ergebnisse nur

sehr begrenzt möglich sind. Die Probleme werden deutlich, wenn die zu einem Gesellschaftsspiel gehörenden Karten aus dem 15. Jahrhundert (Abb. 107 d) Instrumente zeigen, die nur durch unscheinbare Details von der Gitarre abgegrenzt werden können, oder wenn auf S. 265 nicht klar wird, welche Handhaltungen zu der – an sich einleuchtenden – Interpretation des Zupfinstrumentes von Ethan in der Vivian-Bibel führen. Ein Mißverständnis liegt vor, wenn Burzik Herbert Heydes Aussage, daß die Instrumentenbauer sich zumindest in der älteren Zeit nicht von akustischen Gesetzen leiten ließen, so auslegt, als sei es bei Details der Bauweise nicht auch um klangliche Aspekte gegangen. Im ganzen aber liegt eine Arbeit vor, die man nicht übergehen kann, die repräsentativ ist für den gegenwärtigen Forschungsstand. (April 1997) Dieter Krickeberg

SIGISMONDO D'INDIA: Il Terzo Libro dei Madrigali a cinque voci (1615). Transcription and introduction by Glenn WATKINS. Firenze: Leo S. Olschki Editore 1995. XXVIII, 113 S. (Musiche Rinascimentali Siciliane XV.)

Mit dem 3. Madrigalbuch erscheint ein drittes Werk des süditalienischen Komponisten Sigismondo D'India in der Reihe *Musiche Rinascimentali Siciliane* (MRS), die vom musikhistorischen Institut der Universität Palermo betreut wird, im Neudruck.

Das Vorwort ist in vier Abschnitte unterteilt. Im ersten Abschnitt werden die Hintergründe, besonders die Widmungsgeschichte, des *Terzo Libro dei Madrigali* erläutert. Zunächst wird das 3. Madrigalbuch in das Gesamtwerk des aus Palermo stammenden Komponisten und Sängers eingeordnet, das bei Gardano (Bartholomeo Magni) in Venedig im Druck erschien. Zu dieser Zeit hielt sich D'India in Norditalien als Kammermusikdirektor des Herzogs von Savoyen in Turin auf. Gewidmet ist das 3. Madrigalbuch aber Markus Sittikus, dem Erzbischof von Salzburg, der sich als Förderer des transalpinen Kulturaustausches einen Namen gemacht hatte. Während seiner Amtszeit wurden Monodie und Oper durch Werke und Engagements italienischer Künstler besonders gepflegt; in seiner Residenz fand die erste Operaufführung außerhalb Italiens statt. D'India erhoffte sich durch die Widmung eine Anstel-

lung bei dem musik- und italienbegeisterten Erzbischof – wegen Intrigen fühlte er sich in Turin nicht mehr wohl.

Mit „The Music“ ist der nächste Abschnitt überschrieben. Auf dem Titelblatt (Faksimile: Tavola 1) ist der Werktitel mit „Con il suo Basso Continuo da sonar con diversi instrumeti da corpo e beneplacito; ma necessariamente per gli otto ultimi“ genauer beschrieben. Glenn Watkins zieht Parallelen zu Monteverdis 5. Madrigalbuch (1605), das auch ein Beispiel für verschiedene Aufführungs- und Besetzungsmöglichkeiten ist: in D'Indias Fall hat der „Basso Continuo“ in den ersten zwölf Stücken die Funktion eines basso seguente, in den letzten acht Stücken zeigt sich der B. C. als „genuine continuo which releases the vocal parts from their instrumental support.“ (S. XIII). In der von Watkins besorgten Ausgabe erweitert der B. C. konsequent mit einem eigenen Notensystem die Partitur. Eine kurze Beschreibung der „diversi instrumeti“, des relevanten Renaissanceinstrumentariums, hätte die aufführungspraktischen Aspekte des Vorwortes gut ergänzt.

Die Dichter der Madrigaltexte werden kurz genannt, wobei, anders als in den beiden ersten Madrigalbüchern, in dem Werk von 1615 das erste Mal Texte von Torquato Tasso vertreten sind, die von keinem anderen Komponisten vertont wurden (S. VIII). Die anderen Gedichte sind von Giovanni Battista Guarini, Giambattista Marino, Alessandro Striggio, Ottavio Rinuccini, Petracchi, Gabriello Chiabrera, Francesco Rasi und Degli Atti. Sieben Madrigaltexte sind von unbekanntem Dichtern. Die in eindrucksvoller Zahl vertretenen Dichter, einige betätigten sich auch als Komponisten, standen in Kontakt mit anderen Komponisten, von denen zum Beispiel Luca Marenzio und natürlich Claudio Monteverdi als kompositorische Leitbilder D'Indias zu erwähnen sind.

Die Berührungspunkte und Beziehungen bei der Vertonung von gleichen beziehungsweise ähnlichen Madrigaltexten sind Gegenstand des mit „Poetic Texts, Other Settings And Comments“ überschriebenen Einleitungsabschnittes. In der numerischen Folge des D'India-Druckes (1615) werden die Quellen der Texte aufgeführt. Alle Madrigaltexte sind ins Englische übertragen. Es folgt eine chronologische Auflistung der polyphonen und monodischen

Vertonungen. ‚Spitzenreiter‘ ist das Madrigal III. „Dovrò dunque morire“, das zwischen 1589 und 1622 fünfzehnmal vertont wurde. Zu jedem Madrigal werden kompositorische Details besprochen, durch die D’Indias aktueller Personalstil greifbar wird. Sieben Notenbeispiele (dabei auch zwei Faksimiles) helfen, sein musikalisches Umfeld zu beleuchten und zu veranschaulichen.

Im kritischen Apparat wird auf einen Tonträger hingewiesen, der ebenfalls von Watkins musikwissenschaftlich betreut wurde. Der Neudruck von D’Indias 3. Madrigalbuch findet hier durch die Zusammenarbeit von Musikern (Anthony Rooley & Consort of Musicke) und Musikwissenschaftlern seine Abrundung.

Unzufriedenheit ruft das Notenbild (Notenschreib-Programm) hervor. Zum einen wäre eine weniger schematische Lösung für die Taktlängen sinnvoll gewesen, vielen Takten mit dichter Silbenfolge ist so viel Platz eingeräumt wie Takten mit weniger Silben, zum anderen würden größere Notenzeichen mit breiterer Strichführung, passend zur akzeptablen Textdarbietung, das Lesen erleichtern. Nicht zu akzeptieren ist die Präsentation der Spartierung dieser virtuoson Vokalmusik. Oft ist der Raum zwischen den Akkoladen enger als der Raum zwischen den Liniensystemen. Nur der Anfang eines Madrigals trägt die Stimmbezeichnung. Diese Unübersichtlichkeit macht nicht nur der praktischen Ausführung, besonders dem Cantus und Basso Continuo, Schwierigkeiten – der Griff zum Textmarker und das Eintragen eigener Akkoladen-Trennzeichen sind unausweichlich.

(Februar 1997)

Johannes Ring

Das deutsche Kirchenlied. Abteilung III, Band 1: Die Melodien bis 1570, Teil 1: Melodien aus Autoredrucken und Liedblättern. Vorgelegt von Joachim STALMANN. Bearbeitet von Karl-Günther HARTMANN und Hans-Otto KORTH unter Mitarbeit von Jürgen GRIMM und Robert SKERIS. Kassel u. a.: Bärenreiter (1993). Textband: XIII, 267 S., Notenband: 244 S.

Das ambinierte und diffizile Vorhaben, eine umfassende Edition des deutschen Kirchenliedes vorzulegen, wurde von den Verantwortlichen in drei Bereiche unterteilt: ein Verzeichnis der einschlägigen Drucke samt

Registerband (I), die Edition der Melodien aus handschriftlichen Quellen (II) und die Edition der Melodien aus gedruckten Quellen (III), wobei alle diese Arbeiten im Projekt parallel vorangetrieben werden. Ausgangspunkte bilden der 1975 in der Serie *Repertoire International des Sources Musicales* (RISM) erschienene und 1980 durch ein Register ergänzte Band *Das deutsche Kirchenlied. DKL. Kritische Gesamtausgabe der Melodien*, welcher freilich nur den ersten Teil einer nicht zum Abschluß gelangten, ursprünglich aber auf Vollständigkeit angelegten Erfassung darstellt, sowie die lange zurückliegenden Publikationen von Johannes Zahn (*Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder*, 1889–93, Nachdruck 1963) und Wilhelm Bäumker (*Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen*, 1886–1911, Nachdruck 1962). Bei Benützung der genannten Nachschlagewerke stößt man – selbst im RISM-Band – rasch auf punktuelle Lücken und Fehlinformationen. Die neuerliche gründliche Aufarbeitung der relevanten Quellen füllt also ein dringliches Forschungsdesiderat.

