

## Neues zur Entstehungsgeschichte von Wagners „Lohengrin“: Das wiedergefundene Blatt 14 der Kompositionsskizze

von Werner Breig, Erlangen

### *I. Von Graupa bis Tribtschen: Die „Lohengrin“-Kompositionsskizze und das Schicksal von Blatt 14*

„Endlich an Compositionsskizzen von Lohengrin: sehr flüchtig entworfen“. Mit dieser Notiz bezeichnete Richard Wagner in den *Annalen*<sup>1</sup> seine künstlerische Hauptarbeit des Jahres 1846. Sie fällt in die Monate Mai bis Juli; für diese Zeit hatte sich Wagner, damals im vierten Jahr seines Dresdner Kapellmeisteramtes stehend, bei der Intendanz einen längeren Sommerurlaub erwirkt, den er im ländlichen Graupa bei Dresden verbrachte<sup>2</sup>.

Als Wagner Anfang August nach Dresden zurückkehrte, brachte er als Frucht der Graupaer Monate die erste vollständige Niederschrift von *Lohengrin* mit, jene erwähnte Kompositionsskizze (um die später üblich gewordene Singularform zu benutzen), bestehend aus 21 beidseitig mit Tinte beschriebenen Notenblättern im Format von ca. 38 × 28,5 cm, deren letztes das Schlußdatum „30 July“ trägt. Sie dienten als Vorlage für die nächste Ausarbeitungsstufe, eine particellartige Niederschrift, die in der Quellenklassifikation des Bayreuther Archivs als „Orchesterskizze“ bezeichnet wird<sup>3</sup>. Dieser Arbeitsgang begann noch im September 1846, erstreckte sich aber wegen mehrerer erzwungener Unterbrechungen bis August 1847. Im Gegensatz zu der flüchtigen ersten Aufzeichnung war in der Orchesterskizze der Werkablauf so genau und im wesentlichen definitiv festgehalten, daß daraus schließlich in der kurzen Zeit von 1. Januar bis 28. April 1848 die Partitur gewonnen werden konnte.

Mit der Fertigstellung der Orchesterskizze hatte die Kompositionsskizze ihren Zweck erfüllt und spielte für den weiteren Arbeitsprozeß keine Rolle mehr. Ob Wagner sie vollständig aufbewahrte oder ob er einzelne Blätter an Freunde verschenkte (wie er es in Zürich mit Text-Manuskripten von *Siegfrieds Tod* tat), läßt sich nicht mit Sicherheit sagen; jedenfalls gibt es für das letztere bisher keinen Beleg. Heute sind die Bestandteile des Manuskripts, soweit sie überhaupt noch existieren, weltweit verstreut. Die größte in einer Bibliothek vereinigte Anzahl von Blättern befindet sich in Bayreuth; hier sind immerhin noch sieben Blätter vorhanden (1, 3, 5, 6, 7, 19, 20)<sup>4</sup>. Von fünf weiteren

<sup>1</sup> Richard Wagner, *Das braune Buch – Tagebuchaufzeichnungen 1865 bis 1882*, hrsg. v. Joachim Bergfeld, Zürich und Freiburg i. Br. 1975, S. 111. Die *Annalen* sind im Februar 1868 aufgezeichnet worden und dienten als Notizen für das Diktat der Autobiographie *Mein Leben*.

<sup>2</sup> In Wagners Korrespondenz und in der Autobiographie *Mein Leben* begegnet der Ort unter dem damaligen Namen „Groß-Graupe“. Das Haus, das Richard und Minna Wagner 1846 bewohnten, ist erhalten und beherbergt heute ein Wagner gewidmetes Museum; vgl. Jörg Heyne, *Richard-Wagner-Museum Graupa bei Dresden*, Dresden o. J. (ca. 1985).

<sup>3</sup> Im *Wagner-Werk-Verzeichnis* werden für die Quellentypen „Kompositionsskizze“ und „Orchesterskizze“ die Bezeichnungen „Erster Gesamtentwurf“ bzw. „Zweiter Gesamtentwurf“ bevorzugt. Siehe John Deathridge, Martin Geck und Egon Voss, *Wagner-Werk-Verzeichnis (WWV)*, Mainz 1986 (im folgenden: WWV).

<sup>4</sup> Bayreuth, Nationalarchiv der Richard-Wagner-Stiftung (im folgenden: NA), Signatur: A II b 2.

Blättern (4, 8, 15, 17, 21) ist mit Sicherheit bekannt, daß sie sich einstmals in Bayreuth befunden haben und von Mitgliedern der Familie Wagner, die bis zur Errichtung der Richard-Wagner-Stiftung im Jahre 1973 privater Eigentümer des Manuskripts war, bei verschiedenen Anlässen verschenkt worden sind<sup>5</sup>. Wann, unter wessen Verantwortung und in welche Richtung sich die übrigen neun Blätter aus dem Gesamtmanuskript entfernt haben, ist unbekannt.

Über die 1985 nachweisbaren Standorte der einzelnen Blätter gibt das WWV Auskunft<sup>6</sup>. Danach befanden sich von den 14 nicht in Bayreuth erhaltenen Blättern drei (12, 16, 18) in öffentlichen Bibliotheken, drei (8, 11, 17) in Privatbesitz; die restlichen acht Blätter (2, 4, 9, 10, 13–15, 21) mußten als verschollen betrachtet werden. Da von den letzteren lediglich Blatt 2 im NA durch eine ältere Fotokopie belegt ist, bedeutet das, daß ein Drittel des Manuskripts der wissenschaftlichen Auswertung entzogen war (und größtenteils auch bis heute geblieben ist).

Seit dem Erscheinen des Werkverzeichnisses sind für drei Blätter Besitzerwechsel bekanntgeworden:

1. Blatt 11 wurde im Katalog 639 des Auktionshauses Stargard (8./9. April 1987) zum Verkauf angeboten; auf S. 277 des Katalogs ist die Recto-Seite des Blattes in Faksimile wiedergegeben.
2. Blatt 15 wurde auf der Auktion von Sotheby's vom 17./18. Mai 1988 versteigert. Der Katalog verzeichnet das Blatt unter Nr. 485 auf S. 207; die Recto-Seite, die die 1. Szene des III. Aktes enthält (Brautchor „Treulich geführt“), ist auf S. 206 als Faksimile abgebildet.
3. Blatt 14, das zu den verschollenen Bestandteilen der Kompositionsskizze gehörte, gelangte 1997 durch eine Schenkung aus privatem Besitz in das Richard-Wagner-Museum Tribschen in Luzern.