Mit den beiden vorgelegten Bänden wird die Edition der Melodien aus gedruckten Quellen, respektive Abteilung III des Projektes, eingeleitet, wobei der behandelte Zeitraum vorderhand bis ca. 1680 reichen wird. Ein erster Text- sowie Notenband erschließen „Die Melodien bis 1570“, beschränkt auf Autoredrucke und Liederblätter (das sind ca. 600 Quellen, welche fast 1500 Melodien enthalten). Indem auch die künftigen Bände zeitlich und inhaltlich begrenzte Phasen behandeln sollen, werden die einzelnen Bände nicht durch einen übergroßen Umfang belastet, und die angestrebte Handlichkeit läßt sich zum Vorteil der Benützenten gewiß erreichen. Nichtsdestotrotz muß man sich in das für die einzelnen Nachweise angewendete System, dessen Kern Karl-Günther Hartmann erarbeitet hat, zunächst einlesen. Da die Melodien nach ihrem jeweiligen Erstdruck gereiht werden, ergibt sich zwangsläufig ein chronologisches Raster, das nur in besonderen Fällen durchbrochen wird (zum Beispiel folgen in der Auflistung von Autoredrucken alle Publikationen desselben Autors unmittelbar aufeinander, sind unveränderte Neuauflagen zugleich mit dem Erstdruck aufgeführt). Um aber die breite Streuung und die Variantenbildung

gen innerhalb des Liedgutes nachzuweisen, bedurfte es eines ausgeklügelten Sigel-Fundus, der in einer Einführung (S. [VIII]–XIII) erfreulich knapp gefaßt vorgestellt wird. Daß das umfangreiche und sorgsam bedachte System anfangs etwas kompliziert anmutet, resultiert aus dem Umstand, daß im Rahmen einer konsequenten Systematik mittels einer komplexen Siglierung höchst differenzierte Sachverhalte erfaßt werden müssen.

Denn der extrem heterogene Quellenbestand macht es notwendig, die im *RISM*-Band verwendeten Sigel zu modifizieren und im weiteren neue Sigel-Ebenen hinzuzufügen. Unterschieden werden zunächst Autorendrucke, Liederblätter, mehrstimmige Sammelwerke, Agenden und Gesangbücher, welche sich jeweils in Untergruppen teilen, die nach inhaltlichen, mehr noch nach regionalen Schwerpunkten aufgespalten sind. Mithilfe von Buchstaben- und Numerierungsmechanismen werden die einzelnen Nachweise realisiert. Es kann hier nicht der Ort sein, das so entstandene System im Detail zu referieren. Seine Praktikabilität wird sich zeigen; die Benützung des Apparates setzt aber eine gewisse Gewöhnung voraus.

Dabei wird helfen, daß, soweit gegeben, jeweils auch die Ordnungsziffern des *RISM*-Bandes verzeichnet sind. Zudem ist zu Beginn eine intensive Konsultierung des Abkürzungsverzeichnisses (erster Band, S. 217–219) unerlässlich, welches man vielleicht auf einem lose eingelegten Blatt hätte zusätzlich anbieten können. In diesem Abkürzungsverzeichnis vermißt man die naturgemäß sehr häufig auftretenden Verweis-Kürzel Z (für Zahn) und B (für Bäumker), welche wie alle anderen verkürzt zitierten Literaturhinweise nur in das – im übrigen sehr informative – Literaturverzeichnis integriert sind. Der Orientierung dienen ferner auch eine Konkordanztafel zum *RISM*-Band und ein Verzeichnis der Textanfänge.

Der Hauptteil des Textbandes gliedert sich in „Druckbeschreibungen“ (S. [1]–47) und „Kritische Berichte“ (S. [49]–213), der Notenband ist ausschließlich der Edition der Melodien gewidmet. Insgesamt imponiert, wie subtil mit der Vielzahl von textlichen und melodischen Varianten, Neutextierungen und Korruptelen verfahren wird und welche Nähe die Editionen durch ihre diversen zusätzlichen Indikationen zur jeweiligen Quelle aufweisen.

Insofern hat die Ausarbeitung einer eigens auf die Bedürfnisse dieses Nachschlagewerkes abgestimmten Siglierung und überlegt gestalteter Editionsrichtlinien eine beeindruckende Präzision erbracht und damit eine solide, heutigen Kriterien entsprechende Grundlage für weitere wissenschaftliche Forschungen geschaffen.

Einem außergewöhnlichen und engagierten Unternehmen ist für seine Fortführung alles Gute zu wünschen.

(Februar 1997)

Thomas Hochradner

Eingegangene Schriften

Anuario Musical. Volumen 51-1996. Barcelona: Institución „Milà i Fontanals“ – Departamento de Musicología. 300 S., Notenbeisp.

Aspekte der Orgelbewegung. Im Auftrag der Gesellschaft der Orgelfreunde hrsg. von Alfred REICHLING. Kassel: Merseburger 1995. 548 S., Abb.

LORIS AZZARONI: Canone Infinito. Lineamenti di teoria della musica. Bologna: Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna 1997. XVI, 540 S., Notenbeisp. (manuali & antologie.)

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie V, Band 1: Erster Teil der Klavierübung. Sechs Partiten (BWV 825–830). Nachtrag zum Kritischen Bericht von Richard D. P. JONES. Kassel u. a.: Bärenreiter 1997. 19 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie V: Klavier- und Lautenwerke, Band 11: Bearbeitungen fremder Werke. Concerti BWV 972–987, 592a, Sonaten BWV 965, 966, Fuga BWV 954. Hrsg. von Karl HELLER. Kassel u. a.: Bärenreiter 1997. XIII, 205 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie V, Band 11: Bearbeitungen fremder Werke. Kritischer Bericht von Karl HELLER. Kassel u. a.: Bärenreiter 1997. 180 S.

DIETRICH BARTEL: Handbuch der musikalischen Figurenlehre. 3. revidierte Auflage. Laaber: Laaber-Verlag 1997. 303 S., Notenbeisp.

RAINER BAYREUTHER: Richard Strauss' Ainsinfonie. Entstehung, Analyse und Interpreta-

tion. Hildesheim u. a.: Olms 1997. 517 S. (Musikwissenschaftliche Publikationen 6.)

Beiträge zur Musikwissenschaft und Musikpädagogik. Festschrift für Rudolf Weber zum sechzigsten Geburtstag. Hrsg. von Hans-Joachim ERWE und Werner KEIL. Hildesheim u. a.: Olms 1997. 357 S. (Hildesheimer musikwissenschaftliche Arbeiten 4.)

Hannspeter BENNWITZ/Gabriele BUSCHMEIER/Albrecht RIETHMÜLLER (Hrsg.): Komponistenbriefe des 19. Jahrhunderts. Mainz: Akademie der Wissenschaften und der Literatur/Stuttgart: Franz Steiner Verlag 1997. 185 S. (Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse. Jahrgang 1997, Nr. 4.)

Besuch bei Cosima. Eine Begegnung mit dem alten Bayreuth. Mit einem Fund der Briefe Cosima Wagners. Hrsg. und kommentiert von Vladimir KARBUSICKY. Hamburg: von Bockel Verlag 1997. 78 S., Abb.

JOHANNES BRAHMS: Volksweisen für Clara Schumann zum 8. Juni 1854. Faksimile nach der Handschrift im Robert Schumann-Haus, Zwickau. Hrsg. von Gerd NAUHAUS. Hildesheim u. a.: Olms 1997. 15 S.

Johannes Brahms – Klaus Groth. Briefe der Freundschaft. Neu hrsg. von Dieter LOHMEIER. Heide: Verlag Boysen & Co. 1997. 311 S., Abb.

GABRIELE BRAUNE: Küstenmusik in Südarabien. Die Lieder und Tänze an den jemenitischen Küsten des Arabischen Meeres. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1997. 614 S., Abb., Notenbeisp.

LEOPOLD BRAUNEISS: Zahlen zwischen Struktur und Bedeutung. Zehn analytische Studien zu Kompositionen von Josquin bis Ligeti und Pärt. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1997. 153 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 169.)

HEINZ BREMER (Hrsg.): Neue Musik im Rheinland. Bericht über die Jahrestagung Köln 1992. Kassel: Merseburger 1996. 106 S., Notenbeisp. (Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte. Band 157.)

NORBERT BRENDT: Die Klaviersuite zwischen 1850 und 1925. Kassel: Gustav Bosse Verlag 1997. 547 S., Notenbeisp. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 197.)

STEFAN BROMEN: Studien zu den Klaviertranskriptionen Schumannscher Lieder von Franz Liszt, Clara Schumann und Carl Reinecke. Im Auf-

trag der Robert-Schumann-Gesellschaft Zwickau hrsg. von Gerd NAUHAUS. Sinzig: Studio, Verlag Schewe 1997. 206 S., Notenbeisp. (Schumann Studien. Sonderband 1.)

F. BRUSNIAK/H. v. DRAMINSKI/H. SCHMIDT-MANNHEIM: Waldram Hollfelder. Tutzing: Hans Schneider 1997. 122 S., Notenbeisp. (Komponisten in Bayern. Band 33.)

DIRK BUDDE: Take Three Chords ... Punkrock und die Entwicklung zum American Hardcore. Karben: Coda Musikservice + Verlag 1997. 233 S. (Schriften zur Populärmusikforschung 2.)

The Byrd Edition. Volume 7a: Gradualia II (1607), Christmas to Easter. Edited by Philip BRETT. London: Stainer & Bell 1997. XXXV, 156 S.

Cari amici. Festschrift 25 Jahre Carus-Verlag hrsg. von Barbara MOHN und Hans RYSCHAWY. Stuttgart: Carus-Verlag 1997. 129 S., Notenbeisp.

RAFFAELLA CAMILOT-OSWALD: Die liturgischen Musikhandschriften aus dem mittelalterlichen Patriarchat Aquileia. Teilband I: Einleitung, Handschriftenbeschreibungen. Kassel u. a.: Bärenreiter 1997. CXXXVIII, 34, 115 S., Abb. (Monumenta Monodica Medii Aevi. Svbsidia. Band II.)

The Catalogus Librorum Musicorum of Jan Evertsen Van Doorn (Utrecht 1639). A facsimile edition with an introduction by Henri VANHULST. Utrecht: Hes Publishers 1996. 102 S.

I codici musicali trentini. Nuove scoperte e nuovi orientamenti della ricerca. Atti del convegno internazionale: Trento, Castello del Buonconsiglio 24 settembre 1994. A cura di Peter WRIGHT. Trento: Provincia autonoma di Trento, Servizi Beni librari e archivistici 1996. 183 S., Abb., Notenbeisp.

Comedian Harmonists. Das Original. Fünf Originalarrangements. Hrsg. von Ulrich ETSCHKEIT und Julian METZGER. Rekonstruiert von Julian METZGER. Kassel: Gustav Bosse Verlag 1997. 31 S.

RUTH CRAWFORD: Music for Small Orchestra (1926), Suite No. 2 for Four Strings and Piano (1929). Second Edition. Edited by Judith TICK and Wayne SCHNEIDER. Madison: A-R Editions 1996. XXVI, 63 S. (Recent Researches in American Music. Vol. 19, Music of the United States of America. Vol. 1.)

GISELA und JOZSEF CSIBA: Barocktrompeten, Barockhörner. Anleitung zum Spiel auf historischen Instrumenten. Kassel: Merseburger 1997. 61 S. (Edition Merseburger 1968.)

HERMANN DANUSER: Gustav Mahler und seine Zeit. 2., korrigierte Auflage. Laaber: Laaber-Verlag 1996. 384 S. (Große Komponisten und ihre Zeit.)

PETER DIRKSEN: The Keyboard Music of Jan Pieterszoon Sweelinck. Its Style, Significance and Influence. Utrecht: Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis 1997. 713 S., Notenbeisp.

ARNFRIED EDLER: Gattungen der Musik für Tasteninstrumente. Teil 1: Von den Anfängen bis 1750. Laaber: Laaber-Verlag 1997. 463 S., 209 Abb., 251 Notenbeisp. (Handbuch der musikalischen Gattungen. Band 7,1.)

ULRICH DIETER EINBRODT: Experimentelle Untersuchungen zum Gitarrensound in der Rockmusik. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1997. 399 S., Abb. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 168.)

CHRISTIANE ENGELBRECHT/WOLFGANG MARX/BRITTA SWEERS: Lontano – „Aus weiter Ferne“. Zur Musiksprache und Assoziationsvielfalt György Ligetis. Mit einem Geleitwort von Constantin FLOROS. Hamburg: von Bockel Verlag 1997. 154 S., Abb., Notenbeisp. (Zwischen/Töne. Band 6.)

Ernst-Lothar von Knorr (1896–1973): Lebenserinnerungen. Erlebtes musikalisches Geschehen in Deutschland. Aus dem Nachlaß hrsg. von der Ernst-Lothar von Knorr-Stiftung. Einführung, Textredaktion, Textanmerkungen und Anhang von Thomas SCHIPPERGES. Köln-Rodenkirchen: P. J. Tonger Musikverlag 1996. 202 S., Abb.

„... Es wird der Tod zum Dichter. Die Referate des Kolloquiums zur Oper „Der Kaiser von Atlantis“ von Viktor Ullmann in Berlin am 4./5. November 1995. Hrsg. von Hans-Günter KLEIN. Hamburg: von Bockel Verlag 1997. 100 S., Abb., Notenbeisp.

Europas Musikgeschichte. Grenzen und Öffnungen. Vorträge des Europäischen Musikfestes Stuttgart 1993. Stuttgart: Internationale Bachakademie Stuttgart/Kassel u. a.: Bärenreiter 1997. 277 S., Abb., Notenbeisp. (Schriftenreihe der Internationalen Bachakademie Stuttgart. Band 7.)

MARTIN EYBL: Ideologie und Methode. Zum ideengeschichtlichen Kontext von Schenkers Musiktheorie. Tutzing: Hans Schneider 1995. 208 S., Notenbeisp. (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft. Band 32.)

ARNOLD FEIL: Studien zu Schuberts Rhythmik. Mit einem Begleitwort von Manfred Hermann

SCHMID. Reprint der Ausgabe München 1966. Hildesheim u. a.: Olms 1997. 123 S.

SABINE FEISST: Der Begriff „Improvisation“ in der neuen Musik. Sinzig: Studio, Verlag Schewe 1997. 283 S., Notenbeisp. (Berliner Musik Studien 14.)

JOSEF FENNINGER: Untersuchungen zum schulischen Musikunterricht in Bayern vom Ende des Zweiten Weltkriegs bis zum Beginn der siebziger Jahre. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1997. 264 S. (Beiträge zur Geschichte der Musikpädagogik. Band 5.)

ERIC F. FIEDLER: Die Messen des Gaspar van Weerbeke (ca. 1445 – nach 1517). Tutzing: Hans Schneider 1997. 354 S., Notenbeisp. (Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 26.)

KURT VON FISCHER: Die Passion. Musik zwischen Kunst und Kirche. Kassel u. a.: Bärenreiter/Stuttgart u. a.: Metzler 1997. 144 S., Abb., Notenbeisp.

Freie Musik in Köln. Daten – Fakten – Hintergründe. Ausgabe 1997/98. Hrsg. vom Kulturamt Köln/Musikreferat. Köln: Verlag Dohr 1997. 254 S., Abb.

VINCENZO GALLO: Salmi del Re David che ordinariamente canta Santa Chiesa ne i Vesperi. Libro primo a otto voci con il suo pertimento per comodità degli organisti (1608). A cura di Maria Antonella BALSANO e Giuseppe COLLISANI. Firenze: Leo S. Olschki Editore 1996. XIX, 100 S. (Musiche Rinascimentali Siciliane XVII, Cantando Discitur 1.)

THOMAS GARTMANN: „... dass nichts an sich jemals vollendet ist.“ Untersuchungen zum Instrumentalschaffen von Luciano Berio. 2., unveränderte Auflage. Bern u. a.: Verlag Paul Haupt 1997. 177 S., Notenbeisp.

„Geist=reicher“ Gesang. Halle und das pietistische Lied. Hrsg. von Gudrun BUSCH und Wolfgang MIERSEMANN. Tübingen: Verlag der Franckeschen Stiftungen Halle im Max Niemeyer Verlag 1997. 341 S., Abb. (Hallesche Forschungen. Band 3.)

HEINZ GEUEN: Von der Zeitoper zur Broadway Opera. Kurt Weill und die Idee des musikalischen Theaters. Schliengen: Edition Argus, Verlag Ulrich Schmitt 1997. 341 S., Notenbeisp.

RENATE GRASBERGER: Hans Pfitzner und Eleonore/Bruno Vondenhoff. Aussprüche, Gespräche, Erinnerungen nebst Pfitzner-Karikaturen von Helmut Jürgens. Tutzing: Hans Schneider 1997. 56 S., Abb.

PETER GÜLKE: Franz Schubert und seine Zeit. 2., korrigierte Auflage. Laaber: Laaber-Verlag 1996. 399 S., Notenbeisp. (Große Komponisten und ihre Zeit.)