Mit der Wiederauffindung des zuletzt genannten Blattes ist der Wagner-Forschung ein bisher weder im Original noch als Faksimile oder Fotokopie verfügbarer Bestandteil der Kompositionsskizze zugänglich geworden. Dieser Umstand hat zu der vorliegenden Studie angeregt, in der Blatt 14 ediert und auf seine Aussagekraft für den Kompositionsprozeß untersucht wird<sup>7</sup>.

Das Blatt stammt aus der Sammlung von Paul Rudolf Müller (Triesen b. Vaduz, Liechtenstein; gest. 1996) und gelangte durch die Hand von dessen Erben an seinen jetzigen Standort. Wie Müller in den Besitz des Blattes kam, ist bisher unbekannt; da er

<sup>5</sup> Abgänge von Einzelblättern durch Verschenken sind zwischen 1920 und 1949 nachweisbar; vgl. John Deathridge, „Through the Looking Glass: Some Remarks on the First Complete Draft of Lohengrin“, in: *Analyzing Opera: Verdi and Wagner*, hrsg. von Carolyne Abbate und Roger Parker, Berkeley 1989, S. 56–91; speziell S. 57, 60 f., 91.

<sup>6</sup> WWV, S. 315 f. (Nr. 75, Rubrik „Musik II“).

<sup>7</sup> Für die Genehmigung zur Edition und Auswertung von Blatt 14 danke ich dem Leiter des Tribschener Museums, Herrn Dr. Ueli Habegger, Luzern. Die vergleichende Auswertung der Quellen im Bayreuther NA wurde dankenswerterweise von Herrn Direktor Dr. Sven Friedrich gestattet; für freundliche Unterstützung meiner Bayreuther Quellenstudien bin ich Herrn Bibliothekar Günther Fischer zu Dank verpflichtet. Wertvolle Anregungen und Hinweise verdanke ich Herrn Dr. Klaus Döge, der die *Lohengrin*-Edition im Rahmen der Gesamtausgabe vorbereitet.

ein Freund und Förderer der Bayreuther Festspiele war, ist es denkbar, daß er es als Geschenk von Siegfried Wagner erhielt. Genauerer darüber läßt sich möglicherweise feststellen, wenn die Tagebücher Paul R. Müllers – der übrigens nicht verwandt ist mit Wagners Zürcher Freund Alexander Müller – eines Tages ausgewertet sein werden<sup>8</sup>.

Aus der Wiederauffindung von Blatt 14 und der Faksimilierung der Recto-Seite von Blatt 15 ergeben sich einige Präzisierungen der Angaben des *WWV* über Verbleib und Inhalt der Blätter 13-15, die vorab zusammengefaßt seien:

Blatt 13 – verschollen. Recto und Verso: 2. Akt 5. Szene von „Nun soll der Klag' er Rede stehn“ bis „Laß mich das kleinste Glied ihm nur entreißen, des [Fingers Spitze]“.

Blatt 14 – Luzern, Richard-Wagner-Museum auf Tribschen. Recto: 2. Akt 5. Szene von „[Laß mich das kleinste Glied ihm nur entreißen, des] Fingers Spitze“ bis zum Aktschluß. Verso: oben links *Dritter Act. / Einleitung / Scene 1. Einleitung* bis 3 Takte vor Beginn der 1. Szene.

Blatt 15 – Verbleib unbekannt; zuletzt nachgewiesen in: Auktionskatalog Sotheby's 17./18. November 1988 unter Nr. 485 (S. 207); Faksimile der Recto-Seite ebd., S. 206. Recto: 3. Akt 1. Szene (mit den letzten drei Takten der Einleitung); Verso: vermutlich 3. Akt 2. Szene bis „mich zwang dein [Blick zu dienen deiner Huld]“.

## II. Edition von Blatt 14 der „Lohengrin“-Kompositionsskizze

### a) Vorbemerkungen

Richard Wagners Kompositionsskizzen sind flüchtig geschriebene stenogrammartige Entwürfe privaten Charakters. Sie hatten nicht die Funktion, von anderen (etwa von Kopisten) gelesen zu werden, sondern dienten nur dazu, dem Komponisten selbst das bei der Erstaufzeichnung Gemeinte in Erinnerung zu rufen, wenn er später an die Ausarbeitung in Form der Orchesterskizze ging.

Handschriften dieses Typus sind durch keine Übertragung adäquat wiederzugeben; Unsicherheiten der Lesung und Korrekturvorgänge können zwar nach bester Einsicht des Editors beschrieben werden, ohne daß jedoch dadurch die Kenntnis des graphischen Bildes des Originals ersetzt werden könnte. Aus diesem Grunde ist das Faksimile ein notwendiger Teil der Edition.

Andererseits macht das Faksimile eine Übertragung nicht überflüssig. Sie erspart dem Benutzer die Mühe des Entzifferns, ohne ihm andererseits die Möglichkeit zu nehmen, die Arbeit des Editors anhand des Faksimiles zu kontrollieren. Die hier vorgelegte Übertragung weicht in einem nicht ganz unerheblichen Punkt von den bisherigen Üblichkeiten bei der Umschrift Wagnerscher Kompositionsskizzen ab: Sie versucht nicht, die Korrekturvorgänge in die Übertragung hineinzunehmen, sondern beschränkt sich auf den Notentext *post correcturam*, den Text also, der für die Weiterarbeit maßgeblich war. Die Wiedergabe von Korrekturvorgängen in der Übertragung ist eine gewisse Annäherung an eine Faksimilierung, und man darf auf sie wohl verzichten,

<sup>8</sup> Die vorstehenden Angaben stützen sich auf Mitteilungen von Herrn Prof. Dr. Alex K. Müller und Frau Ingeborg Müller-Winkler, für die herzlich gedankt sei.

wenn das Faksimile selbst Teil der Edition ist. Überdies wird über Korrekturen im Kritischen Apparat berichtet<sup>9</sup>.

Über Einzelheiten der Übertragungsmethode sei hier noch folgendes mitgeteilt:

1. Um die Verifizierung einzelner Stellen der Übertragung im Faksimile zu erleichtern, sind über dem Notentext die Anfänge von Akkoladen der Originals (sie bestehen im vorliegenden Werkausschnitt ausnahmslos aus zwei Systemen) mit römischen Ziffern bezeichnet.