Händel-Jahrbuch. 42./43. Jahrgang 1996/1997. Wissenschaftliche Konferenz 1995: Paul Thiersch und die Bühne – Raum und Bild, Visionen für das Theater – Die Neuentdeckung der Händeloper. Hrsg. von der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft e. V., Internationale Vereinigung, Sitz Halle (Saale). Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 1997. 250 S., Notenbeisp.

Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. Hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht. 25. Auslieferung, Frühjahr 1997. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 1997.

CHRISTOPHER F. HASTY: Meter as Rhythm. New York-Oxford: Oxford University Press 1997. 310 S., Notenbeisp.

JOSEPH HAYDN: Werke. Reihe I, Band 16: Londoner Sinfonien. 2. Folge. Hrsg. von Robert von ZAHN. München: G. Henle Verlag 1997. XII, 209 S.

KARL HELLER: Antonio Vivaldi. The Red Priest of Venice. Translated from the German by David MARINELLI. Portland, Oregon: Amadeus Press 1997. 360 S., Abb., Notenbeisp.

SHARON L. HETTINGER: American Organ Music of the Twentieth Century. An annotated bibliography of composers. Pinewood, Michigan: Harmonie Park Press 1997. XXXIII, 336 S.

SABINE HORSTMANN: Chorische Stimmbildung. Kassel: Merseburger 1997. 32 S. (Edition Merseburger 1159.)

PETER IMORT: Musikalische Kultur Dortmunds im 16. Jahrhundert. Verschiebungen und Neuorganisationen während der Langzeitreformation. 205 S. (Veröffentlichungen des Stadtarchivs Dortmund. Band 14.)

MATTHIAS IRRGANG: Antonín Dvořák – Untersuchungen zur Formentwicklung in den drei ersten Symphonien. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1997. 199 S., Notenbeisp.

ANDREAS JACOB: Studien zu Kompositionsart und Kompositionsbegriff in Bachs Klavierübungen. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 1997. 306 S., 41 Notenbeisp. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band XL.)

Jeder nach seiner Fassung. Musikalische Neuansätze heute. Eine Veröffentlichung der Musikakade-

mie Rheinsberg hrsg. von Ulrike LIEDTKE unter Mitarbeit von Claudia SCHURZ. Saarbrücken: Pfau-Verlag 1997. 330 S., Abb., Notenbeisp.

LYDIA JESCHKE: Prometeo. Geschichtskonzeptionen in Luigi Nonos Hörtragödie. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 1997. 287 S., Notenbeisp. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band XLII.)

Rainer KLEINERTZ (ed.): Teatro y Música en España (siglo XVIII). Actas del Simposio Internacional Salamanca 1994. Kassel-Berlin: Edition Reichenberger 1996.

MICHAEL KOBALL: Pathos und Grotteske. Die deutsche Tradition im symphonischen Schaffen von Dmitri Schostakowitsch. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 1997. 284 S., Notenbeisp. (Studia slavica musicologica. Band 10.)

BURKHARDT KÖHLER: Pommersche Musikkultur in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Mit einer Bibliographie pommerscher Musikalien. Sankt Augustin: Academia Verlag 1997. 532 S., Notenbeisp. (Deutsche Musik im Osten. Band 11.)

Der Komponist Isang Yun. Hrsg. von Hanns-Werner HEISTER und Walter-Wolfgang SPARRER. 2., erw. Aufl. München: edition text + kritik 1997. 356 S.

WULF KONOLD: Felix Mendelssohn Bartholdy und seine Zeit. 2., durchgesehene Auflage. Laaber: Laaber-Verlag 1996. 375 S., Notenbeisp. (Große Komponisten und ihre Zeit.)

EWALD KOOIMAN/GERHARD WEINBERGER/HERMANN J. BUSCH: Zur Interpretation der Orgelmusik Johann Sebastian Bachs. Kassel: Merseburger 1995. 239 S., Notenbeisp.

JOACHIM KREMER: Joachim Gerstenbüttel (1647–1721) im Spannungsfeld von Oper und Kirche. Ein Beitrag zur Musikgeschichte Hamburgs. Hamburg: von Bockel Verlag 1997. 424 S., Abb., Notenbeisp. (Musik der frühen Neuzeit. Studien und Quellen zur Musikgeschichte des 16.–18. Jahrhunderts. Band 1.)

SIEGFRIED KROSS: Johannes Brahms. Versuch einer kritischen Dokumentar-Biographie. Bonn: Bouvier Verlag 1997. 2 Bände, 1125 S., Abb., Notenbeisp.

MICHAEL KUBE: Hindemiths frühe Streichquartette (1915–1923). Studien zu Form, Faktur und Harmonik. Kassel u. a.: Bärenreiter 1997. VII, 331 S., Notenbeisp. (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft XLV.)

HANS-WERNER KÜTHEN: Ein unbekanntes Notierungsblatt Beethovens aus der Entstehungszeit der „Mondscheinsonate“ im Familienarchiv Chotek in Benesov, Tschechische Republik. Praha: Edition Resonus 1996. 63 S.

HERVÉ LACOMBE: Les voix de l'opéra français au XIX^e siècle. Librairie Arthème Fayard 1997. 387 S., Abb. (Les chemins de la musique.)

„Lass singen, Gesell, lass rauschen ...“. Zur Ästhetik und Anästhetik in der Musik. Hrsg. von Otto KOLLERITSCH. Wien: Universal Edition/Graz: Institut für Wertungsforschung an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst 1997. 255 S., Notenbeisp. (Studien zur Wertungsforschung. Band 32.)

MARION LINHARDT: Inszenierung der Frau – Frau in der Inszenierung. Operette in Wien zwischen 1865 und 1900. Tutzing: Hans Schneider 1997. 385 S., Abb.

Ludwig van Beethoven: Die Werke im Spiegel seiner Zeit. Gesammelte Konzertberichte und Rezensionen bis 1830. Hrsg. und eingeleitet von Stefan KUNZE in Zusammenarbeit mit Theodor SCHMIDT, Andreas TRAUB und Gerda BURKHARD. Laaber: Laaber-Verlag 1996. 684 S., Notenbeisp.

HANS MAIER: Von Orgeln, Chören und Kantoren. Für alle Freunde geistlicher Musik. Bearbeitet und hrsg. von Markus ZIMMERMANN. Freiburg u. a.: Herder 1997. 175 S., Abb.

Medien – Musik – Mensch: Neue Medien und Musikwissenschaft. Hrsg. von Thomas HEMKER und Daniel MÜLLENSIEFEN. Hamburg: von Bockel Verlag 1997. 137 S., Abb.

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: Denn er hat seinen Engeln befohlen. Faksimileausgabe nach dem Autograph in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz. Mit einem Nachwort von Thomas SCHMIDT-BESTE. Stuttgart: Carus-Verlag 1997. 16 S.

Mitteilungen der Hans Pfitzner-Gesellschaft. Neue Folge Heft 57. Hrsg. von der Hans Pfitzner-Gesellschaft München. Tutzing: Hans Schneider 1997. 85 S., Abb., Notenbeisp.

FULVIA MORABITO: La Romanza vocale da camera in Italia. Turnhout: Brepols 1997. XVV, 247 S., Abb., Notenbeisp. (Specvlvm mvsvcae. Veröffentlichungen der Pietro Antonio Locatelli-Stiftung. Vol. II.)

MARY SUE MORROW: German music criticism in the late eighteenth century. Aesthetic issues in instrumental music. Cambridge: Cambridge University Press 1997. XIII, 253 S., Notenbeisp.

Le mouvement en musique a l'époque baroque. Sous la direction d'Hervé LACOMBE. Metz: Editions Serpenoise 1996. 243 S., Notenbeisp.

Mozart Studien. Band 7. Hrsg. von Manfred Herman SCHMID. Tutzing: Hans Schneider 1997. 304 S., Notenbeisp.

ANNO MUNGEN: Musiktheater als Historienbild. Gaspare Spontinis „Agnes von Hohenstaufen“ als Beitrag zur deutschen Oper. Tutzing: Hans Schneider 1997. 303 S., Abb., Notenbeisp. (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft. Band 38.)

La musica negli archivi e nelle biblioteche delle Marche. Primo censimento dei Fondi Musicali. A cura di Gabriele MORONI. Fiesole: Nardini Editore 1996. 270 S., Abb.

Musicologica Austriaca 16: Nachbarländer. Hrsg. im Auftrag der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft von Thomas HOCHRADNER. Wien 1997. 232 S., Abb., Notenbeisp.

Musik in Bayern. Halbjahresschrift der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte e. V., Heft 54. Tutzing: Hans Schneider 1997. 157 S., Abb., Notenbeisp.

Musik – Kultur – Gesellschaft. Interdisziplinäre Aspekte aus der Musikgeschichte des Rheinlandes. Dietrich Kämper zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Norbert JERS. Kassel: Merseburger 1996. 233 S., Notenbeisp. (Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte. Band 156.)

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

Musik-Konzepte 96. Hrsg. von Heinz-Klaus METZGER und Rainer RIEHN. H. IV/97, Pierre Boulez II. München: Edition text + kritik 1997.

Musikszene Deutschland. Konzertwesen, Kulturpolitik, Wirtschaft, Berufe. Hrsg. von Richard JAKOBY in Zusammenarbeit mit Inter Nationes und dem Deutschen Musikrat. Kassel u. a.: Bärenreiter/Kassel: Gustav Bosse 1997. 148 S.

La musique depuis 1945. Matériaux, esthétique et perception. Sous la direction de Hugues DUFOURT

et Joël-Marie FAUQUET. Sprimont: Pierre Mardaga 1996. 318 S.

Nationalstile und Europäisches Denken in der Musik von Fasch und seinen Zeitgenossen. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz am 21. und 22. April 1995 im Rahmen der IV. Internationalen Fasch-Festtage in Zerbst. Hrsg. von der Internationalen Fasch-Gesellschaft durch Konstanze MUSKETA. Dessau: Anhaltische Verlagsgesellschaft 1997. 144 S., Notenbeisp. (Fasch-Studien. Band V.)

GISELA NAUCK: Musik im Raum – Raum in der Musik. Ein Beitrag zur Geschichte der seriellen Musik. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 1997. 261 S., Abb. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band XXXVIII.)

JOACHIM NOLLER: „wird das gesungene Wort auf der Bühne eine Konvention bleiben“? Zum italienischen Musiktheater des 20. Jahrhunderts. Hamburg: von Bockel Verlag 1997. 199 S., Notenbeisp. (Zwischen/Töne. Band 4.)

Cœuvres de Denis Gautier. Edition et transcription par Monique ROLLIN et François-Pierre GOY. Paris: CNRS-Éditions 1996. IL, 205 S. (Corpus des Luthistes Français.)

Die Opéra comique und ihr Einfluß auf das europäische Musiktheater im 19. Jahrhundert. Bericht über den Internationalen Kongreß Frankfurt 1994. Hrsg. von Herbert SCHNEIDER und Nicole WILD. Hildesheim u. a.: Olms 1997. 490 S. (Musikwissenschaftliche Publikationen 3.)

The Organ Yearbook. Volume XXVI (1996). A Journal for the Players & Historians of Keyboard Instruments. Edited by Peter WILLIAMS. Laaber: Laaber-Verlag 1997. III, 188 S., Abb.

Perspektiven einer Geschichte abendländischen Musikhörens Hrsg. von Wolfgang GRATZER. Laaber: Laaber-Verlag 1997. 232 S., Notenbeisp. (Schriften zur musikalischen Hermeneutik. Band 7.)

GREGOR PONGRATZ: Anton Webers Variationen für Klavier opus 27. Musikwissenschaftlicher Diskurs mit Ableitung eines interdisziplinären Höransatzes. Hildesheim u. a.: Olms 1997, 238 S. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 12.)

FRANÇOIS REYNAUD: La polyphonie Tolédane et son milieu. Des premiers témoignages aux environs de 1600. Turnhout: Brepols, CNRS Éditions 1996. XXIV, 523 S.

ALBRECHT RIETHMÜLLER: Gedichte über Musik. Quellen ästhetischer Einsicht. Laaber: Laaber-Verlag 1996. 248 S. (Spektrum der Musik. Band 4.)

JOSEPH RIEPEL: Sämtliche Schriften zur Musiktheorie. Hrsg. von Thomas EMMERIG. Wien: Böhlau 1996. 2 Bände. (Wiener musikwissenschaftliche Beiträge 20.)

ECKHARD ROCH: Psychodrama: Richard Wagner im Symbol. Stuttgart u. a.: Metzler 1995. 640 S.

IVAN ROSANOFF/ALEXEI PANOV: Essays on Problems of Rhythm in Germany in the XVIIIth Century. Overdotting and the so-called Taktenlehre (a research of sources). Heilbronn: Musik-Edition Lucie Galland 1996. 142 S., Notenbeisp.

BONAVENTURA RUBINO: Vespro dello Stello con sinfonie ed altri salmi. Salmi varii variamente concertati von sinfonie d'obbligo et a beneplacito, pera quinta (1655). A cura di Giuseppe COLLISANI e Daniele FICOLA. Firenze: Leo S. Olschki Editore 1996. LI, 481 S.

WALTER SALMEN: Beruf: Musiker. Verachtet – vergöttert – vermarktet. Eine Sozialgeschichte in Bildern. Kassel u. a.: Bärenreiter/Stuttgart u. a.: Metzler 1997. 231 S., Abb.

ERIKA SCHALLER: Luigi Nono: Klang und Zahl. Serielles Komponieren zwischen 1955 und 1959. Saarbrücken: Pfau-Verlag 1997. 305 S., Notenbeisp.

JOHANN HERMANN SCHEIN: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Band 3.2: Cymbalum Sionium 1615. Teil 2. Hrsg. von Arno FORCHERT und Claudia THEIS. Kassel u. a.: Bärenreiter 1997. XIII, 227 S.

JOCHEN SCHEPERS: Tanz- und Unterhaltungsmusiker im 20. Jahrhundert. Ihre Lebens- und Arbeitsbedingungen in der Stadt Münster. Münster: Lit Verlag 1996. 414 S., Abb. (Biographische Forschung in Musiksoziologie und Musikpsychologie. Band 1.)

DANIEL SCHNELLER: Richard Wagners „Parsifal“ und die Erneuerung des Mysteriendramas in Bayreuth. Die Vision des Gesamtkunstwerks als Universalkultur der Zukunft. Bern: Peter Lang 1997. 373 S., Abb.

Schriftenreihe der Akademie der Augustiner-Chorherren von Windesheim. Band I. Hrsg. von Rainer A. MÜLLER. Paring: Augustiner-Chorherren-Verlag 1996. 30 S.

BRUCE R. SCHUENEMAN/WILLIAM E. STUDWELL: *Minor Ballet Composers: Biographical Sketches of Sixty-Six Underappreciated Yet Significant Contributors to the Body of Western Ballet Music*. New York: The Haworth Press 1997. 133 S.

HEINRICH SCHÜTZ: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*. Band 20: *Symphoniae Sacrae III (1650)*, Nr. 11–14. Hrsg. von Werner BREIG. Kassel u. a.: Bärenreiter 1996. XVI, 126 S.

EMANUELE SENICI: *La Clemenza di Tito di Mozart. I primi trent'anni (1791–1821)*. Turnhout: Brepols 1997. 339 S., Abb. (*Specvlvm Mvsicae*. Volume III.)

Speelmansboek uit Maastricht. Tongeren, O.-L.-Vrouwebasiliek, bibliotheek hs. 81. Inleiding Gilbert HUYBENS/Eugeen SCHREURS. Peer: Alamire 1996. XLII, 422 S.

Step Across The Border. Neue musikalische Trends – neue massenmediale Kontexte. Musikalische Aufbrüche und die Medien. Referate der ASPM-Jahrestagung 1996 in Oldenburg. Hrsg. von Helmut RÖSING. Karben: Coda Musikservice + Verlag 1997. 244 S., Abb. (Beiträge zur Populärmusikforschung 19/20.)

Stiftsbibliothek Sankt Gallen. *Codices 484 & 381*. Komm. und in Faksimile hrsg. von Wulf ARLT und Susan RANKIN, unter Mitarb. von Cristina HOSPENTHAL. Winterthur: Amadeus Verlag 1996. 3 Bände

Stravinsky Retrospectives. Edited by Ethan HAIMO and Paul JOHNSON. Lincoln-London: University of Nebraska Press 1997. XII, 203 S., Notenbeisp.

GEORG PHILIPP TELEMANN: *Musikalische Werke*. Band XXXIII: *Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu TWV 6:6*. Hrsg. von Ralph-Jürgen REIPSCH. Kassel u. a.: Bärenreiter 1997. XXXVII, 168 S.

Theorie und Praxis der Musik. Freundesgabe für Ingolf Henning zur Emeritierung. Hrsg. von Hartmuth KINZLER. Osnabrück: Selbstverlag der Universität 1997. 168 S., Notenbeisp. (Schriftenreihe des Fachbereichs Erziehungs- und Kulturwissenschaften. Band 16.)

MATTHIAS THIEMEL: *Tonale Dynamik. Theorie, musikalische Praxis und Vortragslehre seit 1800*. Sinzig: Studio, Verlag Schewe 1996. 231 S., Notenbeisp. (Berliner Musik Studien 12.)