2. Dem Vergleich mit der endgültigen Werkfassung dienen arabische Taktzahlen; sie beziehen sich auf eine aktweise Durchnumerierung, wie sie in der *Lohengrin*-Edition innerhalb der Gesamtausgabe durchgeführt wird. Wenn zwei Takte des Entwurfs in der definitiven Fassung zu einem Takt zusammengezogen sind, so erhält der zweite von ihnen einen „a“-Zusatz zur Taktzahl. Auf den Bezug zur endgültigen Fassung wurde ausnahmsweise für den 53 Takte umfassenden Abschnitt verzichtet, der sich an T. 2068 des II. Aufzuges anschließt. Hier ist die Endfassung nicht direkt aus der Skizze entwickelt worden, sondern aus der Brautzug-Musik der 3. Szene in der durchgreifend veränderten Fassung der Orchesterskizze. Eine eigene Numerierung mit Asteriskus (T. 1\* bis 53\*) erschien hier als die angemessenere Lösung.

Im Original fehlende Akzidentien sind in eckigen Klammern ergänzt; das gleiche gilt für die – äußerst sparsam vorgenommenen – Ergänzungen von Noten und Pausen. Ergänzungen von fehlenden verbalen Elementen des Textes (Gesangstexte, Namen von Dramenpersonen) sind durch Kursivdruck kenntlich gemacht.

Der Kritische Apparat berichtet über Korrekturen (dies ist seine wichtigste Funktion) und über Zweifelsfälle bei der Lesung des Originals. Die Würdigung der Korrekturvorgänge ist ebensowenig Aufgabe des Kritischen Apparats wie die Mitteilung und Bewertung von Revisionen, die Wagner bei der späteren Ausarbeitung angebracht hat; beides ist Gegenstand von Teil III der vorliegenden Studie.

b) Faksimile (siehe S. 278–281)

c) Übertragung (siehe S. 282–287)

d) Kritischer Apparat

Blatt 14 der Kompositionsskizze setzt inmitten einer Replik Friedrichs von Telramund ein; um des Zusammenhanges willen sind der Übertragung die unmittelbar vorangehenden Takte in der vermutlichen Fassung des (verschollenen) Blattes 13 vorangestellt worden. – Auf beiden Seiten des Blattes finden sich Federproben, die relativ leicht als solche erkennbar sind und im folgenden nicht erwähnt werden.

<sup>9</sup> Ob sich dieses Prinzip als allgemeine Maxime bei der Edition Wagnerscher Kompositionsskizzen eignet, soll hier nicht diskutiert werden. Vgl. auch die Erwägungen zur Editionstechnik bei Manfred Hermann Schmid, „Metamorphose der Themen – Beobachtungen an den Skizzen zum ‚Lohengrin‘-Vorspiel“, in: *Mf* 41 (1988), S. 105–126.

## BL. 14 RECTO (ENDE DES II. AUFZUGS)

1. Korrekturen<sup>10</sup>

Takt/System	Bemerkung
2010/2	2.-3. Note der oberen Stimme korr. aus <i>f g</i> .
2012/2	Auf dem letzten Taktviertel steht als Fortsetzung der Mittelstimme eine Viertelnote <i>c'</i> mit Ottava-Zeichen, die offensichtlich in Zusammenhang mit der Korr. im folgenden Takt ungültig wurde.
2013/1	Letzte Note mit Bleistift in <i>d'</i> korr. (Partiturfassung), wahrscheinlich erst im Zusammenhang der weiteren Ausarbeitung.
2013/2	Gestrichene Mittelstimme <i>h' as' f' g'</i> im Rhythmus des vorangehenden Taktes; am Taktende gestrichener Baßschlüssel.
2014/1	2.-3. Zählzeit korr. aus Achtelpause – Achtel – Viertel; mögliche Zwischenlesart: Achtelpause – Viertel – Achtel.
2014/2	Streichung mehrerer nicht mehr erkennbarer Noten.
2015/2	Streichungen am Taktanfang.
2018/2	Am Taktanfang Streichung eines Viertels <i>des</i> und eines Auflösungszeichens für eine beabsichtigte Fortsetzung mit <i>e</i> .
2032/1	Achtel <i>g'</i> am Taktende korr. aus <i>e''</i> .
2033/1	Wagner notierte zunächst



- 2036/1 und korrigierte vor der vollständigen Niederschrift des Taktes in die neue Fassung.  
Textwort „Hand“ korr. aus „Treu“; 3.-4. Zählzeit korr. aus Halber *d'* (oder *c'?*).  
2039–2041 Korr. aus:



- (beabsichtigte Fortsetzung mit Halber *f'* nicht mehr ausgeführt).  
2048/1 Eine in T. 2048 stehende Halbe-Pause sowie eine daran anschließend (nach dem jetzigen Taktstrich) eingetragene und dann gestrichene Viertelpause deuten darauf hin, daß die Vokalphrase ursprünglich auf dem letzten Viertel von T. 2048 beginnen sollte.  
2049/1 4. Note korr. aus *e''*.  
2052/1 Textwort „Held“ korr. aus „Heil“.  
2058/1 1. Note korr. aus Viertel.  
2065–2066/1 A. corr. nur ein Takt mit halben Notenwerten.  
9\*/2 Unter der 1. Note nicht entzifferbare, gestrichene Bleistifteinzeichnung.  
21\* Zwischen den Systemen die gleiche nicht entzifferbare und gestrichene Bleistifteinzeichnung wie unter T. 9\*.  
23\*/1 Am Taktanfang undeutliche Korr.; zweite Takthälfte korr. aus Viertel und 2 Achteln *f' e'' d''*.  
23\*/2 1. Note korr. aus Halber.  
25\*/1 Nach der 1. Note gestrichener Verlängerungspunkt.  
31\*/2 2. Note korr. aus *F*.  
34\*/1 3. Note korr. aus *des'''*.  
38\*/2 3.-4. Zählzeit korr. aus punktierter Viertel *A* und Achtel *F*.  
39\*/2 Korr. aus *d f*.  
46\*–49\*/1 Korr. aus



- Die in eckige Klammern gesetzten Noten sind als Fortsetzungsabsicht anzunehmen, aber von Anfang an in der korr., rhythmisch augmentierten Fassung niedergeschrieben.  
2093/2 Über der Note *c* eine gestrichene Eintragung (Fragezeichen?).

(Fortsetzung auf Seite 288)

<sup>10</sup> In den folgenden Bemerkungen stehen die Abkürzungen „Korr.“ bzw. „korr.“ für „Korrektur“ bzw. „korrigiert“, „a. corr.“ für „ante correcturam“.