Traditionen – Neuansätze. Für Anna Amalie Abert (1906–1996). Hrsg. von Klaus HORTSCHANSKY. Tutzing: Hans Schneider 1997. VIII, 728 S., Notenbeisp.

DANIEL GOTTLÖB TÜRK: *Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende*. Faksimile-Reprint der 1. Ausgabe 1789. Hrsg. von Siegbert RAMPE. Kassel u. a.: Bärenreiter 1997. XXIII, 408, 31 S.

Das Vaudeville. Funktionen eines multimedialen Phänomens. Hrsg. von Herbert SCHNEIDER. Hildesheim u. a.: Olms 1996. 229 S. (Musikwissenschaftliche Publikationen 7.)

PHILIPPE VENDRIX: *Aux Origines d'une discipline historique. La musique et son histoire en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*. Genève: Droz 1993. 418 S.

Das verborgene Band. Felix Mendelssohn Bartholdy und seine Schwester Fanny Hensel. Ausstellung der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz zum 150. Todestag der beiden Geschwister, 15. Mai bis 12. Juli 1997. Wiesbaden: Dr. Ludwig Reichert Verlag 1997. 251 S., Abb.

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

BERND WILMS: *Von der Schönheit alter Jahrhunderte*. Hans Werner Henzes Bearbeitung von Claudio Monteverdis „Il ritorno d'Ulisse in patria“. Saarbrücken: Pfau-Verlag 1997. 226 S., Notenbeisp.

ANNELIESE ZÄNSLER: *Die Dresdner Stadtmusik, Militärmusikkorps und Zivilkapellen im 19. Jahrhundert*. Laaber: Laaber-Verlag 1996. 269 S., Abb., Notenbeisp. (Musik in Dresden. Band 2.)

Mitteilungen

Es verstarb:

Arno SCHWERTMANN am 24. August 1997 in Kiel,

Prof. Dr. Barry S. BROOK am 7. Dezember 1997 (ein Nachruf folgt),

Prof. Dr. Dr. h. c. mult. Nino PIRROTTA am 22. Januar in Palermo.

Wir gratulieren:

Prof. Dr. Rudolf WALTER am 24. Januar zum 80. Geburtstag,

Dr. Dr. h. c. Alfred DÜRR am 3. März zum 80. Geburtstag,

Dr. Christiane BERNSDORF-ENGELBRECHT am 6. Januar zum 75. Geburtstag,

Dr. Lukas RICHTER am 22. Februar zum 75. Geburtstag,

Prof. Dr. Martin VOGEL am 23. März zum 75. Geburtstag,

Dr. Robert MÜNSTER am 3. März zum 70. Geburtstag,

Prof. Dr. Hannsdieter WOHLFARTH am 2. Januar zum 65. Geburtstag.

Dr. Peter TENHAEF wurde im Sommersemester 1997 an der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald habilitiert und zum Privatdozenten ernannt. Das Thema seiner Habilitationsschrift lautet: „Das konzertante Offertorium des 17. Jahrhunderts in Mitteleuropa“.

Dr. Hermann GOTTSCHIEWSKI wurde am 6. April 1997 für sein Buch *Die Interpretation als Kunstwerk* (Laaber 1996) und für seine Quellenforschungen zur japanischen Musikgeschichte der Meiji-Zeit (1868–1912) in Tōkyō mit dem „OHMIYA-Makato-Musikpreis“ ausgezeichnet.

Am 5. November 1997 hat sich Dr. Antonio BISPO an der Universität zu Köln für das Fach Mu-

sikwissenschaft habilitiert. Das Thema der Habilitationsschrift lautet „Christliche Musikanthropologie: Studien zu Anschauungen und Darstellungsweisen in musikalischen Volkstraditionen“.

Dr. Hartmut MÖLLER, Rostock, hat sich am 26. Mai 1997 an der Universität Rostock mit der Arbeit „Geschichtsbilder mittelalterlicher Musik. Zehn Studien und eine kritische Betrachtung“ habilitiert.

Prof. Dr. Peter ANDRASCHKE, Institut für Musikwissenschaft und Musikpädagogik der Justus-Liebig-Universität Gießen, ist vom Johann-Gottfried-Herder-Forschungsrat zum ordentlichen Mitglied gewählt und als neuer Leiter der Fachkommission Musikgeschichte einstimmig bestätigt worden.

Dr. Dörte SCHMIDT habilitierte sich an der Fakultät für Geschichtswissenschaft der Ruhr-Universität Bochum für das Fach Musikwissenschaft. Das Thema ihrer Habilitationsschrift lautet: „'Armide' als exemplarischer Fall. Die künstlerische Rezeption von Lullys Tragédie lyrique bis zu Glucks Neukomposition des Librettos“.

Prof. Dr. Rüdiger SCHUMACHER (Universität zu Köln) ist auf dem „XIIIth European Seminar in Ethnomusicology“ in Jyväskylä (Finnland) zum Generalsekretär dieser von John Blacking (1928–1990) ins Leben gerufenen europäischen Vereinigung der Musikethnologen gewählt worden.

*

Zur Vorbereitung der *Kritischen Gesamtausgabe der Briefe des Stuttgarter Kapellmeisters Peter Joseph von Lindpaintner* bitte ich um Mitteilungen an den Herausgeber, Dr. Reiner NÄGELE, welche Bibliotheken und Archive seit 1989 Lindpaintner-Korrespondenz erworben haben. Angaben zu Briefen/Archivalien, die sich in privatem Besitz befinden, werden auf Wunsch vertraulich behandelt. Dr. Rainer Nägele, Württembergische Landesbibliothek Stuttgart, Konrad-Adenauer-Str. 8, 70047 Stuttgart, Fax (07 11) 2 12-44 22.

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 sollen 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 Zeit, die Tag und Jahre macht“ – *Bach-Colloquium in Göttingen*. Zu Ehren Alfred Dürrs, der am 3. März 1998 seinen 80. Geburtstag feiert, veranstaltet das Johann-Sebastian-Bach-Institut in Verbindung mit der Göttinger Akademie der Wissenschaften und dem Musikwissenschaftlichen Seminar der Georg-August-Universität vom 13. bis 15. März 1998 in Göttingen ein wissenschaftliches Colloquium, das sich unter dem Motto „Die Zeit, die Tag und Jahre macht“ Fragen der Chronologie des Bachschen Schaffens widmet. Kontaktadresse: Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen, Dahlmannstr. 14, D-37073 Göttingen, Telefon (05 51) 5 59 72, Fax (05 51) 4 60 15, eMail: Bach-Institut_Goettingen@t-online.de.

Das Kulturreferat der Stadt Ingolstadt plant in Zusammenarbeit mit der Internationalen Johann-Simon-Mayr-Gesellschaft vom 5. bis zum 8. November 1998 ein *wissenschaftliches Symposium zum Thema „Johann Simon Mayr und Venedig.“* Mit der Blickrichtung auf Johann Simon Mayr und Venedig soll 1998 konzeptionell ein thematischer Schwerpunkt gesetzt werden, der speziellen Fragestellungen und Forschungsanliegen entgegenkommen möchte. 1789 kam Mayr nach Venedig. 1790 studierte er bei Ferdinando Bertoni (1725–1813), dem Kapellmeister von S. Marco und, seit 1757, maestro di coro am Ospedale dei Mendicanti. Mayrs zweiteiliges Oratorium *Jacobo a Labano fugiens*, 1791, leitete die Reihe von Oratorienkompositionen ein, die eigens für das Ospedale dei Mendicanti in Venedig entstanden sind. Die Jahre in Venedig waren entscheidend für Mayrs weitere kompositorische Entwicklung im Bereich der Oratorienkomposition wie im Opernmetier. Für Rückfragen stehen wir gerne zur Verfügung. Kontaktanschrift: Kulturamt Ingolstadt, Dr. Iris Winkler, Unterer Graben 2, 85049 Ingolstadt; Tel. (08 41) 3 05-18 17/18 14 oder (08 41) 9 31 15 28; Fax (08 41) 3 05-18 05 oder (08 41) 9 31 16 28.