This image shows a page of handwritten musical notation for Wagner's opera Lohengrin, specifically measures VIII through XIV. The score is written on ten staves, with Roman numerals VIII, IX, X, XI, XII, XIII, and XIV placed below the corresponding staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Handwritten annotations in German are present throughout the score, including "Kriegel aus...", "Tutti", "Bayer", "Bayer", and "Bayer". The paper shows signs of age, with some staining and fading, particularly in the lower right quadrant.

Faksimile 2: Kompositionsskizze zu Lohengrin, Blatt 14 recto, unterer Teil

The image shows a handwritten musical score for the upper part of a page from Wagner's *Lohengrin*. The score is organized into seven systems, labeled I through VII at the bottom. Each system consists of multiple staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The handwriting is in ink on aged, slightly yellowed paper. The score is a composition sketch, as indicated by the caption.

Faksimile 3: Kompositionsskizze zu *Lohengrin*, Blatt 14 verso, oberer Teil

The image shows a page of handwritten musical notation for Wagner's opera Lohengrin, specifically measures VIII through XIV. The notation is written on seven systems of staves. Each system is labeled with a Roman numeral at the bottom: VIII, IX, X, XI, XII, XIII, and XIV. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, clefs, and dynamic markings. There are several annotations and corrections in the score, particularly in measures IX, X, and XI, where some notes and rests are crossed out or replaced. The handwriting is in dark ink on aged paper.

Faksimile 4: Kompositionsskizze zu *Lohengrin*, Blatt 14 verso, unterer Teil

## Ende von Blatt 13 verso (hypothetisch)

(2000) Friedrich

Ver-trau-e mir! Laß dir ein Mit - tel hei - ßen, das dir Ge -

2004 Elsa Friedrich

wiß - heit schafft! Hin - weg von mir! Laß mich das kleinste Glied ihm nur entreißen, des

## BLATT 14: RECTO-SEITE

2007 I

Fin - gers Spit-ze, u. ich schwöre dir, was er dir hehlt, sollst frei du vor dir sehn, dir

2011 Elsa Friedrich

treu soll nie er dir von dan-nen gehn! Ha nim-mer-mehr: Ich bin dir nah zur

2014 II Lohengrin

Nacht! Rufst du, ohn' Scha-den ist es schnell vollbracht! El - - sa, mit

2017

wem verkehrst du da? zu - rück von ihr, Ver-fluchte, daß

2023a *III* 2028a 2029a

nie — mein Auge je euch wie-der bei ihr seh.

2029 *(langsam)* *IV*

El - sa! Er - he - be dich! In dei - ner

2035

Hand, in dei - ner Treu' liegt al - les Glü-ckes Pfand. Läßt nicht des Zwei-fels Macht dich

2042 2043a *V* 2046a 2047a

ruhn? Willst du die Fra - ge an mich thun?

2047 *2048a* *Elsa*

Mein Ret - ter, der mir Heil ge - bracht, mein Held, in dem ich muß ver -

2053 *VI*

gehn, hoch ü - ber al - les Zweifels Macht soll — mei - ne Lie - be

2060 2061a 2062a *Lohen-grin* 2063a 2064a 2068

stehn. Orgel Heil dir El - sa, nun laß vor Gott uns

Seht — er ist, er ist von Gott ge

*VII*  
1\*  
geh! *pp* *pizz.* -sandt. *cres:* *pp*

8\* *sempre cres:* *VIII*  
Chor

15\* *molto cres* *Chor* *IX*

25\* *ff*

33\* *X*

42\* *XI* 53\*

2093 *Tromp* *Orgel* *2098a* *XII* *XIII*  
*Orchest. pp* *cres.* *oder*

Ergänzende Bleistiftskizzen:

a) zu T. 2063-2069

XII

Heil dir, El-sa, nun laß vor Gott uns gehn!  
Seht, er ist von Gott ge-sandt!

b) zu T. 2093 ff. bzw. 2103 ff.

XIII

XIV  
ff

BLATT 14: VERSO-SEITE

I

Dritter Act.  
Einleitung.  
Scene 1.

Allo.  
ff

II

6.

19

6

3

3

27

IV

ff

Pos. 3

37

V

47

VI

3

54

?

VII

p

mf

p

61

p

mf

8

p

8

VIII

68

p

74

IX

p

Detailed description of the musical score: The score is for piano and is written in G major (one sharp). It consists of eight systems of two staves each (treble and bass clef).  
 - System 1 (Measures 19-26): Measure 19 has a 6-measure rest in the treble and a 3-measure rest in the bass. Measures 20-21 feature chords with 3-measure rests. Measure 22 has an 8-measure rest in the treble. Measures 23-24 have 3-measure rests in the bass.  
 - System 2 (Measures 27-36): Measure 27 is marked with Roman numeral IV. Measure 30 has a dynamic marking of ff. Measure 31 has a marking 'Pos. 3'.  
 - System 3 (Measures 37-46): Measure 37 is marked with Roman numeral V.  
 - System 4 (Measures 47-53): Measure 47 is marked with Roman numeral VI. Measure 50 has a 3-measure rest in the treble.  
 - System 5 (Measures 54-60): Measure 54 has a question mark in the treble. Measure 56 is marked with Roman numeral VII. Dynamics p, mf, and p are indicated.  
 - System 6 (Measures 61-67): Measure 61 has dynamics p and mf. Measure 63 has an 8-measure rest in the treble. Measure 65 has an 8-measure rest in the treble. Measure 67 is marked with Roman numeral VIII and dynamic p.  
 - System 7 (Measures 68-73): Measure 68 has dynamic p.  
 - System 8 (Measures 74-79): Measure 74 is marked with Roman numeral IX and dynamic p.

This musical score page contains piano accompaniment for measures 80 through 118 of Wagner's opera Lohengrin. The score is written for piano and is divided into several systems, each with a key signature change indicated by a Roman numeral (X, XI, XII, XIII, XIV).  
- **System 1 (Measures 80-85):** Key signature changes to X (one sharp). Measure 80 features a trill (tr) on the right hand. Measure 85 has a trill (tr) on the right hand.  
- **System 2 (Measures 86-91):** Key signature changes to XI (two sharps). Measure 86 has a forte (ff) dynamic. Measure 91 has a trill (tr) on the right hand.  
- **System 3 (Measures 92-98):** Key signature changes to XII (three sharps). Measure 92 has a forte (ff) dynamic. Measure 95 has a trill (tr) on the right hand. Measure 96 has a forte (ff) dynamic.  
- **System 4 (Measures 99-106):** Key signature changes to XIII (three sharps). Measure 99 has a forte (ff) dynamic. Measure 106 has a trill (tr) on the right hand.  
- **System 5 (Measures 107-112):** Key signature changes to XIV (four sharps). Measure 107 has a forte (ff) dynamic. Measure 112 has a forte (ff) dynamic and a trill (tr) on the right hand.  
- **System 6 (Measures 113-118):** Key signature changes to XV (four sharps). Measure 113 has a piano (p) dynamic. Measure 118 has a piano (p) dynamic.  
Other markings include accents (^), slurs, and various articulation marks throughout the score.