Die Herausgeber der wissenschaftlichen *Johann-Beer-Ausgabe* bereiten für den Herbst 2000 aus Anlaß des 300. Todestages Johann Beers (†6. August 1700) eine Tagung vor, die einer stärkeren Profilierung von Leben und Werk des Autors und seiner Stellung im literarischen Schaffen der Zeit gewidmet ist. Dabei soll auch Beer als Musiker, Komponist und Musikschriftsteller angemessen gewürdigt werden. Der Ort der Tagung steht noch nicht fest, doch ist an eine mehrtägige Veranstaltung im mitteldeutschen Raum gedacht. Um die Planung frühzeitig in

Gang zu bringen, geben die Veranstalter diese Ausschreibung heraus. Sie bitten alle an Beer und seiner Zeit interessierten Wissenschaftler des In- und Auslandes um Mitarbeit. Neben literaturwissenschaftlichen Fragestellungen sollen vor allem interdisziplinäre Aspekte behandelt werden, die geeignet sind, das Werk Johann Beers in die weitere kulturelle Situation der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zu integrieren. Angebote für Vortragsthemen werden bis zum 31. März 1998 an die Adresse der Veranstalter erbeten: Prof. Dr. Ferdinand van Ingen, Verlenpde Slotlaan 84, NL Zeist 3707 CL; Prof. Dr. Dr. h. c. Hans-Gert Roloff, Freie Universität Berlin, Fachbereich Germanistik, Forschungsstelle für Mittlere Deutsche Literatur, Habelschwerdter Allee 45, 14195 Berlin.

Das 9. *Symposium der Internationalen Studiengruppe für Musikarchäologie* findet vom 19. bis 24. Mai 1998 in der Stiftung Kloster Michaelstein, Blankenburg/Harz, statt. Thema ist „Musikarchäologie der Metallzeiten in antiken, vor- und frühgeschichtlichen Kulturen der Welt.“ Auskünfte erteilt Prof. Dr. Ellen Hickmann, Hochschule für Musik und Theater Hannover, Emmichplatz 1, 30175 Hannover, Tel. (05 11) 3 10 05 04.

Das Beethoven-Archiv Bonn veranstaltet vom 18. bis 20. Juni 1998 in seinen Räumen eine *Tagung über Beethovens Kompositionen für Klavier und Violoncello*. Information und Anmeldung: Beethoven-Archiv, Ingeborg Maaß, Bonngasse 24–26, 53111 Bonn, Fax (02 28) 9 81 75 24.

Zur Bewahrung, Förderung und Verbreitung des Wissens über das Leben und Wirken Franz Anton Hoffmeisters (1754–1812) in Praxis und Wissenschaft sowie zur Erforschung seines Lebens, seiner Verlagsarbeit und seines kompositorischen Schaffens wird am Freitag, den 8. Mai 1998 in seiner Heimatstadt Rottenburg am Neckar eine *Franz Anton Hoffmeister-Gesellschaft e. V.* gegründet. Interessenten wenden sich bitte an Thomas Schüle M. A., Saint Claude Straße 111, 72108 Rottenburg am Neckar.

Die Meldestelle für abgeschlossene oder in Vorbereitung befindliche musikwissenschaftliche Dissertationen in den USA ist jetzt an der Indiana University beheimatet. Die Adresse lautet: Doctoral Dissertations in Musicology, Thomas J. Mathiesen, Project Director, Andreas Giger, Project Assistent, Department of Musicology, School of Music, Indiana University, Bloomington, IN 47405, Tel. +1-812-85-6889. Die dort gemeldeten Dissertationen sind im Internet unter der Adresse <http://www.music.indiana.edu/ddm> nach Schwerpunkten geordnet abzufragen.

Das Institut für Musikwissenschaft der Universität Leipzig veranstaltet während der III. Universitätsmusiktag vom 11. bis 13. Juni 1998 ein *Kolloquium zum Thema „Zeit und Raum in Musik und bildender Kunst – Musik und bildende Kunst in Zeit und Raum“*. In verschiedenen thematischen Bereichen soll das Problem aus philosophisch-ästhetischer, aus soziologischer und aus künstlerischer Sicht beleuchtet werden. Im Mittelpunkt wird neben historischen Beispielen vor allem die Situation in der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts stehen. Informationen: Tatjana Böhme, Goldschmidtstr. 12, 04103 Leipzig, Tel.: 0341 / 9730450, Fax: 0341 / 9730459.

In der Bibliothek von Bratislava befindet sich kein Exemplar der Neuen Schütz-Ausgabe. Mittel zur Anschaffung gibt es nicht. Das Heinrich-Schütz-Haus in Bad Köstritz bittet um Vorschläge oder Angebote, wie der slowakischen Bibliothek geholfen werden kann. Heinrich-Schütz-Haus, Heinrich-Schütz-Str. 1, 07584 Bad Köstritz, Tel.: 036605 / 2405 bzw. 36198, Fax: 036605 / 36199.

Nach Redaktionsschluß eingegangen

Dr. Friedhelm BRUSNIAK hat sich am 28. Januar 1998 an der Universität Augsburg habilitiert. Thema der Habilitationsschrift: „Anfänge des Laienchorwesens in Bayerisch-Schwaben“.

Die *Arbeitsgruppe „Frauen- und Geschlechterforschung“* in der Gesellschaft für Musikforschung lädt zu ihrer *Dritten Arbeitstagung* vom 9. bis 11. Oktober 1998 nach Freiburg i. Br. Thema ist „*Frauenstimmen, Frauenrollen in der Oper und Frauen-Selbstzeugnisse*“. InteressentInnen sind herzlich eingeladen, bis Ende März 1998 Referatvorschläge oder Round-table-Beiträge zu richten an: Dr. Gabriele Busch-Salmen, Musikwiss. Seminar, Werthmannplatz, 79098 Freiburg, Fax priv. 0 76 61/98 10 66, und Prof. Dr. Eva Rieger, Universität Bremen, FB 9. Musik, Bibliotheksstr., 28359 Bremen.

Beim Landesmusikrat Thüringen hat sich eine Arbeitsgruppe „*Alte Musik Thüringens*“ gegründet, die unter dem Vorsitz von Prof. Dr. Helen Geyer berät und beispielhafte Projekte fördert (Sicherung, Erschließung und Vermittlung von thür. Musikdenkmälern). Hinweise werden zur Koordination erbeten an: Informationsstelle „*Alte Musik Thüringens*“, c/o Heinrich-Schütz-Haus, Heinrich-Schütz-Straße 1, 07586 Bad Köstritz, Tel. 03 66 05/24 05, Fax 03 66 05/3 61 99.

Gegendarstellung

Zur Besprechung von: PETER SIMON: *Die Systematiken der Musikinstrumente*. 1995 durch Annette Otterstedt in *Mf* 4/1997, S. 490–491.

„Dabei besteht der größte Teil aus zufälligen Systematiken, die jeweils von früheren Autoren übernommen werden und damit keine neuen Systematiken darstellen“: Richtig ist, daß von den 601 kommentierten Systematiken 327 als eigene Systematiken ausgewiesen, also neu sind.

„Sie [die Bibliographie] umfaßt 191 Seiten einschließlich 17 Seiten mit diagrammartigen Zusammenfassungen und Index [...]“. Ein Kommentar von 83 Seiten ist dem vorgeschaltet [...].“: Das Buch hat im 1. Teil (systematische Grundlagen) 92 Seiten, einschl. 5 Seiten Kommentar und 4 Seiten Literaturangaben, der 2. Teil (Bibliographie mit Kommentar) umfaßt 200 Seiten, nicht 191 Seiten.

„Die Kunst hätte darin bestanden, das vom Rechner erstellte Gebäude für nicht-computerisierte Instrumentenkundler faßbar zu machen“: Man braucht weder einen PC noch entsprechende Kenntnisse, um das Buch zu verstehen.

„Sein Ziel scheint das Gegenteil von Erich von Hornbostel und Kurt Sachs (1914) zu sein, als sie die erste wissenschaftlich untermauerte Systematik schufen“: Neben der von Hornbostel und Sachs aufgestellten Systematik gibt es, sowohl vorher als auch nachher, einige andere, die in der Praxis verwendet werden“.

„[...] ein Beispiel für ein Wissenschaftsverständnis, das von den Themen wegführt, anstatt sich auf sie zuzubewegen“: Da sich das ganze Buch mit dem im Titel genannten Thema beschäftigt, führt es nicht vom Thema weg.

Peter Simon

An die Mitglieder der Gesellschaft für Musikforschung

Ab 1/1998 präsentiert sich „*Die Musikforschung*“ in einem neuen Outfit. Die Gestaltung der Umschlagseite wurde nicht nur farblich und drucktechnisch aufgelockert, sondern der Inhalt des jeweiligen Heftes wird jetzt bereits auf dieser Seite verzeichnet. Der Vorstand der Gesellschaft für Musikforschung hofft, daß die Mitglieder dieser Entscheidung positiv gegenüberstehen, zumal dadurch nicht nur die Benutzung erleichtert, sondern auch eine schnellere Orientierung ermöglicht wird.