## 2. Weitere Bemerkungen

<i>Takt/System</i>	<i>Bemerkung</i>
2000–2006	Der Rekonstruktion der Mittelstimme liegt die Vermutung zugrunde, daß sie ebenso wie in T. 2007 ff. (d. h. abweichend von der Endfassung) in jedem Takt mit einer doppelt punktierten Viertelnote beginnt.
2017, 2018 2032	Zwischen den Systemen stehen gleichartige Eintragungen (Fragezeichen?). Daß der A-Dur-Akkord im unteren System keine Rücksicht auf den Vorhalt <i>d</i> – <i>dis</i> in der instrumentalen Stimme in System 1 nimmt, erklärt sich daraus, daß die letztere, mit Bleistift geschrieben, ein späterer, wohl im Zusammenhang der weiteren Ausarbeitung erfolgter Nachtrag ist.
25*/2	Von den Tonhöhen des 3. Taktviertels ist nur die erste noch eindeutig; die folgenden Noten bilden schon einen Übergang zum 4. Taktviertel, in dem nur noch aufsteigende Sechzehntelbewegung ausgedrückt ist.
2099–2100	Die beiden in der Übertragung mit einer Klammer versehenen Takte sind im Original eingeraht.

## BL. 14 VERSO (EINLEITUNG ZUM III. AUFZUG)

## 1. Korrekturen

<i>Takt/System</i>	<i>Bemerkung</i>
12/2	Statt des 2. Akkordes stand zunächst der Akkord <i>H a dis</i> , der sofort gestrichen und durch die gültige Fassung ersetzt wurde.
55/2	2. Takthälfte möglicherweise korr. aus Halber <i>c</i> .
59/2	Die Viertelpause und die Viertelnote <i>g</i> wurden vermutlich zuerst in umgekehrter Reihenfolge eingetragen.
74/1	Statt der Sechzehntelpause stand <i>a</i> . corr. ein Verlängerungspunkt für das vorangehende Achtel <i>gis</i> ".
76/1	2. Takthälfte korr.; ursprüngliche Lesart nicht mehr erkennbar.
77/1	Am Taktanfang eine gestrichene Halbe <i>h</i> '.
84/1	Stark korr. und nicht eindeutig lesbar.
86–87	Diese beiden Takte sind so stark korr., daß die in der Übertragung gegebene Lesart nur eine Vermutung ist. Möglicherweise war Wagner selbst sich über die Fassung dieser Takte unklar.
87	Statt dieses Taktes waren ursprünglich zwei Takte vorgesehen, die vermutlich wie folgt lauteten:



(Daß die Mittelstimmen in T. 87 noch nicht vorhanden waren, ist daraus zu vermuten, daß auch T. 87a zweistimmig notiert ist.) T. 87 wurde anschließend in eine nicht eindeutig lesbare Fassung korr., T. 87a gestrichen.

95b/1 Die Mittelstimmen lauteten auf den Taktvierteln 2 und 3 ursprünglich



(wohl mit der beabsichtigten Fortsetzung *e*'/*g*' für das 4. Taktviertel).  
111a–111d Diese vier Takte sind nachträglich in Klammern in das pausierende obere System von Akkolade XIII, etwa über den Takten 109–111 des Baßsystems, eingetragen worden; sie sind vermutlich als Einschub zwischen T. 111 und 112 gemeint. Im Anschluß an T. 111d steht eine „4“, die vielleicht andeuten sollte, daß zwischen den Takten 111d und 112 noch vier weitere Takte stehen sollten.

115/1 Letzte Note korr. aus nicht erkennbarer Lesart.



vollkommen befriedigend festzusetzen“<sup>11</sup>. Dieses Bedürfnis war zum einen durch die Kritik am dramatischen Aufbau und insbesondere am Schluß des III. Aktes entstanden, die von Hermann Franck und Adolf Stahr geäußert worden war<sup>12</sup>; zum andern hatte Wagner den Wunsch, möglichst bald die Gralserzählung auszuarbeiten, in der er anscheinend einen motivischen Keim für das Gesamtwerk sah, vergleichbar mit der Senta-Ballade im *Fliegenden Holländer*.

Wagner begann also mit der auf Blatt 14 verso entworfenen Instrumentaleinleitung zum III. Akt, arbeitete die restlichen sieben Blätter bis zum Werkschluß durch, setzte anschließend bei Akt I (Blatt 1 recto) fort, um endlich auf der Recto-Seite von Blatt 14 mit dem Schluß des II. Aufzuges den zweiten musikalischen Arbeitsgang abzurunden. Die Weiterführung des auf Blatt 14 Entworfenen umklammert somit die gesamte Arbeit an der Orchesterskizze<sup>13</sup>.

#### a) Die Orchestereinleitung zum III. Akt

Für die Orchestereinleitung zum III. Akt hat Wagner schon in der Kompositionsskizze in fast allen wesentlichen Zügen die bleibende Fassung erreicht. Auch besonders effektvolle Details standen von Anfang an fest, so die Hinzunahme der Posaunen beim zweiten Auftreten des Baßthemas (T. 32 ff.) oder der modulatorische Überraschungseffekt (um nicht zu sagen: Übrumpelungseffekt) beim Erreichen der Reprise in T. 88–90.

Nennenswerte Retuschen betreffen zunächst den Kopf des Hauptthemas, der, wie das folgende Beispiel zeigt, harmonisch und rhythmisch schärfer profiliert wurde; weiterhin orientiert sich der Nachsatz des Hauptthemas bei seiner Wiederkehr in T. 51 ff. nicht wie im Entwurf an der Fassung von T. 1 ff., sondern an der weiter nach der Dominantregion ausgreifenden Fassung von T. 9 ff.; und schließlich setzte Wagner bei den Übergängen in T. 56/57 und T. 87/88, die in der Kompositionsskizze eher vermittelnd waren, deutlichere Zäsuren.

The image displays two staves of musical notation in G major (one sharp). The top staff is labeled 'Kompositionsskizze' and the bottom staff is labeled 'endgültige Fassung'. Both staves show a sequence of chords and melodic lines. The 'endgültige Fassung' shows more defined rhythmic patterns and harmonic shifts compared to the 'Kompositionsskizze', particularly in the later measures where the modulation becomes more pronounced.

<sup>11</sup> Richard Wagner, *Mein Leben*, hrsg. von Martin Gregor Dellin, München 1976 (im folgenden nur noch: *Mein Leben*), S. 350.

<sup>12</sup> Vgl. dazu die Darstellung Wagners in *Mein Leben*, S. 339 f., außerdem den Brief an Hermann Franck vom 30. Mai 1846 (Richard Wagner, *Sämtliche Briefe*, Bd. 2, hrsg. von Gertrud Strobel und Werner Wolf, Leipzig 1970, S. 511–515). Zu den Revisionsvorgängen, die mit diesem Problem in Verbindung stehen, vgl. Deathridge, S. 71 ff.

<sup>13</sup> Dies gilt mit Ausnahme des Vorspiels zum I. Akt, das – zum letztenmal bei Wagner – erst nach Abschluß der drei Akte komponiert wurde.

Am bemerkenswertesten ist jedoch die Eliminierung von kontrapunktischen Einschlägen bei der Behandlung des Hauptthemas im reprisenartigen Schlußteil. Die Kompositionsskizze variiert in den Takten 95a–95g den Nachsatz des Themas durch eine eingeführte Imitation in der Unterquinte – ein Gedanke, der in einer Einzelskizze bereits vorgeprägt ist<sup>14</sup>:



Das Thema ist für Kombinationen dieser Art nicht erfunden, so daß die Engführung nach kurzer Zeit abgebrochen werden muß. Auf der Suche nach einem Kompromiß zwischen thematischem Profil und kontrapunktischer Verarbeitung erprobte Wagner zwei Lösungen. In der vorbereitenden Skizze behielt die zuerst einsetzende Stimme durchweg ihre originale Gestalt, während die Imitation schon nach dem ersten Takt abgebrochen wurde. In der Kompositionsskizze dagegen wird die Imitation in der nachahmenden Stimme noch einen Takt weitergeführt, was dazu zwingt, den dritten Thementakt in der Oberstimme auf eine begleitende Viertellinie zu beschränken. Das Prinzip Engführung wird in der Kompositionsskizze beim nächsten Erscheinen des Themas (T. 111a–111d) aufgegriffen, diesmal im Imitationsintervall der Unteroktave (wobei übrigens erstmals das *gis* auf dem 3. Viertel des 1. Taktes erscheint).

Was Wagner zunächst vorschwebte, war offenbar eine abschließende Synthese, bei der das im Mittelteil eingeführte Prinzip „Polyphonie“ (T. 75 ff. und 83 ff.) auf das Hauptthema angewendet wird. So reizvoll der Gedanke auch erscheinen mag: er verfiel der Selbstkritik des Komponisten, der in der Endfassung beide Taktgruppen ersatzlos strich. Ausschlaggebend für diese Entscheidung war wohl, daß die musikalische Darstellung des „prächtig rauschende[n] Hochzeitsfest[es]“ (so die szenische Bemerkung des Textbuchs) durch kontrapunktische Komplikationen in Verbindung mit einem als Oberstimmenmelodie erfundenen und von Brio-Charakter geprägten Thema nichts gewinnen konnte. Polyphonie war am Platze im expressiv gehaltenen Mittelteil; das letzte Wort aber sollte das Brio behalten.

## b) Probleme der Textdeklamation

Die Deklamation in den dramatischen Dialogen in *Lohengrin* ist für Wagner Gegenstand intensiver Nacharbeit gewesen. Der Grad von Reflexion, mit dem Wagner sich diesem Problem widmete, spiegelt sich einige Jahre später in den Partien von *Oper und Drama* wider, die sich mit der „Versmelodie“ beschäftigen<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> WWV 75: Musik I h. Verso-Seite, Systeme 27/28.

<sup>15</sup> Vgl. dazu des Verf. Beitrag „Zur musikalischen Struktur von Wagners ‚Ring des Nibelungen‘“, in: *In den Trümmern der eigenen Welt – Richard Wagners ‚Der Ring des Nibelungen‘*, hrsg. von Udo Barmbach, Berlin und Hamburg 1989, S. 39–62, speziell S. 44 ff.

Blatt 14 der Kompositionsskizze enthält zwar nur 62 Takte, die der Kategorie „Versmelodie“ angehören; doch ist das, was in ihnen als Arbeitsprozeß sichtbar wird, gewichtig und für das Ganze des Werkes charakteristisch. Das folgende Notenbeispiel gibt eine synoptische Übersicht über die Stellen, an denen die Orchesterskizze die in der Kompositionsskizze niedergelegte Deklamation ändert, in der Reihenfolge des Werkablaufs. (Immerhin betrifft dies – gezählt nach der Endfassung – 23 Takte, also mehr als ein Drittel des in der Skizze enthaltenen „Versmelodie“-Abschnitts.) Als Grundtext ist im oberen System die Fassung der Kompositionsskizze angegeben, darunter die rhythmischen Änderungen in der Endfassung, an drei Stellen zusätzlich der Rhythmus in der Fassung ante correcturam bzw. in der zwischengeschalteten Bleistiftskizze.

**a** 2007 (Friedrich)

**b** 2009

**c** 2013

Fin-gers Spit - ze, und ich hehlt, sollst frei du vor dir ich bin dir nah zur

**d** 2024 Lohengrin

**e** 2032

*Rhythmus ante correcturam:*

daß nie — mein Au-ge El - sa! Er - he - be dich! In dei - ner

*Rhythmus ante correcturam:*

2036

Hand, in dei - ner Treu' liegt al - les Glü - ckes Pfand. Läßt nicht des

**f** 2057 (Elsa)

**g** 2063 Lohengrin

Macht soll — mei-ne Lie - be Heil dir, El - sa! Nun laß vor

*Rhythmus der Bleistiftskizze:*

Die Beispiele a–c zeigen kleinere Änderungen des Rhythmus (a und b) bzw. der Intervallik (c) in der letzten Redeeinheit Friedrichs; zur gleichen Kategorie von Korrekturen gehören die kleinen Retuschen in Beispiel f.