Der Präsident
Christoph-Hellmut Mahling

Die Autoren der Beiträge

WERNER BREIG, geb. 1932 in Zwickau; studierte ev. Kirchenmusik in Berlin-Spandau, Musikwissenschaft in Erlangen-Nürnberg. 1961–1974 Wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universität Freiburg i. Br.; dazwischen 1968–1971 Stipendiat der Deutschen Forschungsgemeinschaft; 1973 Habilitation in Freiburg. 1974–1979 in Karlsruhe Professor an der Staatlichen Hochschule für Musik und Leiter des Instituts für Musikwissenschaft der Universität. 1979–1988 Ordinarius für Musikwissenschaft an der Universität Wuppertal, seit 1988 an der Ruhr-Universität Bochum (1997 Emeritierung). Seit 1997 Editionsleiter der Ausgabe „Richard Wagner, Sämtliche Briefe“.

RAYMOND DITTRICH, geb. 1961 in Hamburg; Studium der Musikwissenschaft und der Philosophie in Hamburg; M. A. 1988; Promotion 1992; Bibliotheksassessor München 1995; seit 1996 Musikbibliothekar in der Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg.

WOLFGANG HIRSCHMANN, geb. 1960; Studium der Musikwissenschaft, Neueren Deutschen Literaturgeschichte und Theaterwissenschaft an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen; 1984–85 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Deutsche Sprach- und Literaturwissenschaft Erlangen; 1985 Promotion; 1985–1987 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Musikwissenschaftlichen Institut Erlangen; 1988–1991 Postdoktoranden-Stipendium der Deutschen Forschungsgemeinschaft; 1991/92 verschiedene Vertretungen am Musikwissenschaftlichen Institut Erlangen; 1993–1995 wissenschaftlicher Mitarbeiter ebenda; seit April 1995 Habilitandenstipendium der Deutschen Forschungsgemeinschaft. Hauptarbeitsgebiete: Musik des 18. Jahrhunderts, Telemann-Forschung, Geschichte der mittelalterlichen Musiktheorie, verschiedene Editionsprojekte (Georg Philipp Telemann, Wilhelmine von Bayreuth).

STEFAN KEYM, geb. 1971 in Bremen; Studium der Musikwissenschaft, Germanistik sowie Mittleren und Neueren Geschichte in Mainz, Paris und Halle (u. a. bei Wolfgang Ruf, Christoph-Hellmut Mahling, Danièle Pistone und Serge Gut); 1995 Maîtrise de musique an der Université de Paris IV (Sorbonne); 1997 Magister Artium an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg; Dissertationsprojekt zu Olivier Messiaens *Saint François d'Assise*.

KONRAD KÜSTER, geb. 1959 in Stuttgart; studierte Musikwissenschaft sowie Mittelalterliche und Neuere Geschichte in Tübingen; M. A. 1987, Promotion 1989. 1990–1992 Stipendiat der DFG, 1993 Habilitation in Freiburg. Lehrstuhlvertretungen in Regensburg und Freiburg; dort seit 1995 Professor für Musikwissenschaft. Mehrere Buchpublikationen, zuletzt: *Studium: Musikwissenschaft* (UTB, 1996), *Der junge Bach* (1996).

MARKUS RATHEY, geb. 1968 in Herford (Westfalen); studiert Musikwissenschaft, ev. Theologie, Germanistik und Skandinavistik in Münster; veröffentlichte mehrere Aufsätze zur Orgelmusik des 19. und frühen 20. Jahrhunderts und zur skandinavischen Musikgeschichte. Er arbeitet derzeit an einer Dissertation über den thüringischen Komponisten Johann Rudolf Ahle.

ULRICH TADDAY, geb. 1963 in Gelsenkirchen, 1983–1988 Studium der Musikwissenschaft, Musikerziehung, Germanistik und Philosophie, 1992 Promotion über „Die Anfänge des Musikfeuilletons. Der kommunikative Gebrauchswert musikalischer Bildung in Deutschland um 1800“, Stuttgart/Weimar: Metzler, 1993. Seit 1991 Wiss. Mitarbeiter am Lehrstuhl für historische Musikwissenschaft (Prof. Dr. Martin Geck) des Instituts für Musik und ihre Didaktik an der Universität Dortmund. Seit 1995 DFG-Habilitationsteilstipendium. Weitere Veröffentlichungen zur Musik- und Regionalgeschichte des 19. Jahrhunderts.

HERMANN F. WEISS, geb. 1937, 1957–1963 Studium der Anglistik und Germanistik in Bonn und Aberdeen, 1965–1968 Studium der Germanistik in Princeton, 1968 Ph. D. (Princeton). Seit 1968 Professor für deutsche Literaturgeschichte an der University of Michigan, Ann Arbor/USA.

WALTER WERBECK, geb. 1952 in Bochum; studierte Musikerziehung an Gymnasien, Kirchenmusik und Klavier an der Hochschule für Musik Detmold, Geschichte an der Universität Bielefeld sowie Musikwissenschaft an der Universität-Gesamthochschule-Paderborn. Dort 1980 Magister Artium, 1987 Promotion und 1995 Habilitation. 1982–1992 Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Musikwissenschaftlichen Seminar Detmold/Paderborn, 1993–1995 ebd. Lehrbeauftragter, 1995/96 Lehrbeauftragter in Marburg sowie Vertretung einer C3-Professur in Bonn. Schriftleiter des *Schutz-Jahrbuches* seit 1991.

Hinweise für Autoren

1. Manuskripte bitte im 1/2-fachen Zeilenabstand ohne Silbentrennungen schreiben; Rand ca. 2,5 cm, oberer und unterer Rand nicht weniger als 2 cm; doppelte Anführungsstriche („“) nur bei wörtlichen Zitaten (nicht einrücken!); kursiver Satz nur bei Werktiteln (ohne Anführungsstriche) sowie bei Tonbuchstaben (z. B.: *cis*, *fis*“); Hervorhebungen gesperrt (ohne Unterstreichungen); Tonartenangaben: *F*-Dur, *f*-Moll. Alle weiteren Auszeichnungen werden von der Redaktion durchgeführt. Texte und Kurzbiographien bitte auf Diskette liefern (3,5“; Word für Windows [DOS] oder Macintosh), einen Ausdruck beifügen.
2. Notenbeispiele und Abbildungen müssen getrennt durchnummeriert und auf jeweils gesonderten Blättern mitgeliefert werden. Bitte eindeutig kennzeichnen, wo im Text die Abbildungen bzw. Notenbeispiele einzusetzen sind.
3. Bei erstmaliger Nennung von Namen bitte stets die Vornamen ausgeschreiben dazu setzen (nach Haupttext und Fußnoten getrennt), auch bei Berichten und Besprechungen.
4. Literaturangaben werden in den Fußnoten bei erstmaliger Nennung stets vollständig gemacht, und zwar nach folgendem Muster:
 - Carl Dahlhaus, „Eine wenig beachtete Formidee. Zur Interpretation einiger Beethoven-Sonaten“, in: *Analysen. Beiträge zu einer Problemgeschichte des Komponierens. Hans Heinrich Eggebrecht zum 65. Geburtstag*, hrsg. v. W. Breig, R. Brinkmann u. E. Budde (= *BzAfMw* 23), Stuttgart 1984, S. 250.
 - C. Dahlhaus, *Grundlagen der Musikgeschichte* (= Musik-Taschenbücher Theoretica 15), Köln 1977, S. 56 f.
 - Bernhard Meier, „Zum Gebrauch der Modi bei Marenzio. Tradition und Neuerung“, in: *AfMw* 38 (1981), S. 58.
 - Ludwig Finscher, Art. „Parodie und Kontrafaktur“, in: *MGG* 10, Kassel 1962, Sp. 821.
 - Vgl. W. A. Mozart, *Violinkonzerte und Einzelsätze*, hrsg. v. Christoph-Hellmut Mahling (= Neue Ausgabe sämtlicher Werke [NMA] V/14, 1), Kassel 1983, S. VII.
 Bei wiederholter Nennung eines Titels ...
 - Dahlhaus, *Grundlagen*, S. 58.
 - Meier, S. 60 ff.
 - Ebd., S. 59.
 Standardreihen und -zeitschriften sollten möglichst nach *MGG*², Sachteil 1, Kassel 1994, S. XIII ff. abgekürzt werden. Ebenso sollen Handschriften mit den dort aufgeführten RISM-Bibliothekssigeln bezeichnet werden:
 - „Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. frç. 6771 [Codex Reina]“ wird zu: „F-Pn frç. 6771“.
 - „Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, Ms. Guelf 1099 Helmst. [W]“ wird zu „D-W Guelf. 1099 Helmst.“
5. Bitte stets eine eigene Kurzbiographie auf gesondertem Blatt beifügen. Sie soll enthalten: den vollen Namen, Geburtsjahr und -ort; Studienorte, Art, Ort und Jahr der akademischen Abschlüsse; die wichtigsten beruflichen Tätigkeiten; jüngere Buchveröffentlichungen.