Die Beispiele d, e und g enthalten tiefergreifende Änderungen, die auch das Deklamationstempo betreffen, und zwar mit der Tendenz, ursprünglich vorgesehene emphatische Dehnungen zu kontrahieren. Um dies an einem Fall zu erläutern: Beispiel e enthält einen sentenzhaften Zweizeiler, dessen Gewicht Wagner in der Fassung *ante correcturam* durch eine Deklamation hervorheben wollte, bei der jede Vershebung am Anfang eines Taktes stand. Dies wurde schon in den Korrekturen der Kompositionsskizze von T. 2038 an geändert, wobei das Kernwort „Glückes“ statt der Taktanfangsstellung eine frei zu gestaltende Dehnung mittels Fermate erhielt. Die Korrekturen der Orchesterskizze zeigen die Tendenz zur Flexibilisierung: Dreimal wurden Akzente von den Taktanfängen weggenommen, und die anfangs rhythmisch identischen Phrasen „In deiner Hand“ und „in deiner Treu“ wurden differenziert. Die Gesamttendenz ist deutlich: Eine gewisse zeremonielle Steifheit wird beseitigt, die Rede verpersönlicht – ohne daß der Grundton von Bedeutsamkeit und Feierlichkeit verlorengehe.

#### c) Exkurs: Der Ur-Brautzug

Unser bisheriges Verfahren, Wagners kompositorische Arbeitsprozesse anhand des Vergleiches der Kompositionsskizze mit dem endgültigen Werktext zu charakterisieren, versagt gegenüber der Schlußphase des II. Aktes, d. h. dem Abschnitt, der auf Lohengrins Worte „Nun laß vor Gott uns gehn“ folgt. Der Bühnenvorgang, zu dem diese Musik gehört, wird in der Erstschrift des Textbuches wie folgt beschrieben: „Unter fortdauerndem Glockengeläute setzt sich der Zug zum Münster in Bewegung. Der König führt Lohengrin an der rechten, Elsa an der linken Hand.“ Der musikalische Entwurf für diesen Teil der Schlußszene unterscheidet sich von der gültigen Fassung so gravierend, daß wir ihn in der Übertragung nicht auf diese beziehen konnten, sondern mit einer eigenen Taktzählung (1\*–53\*) versehen mußten.

Die Schlußphase der 5. Szene gehört in einen größeren dramatisch-musikalischen Kontext. Sie bildet die Fortsetzung des Zuges zum Münster, der bereits am Anfang der 4. Szene begonnen hatte und dann durch das Dazwischentreten Ortruds und Friedrichs von Telramund unterbrochen worden war. Dementsprechend ist die Brautzug-Musik am Aktende in der Kompositionsskizze eine variierte und verkürzte Wiederaufnahme derjenigen aus der 4. Szene. Bei der Ausarbeitung der Orchesterskizze erfuhr die Brautzug-Musik der 4. Szene eine tiefgreifende Revision; und als Wagner dann zum Ende des Aktes gelangte, bezog er sich gar nicht mehr auf das in der Kompositionsskizze Vorgegebene, sondern griff direkt auf die Neufassung der Musik der 4. Szene zurück.

Bei der Würdigung der Takte 1\*–53\* in der Kompositionsskizze haben wir uns infolgedessen weniger auf die spätere Fassung dieser Stelle zu beziehen als auf die Urfassung der ersten Brautzug-Musik, die Partie also, die hier als „Ur-Brautzug“

bezeichnet ist. Als Grundlage dafür möge die folgende Übertragung des Anfangs der 4. Szene dienen, der sich in der Kompositionsskizze auf Blatt 11 findet<sup>16</sup> (S. 295–296).

Die Form dieses geschlossenen musikalischen Abschnitts läßt sich tabellarisch wie folgt darstellen:

Abschnitt	Takte	Thema	Tonart	Abschnitt	Takte	Thema	Tonart
A	1–32	1	Es	E	75–82	4	Es
B	33–48	2	B, D	F	83–98	1	Es
C	49–64	3	Es	G	99–109	3	Es
D	65–74	2	E	H	110–117	(Coda)	

Entsprechend der Funktion dieser Musik, einen zeremoniellen Aufzug zu begleiten, sind alle Abschnitte periodisch als Achttaktgruppen oder Folgen von Achttaktgruppen aufgebaut; lediglich die Schlußerweiterungen der Abschnitte D und G sowie die Coda durchbrechen dieses Prinzip. Das Hauptthema weist zurück auf den Beginn der 2. Szene des I. Aktes. Der Themenkopf (T. 1–4) ist zwar, wie sein Vorkommen auf einer Einzelskizze<sup>17</sup> zeigt, unabhängig erfunden worden, doch die Fortsetzung mit dem stark modulierenden Elsa-Motiv (Blick-Motiv) orientiert sich deutlich an der früheren Szene (man vergleiche die Themenformen a und b in der Synopse auf Seite 297). Der musikalische Rückbezug ist sicherlich durch die szenische Korrespondenz angeregt: Beide Male handelt es sich um einen Auftritt Elsas in Begleitung ihres Gefolges, einmal zum Gericht, das andere Mal zur Hochzeit. Beide Male kommentiert der Männerchor Elsas Auftreten, zuerst mit dem Satz „Sie naht, die hart Beklagte“, während es im II. Akt heißt: „Sie naht, die Engelgleiche“<sup>18</sup>.

Die für den szenischen Vorgang erforderliche Dauer der Musik erreichte Wagner durch Einführung von drei zusätzlichen Themen, die dem Satz zugleich musikalische Vielfalt und expressive Nuancierung verleihen. (Eine vergleichbare kompositorische Aufgabe hatte Wagner – worauf noch zurückzukommen sein wird – bereits bei der Musik zum Einzug der Gäste im I. Aufzug von *Tannhäuser* zu lösen gehabt.)

In dem schon erwähnten Blatt mit Einzelskizzen zu *Lohengrin* sind neben dem Kopf des Hauptthemas noch die Themen 2 und 3 erhalten, ersteres in drei von der Endform abweichenden Varianten, letzteres mit ausdrücklichem Bezug auf Elsa<sup>19</sup> (siehe Beispiel auf S. 298). Die unterschiedlichen Tonarten der Themen in den Skizzen lassen daran zweifeln, daß ihre Verwendung im gleichen musikalischen Zusammenhang von vornher- ein geplant war.

<sup>16</sup> Für die vorliegende erstmalige Übertragung aus Blatt 11, dessen Original sich in Privatbesitz befindet, stand dem Verf. eine 1965 hergestellte Fotokopie im NA zur Verfügung, die – trotz einiger Zweifelsfragen im Detail – den Notentext mit einem für unsere Fragestellung hinreichenden Grad von Deutlichkeit erkennen läßt.

<sup>17</sup> WWV 75: Musik I h, System 27 der Verso-Seite (hier in *D*-Dur notiert).

<sup>18</sup> Wir wissen, daß Beziehungen dieser Art für Wagner wichtige Gestaltungsmittel waren. Mit großer Bedeutsamkeit hatte er eine ähnliche Parallele in seinem Marienbader *Meistersinger*-Prosaentwurf hergestellt, der unmittelbar vor dem Prosaentwurf zu *Lohengrin* im Sommer 1845 entstanden war; vgl. dazu die Ausführungen Wagners in *Mein Leben*, S. 316.

<sup>19</sup> WWV 75: Musik I h. Thema 2 ist auf den Systemen 18, 19 und 20 der Verso-Seite notiert, Thema 3 auf den Systemen 23/24. Zwischen Thema 2 und dem „Elsa“-Thema ist die Periode „Der Rache Werk sei nun beschworen“ vom Ende der 1. Szene des II. Aktes skizziert.

Bl. 11 recto  
IX

1 (9) Andante

Scene 4. *p* Imo

15 *X* 2do

24 *XI*

32 Oboe Clar. *XII*

38

43

48 *pp* *cres:*

Bl. 11 verso

I

55

Viol. II

63

68

73

75

82

90

98

107

pp

pp

p

cres:

ff

All<sup>o</sup>

The image shows a page of a musical score for Violin II and Piano accompaniment, spanning measures 63 to 107. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a variety of musical notations including slurs, accents, and dynamic markings. The piano part includes a 'cres:' marking and a 'ff' dynamic at the end. The violin part is marked 'Viol. II' and includes a 'pp' dynamic at measure 73. The score is divided into sections labeled with Roman numerals: II (measures 63-67), III (measures 73-74), IV (measures 82-89), V (measures 90-97), and VI (measures 98-106). The final measure (107) is marked 'All<sup>o</sup>' and 'ff'. The piano part has a 'tr' marking under some chords in measure 73.

**Synopse: Zur Geschichte des Hauptthemas der Brautzug-Musik**

a) I/2: Elsas Erscheinen vor dem König -- b) II/4: Zug zum Münster (Erstfassung der Kompositionsskizze) --  
 c) II/4: Zug zum Münster (Fassung der revidierten Kompositionsskizze und der Chorskizze) -- d) II/4: Zug zum  
 Münster (endgültige Fassung)

The image displays a musical score for the 'Brazzug' theme in Wagner's 'Lohengrin'. It is organized into two systems, each separated by a double bar line with repeat signs. The first system contains four staves labeled a, b, c, and d. Staff a is the vocal line in 1/2 time. Staff b is the piano accompaniment in 11/4 time, featuring a first ending (1.) and a second ending (2.) labeled '(Tonika-Kadenz)'. Staves c and d show the revised and final versions of the vocal line. The second system also contains four staves labeled a, b, c, and d, showing further revisions to the vocal and piano parts. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat).

Völlig unberücksichtigt bleibt in der Kompositionsskizze der Chor<sup>20</sup>. Würste man nicht, daß seine Beteiligung von Anfang an vorgesehen war und daß für ihn auch schon in der Erstschrift des Librettos der Text bereitstand, so könnte man den Ur-Brautzug für ein rein instrumentales Stück halten. Daß Wagner den Chor bei der ersten Aufzeichnung nicht notierte (und sich wohl auch über seine Stimmführung noch keine Vorstellungen bildete), ist jedoch leicht zu erklären: Der Chor sollte keine Funktion erhalten, die den Fortgang bestimmt, sondern in den instrumental konzipierten Satz nachträglich hineinkomponiert werden<sup>21</sup>. Die Ausarbeitung des Chores erfolgte offenbar erst im Zusammenhang der Herstellung der Orchesterskizze; zur Vorbereitung skizzierte Wagner die Chorpartien zunächst mit Bleistift auf besonderen Blättern<sup>22</sup>.

<sup>20</sup> – sofern nicht die nicht ganz deutliche Beischrift in T. 110 als „Chor“ zu lesen ist.

<sup>21</sup> In der Bach-Literatur hat sich für diese Technik der Ausdruck „Choreinbau“ eingebürgert; vgl. Alfred Dürr, *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach mit ihren Texten*, München und Kassel 1985, S. 36 f.

<sup>22</sup> WWV 75, Musik I e.

a) Thema 2

b) Thema 3  
Elsa

Im gleichen Arbeitsgang nahm Wagner einschneidende Veränderungen an der Gesamtstruktur der Brautzug-Musik vor. Zunächst einmal wurde der Umfang auf zwei Drittel reduziert (von 117 auf 78 Takte), was eine Reihe von Vereinfachungen und Glättungen im Gefolge hatte (etwa den Verzicht auf die Modulation des 2. Themas nach *D-Dur*<sup>23</sup>).

Unabhängig davon war die Entscheidung, die thematische Verbindung mit der Gerichtsszene des I. Aktes zu lösen. Das modulierende Blick-Motiv, das Wagner offenbar nun als für die neue Situation nicht passend empfand, wurde ersetzt durch eine neu erfundene in der Grundtonart bleibende zweistimmige Themenkombination, deren Unterstimme sich mit der Chorphrase „Gesegnet soll sie schreiten“ verbinden ließ (vgl. die Themensynopse auf S. 297). Erst in einem letzten Schritt erhielt das Thema seine endgültige Gestalt mit dem Beginn auf dem Grundton.

#### d) Die Brautzug-Rekapitulation in der Schlußszene des II. Aktes

Von dem Stück, das wir als „Ur-Brautzug“ bezeichnet haben, also der ersten Aufzeichnung der ersten Phase des Zuges zum Münster, gehen werkgenetisch zwei Linien aus. Die eine führte mehr als ein Jahr später zur revidierenden Ausarbeitung in der Orchesterskizze<sup>24</sup>, die andere nach kurzer Zeit zur musikalischen Rekapitulation in der Schlußszene des II. Aktes.

Das Verhältnis dieses musikalischen Abschnitts, der den zweiten Teil von Blatt 14 der Kompositionsskizze einnimmt, zum Ur-Brautzug läßt sich wie folgt beschreiben:

<sup>23</sup> Dagegen verzichtete Wagner nicht auf die Versetzung des 2. Themas nach *E-Dur* durch Vermittlung des Blick-Motivs. Der Grund dafür könnte sein, daß die Rückmodulation von *E-Dur* nach *Es-Dur* entscheidend dazu beiträgt, dem 4. Thema (T. 75 ff.), von den Violinen in hoher Lage und *pianissimo* gespielt und vom Chor mit den Worten „Sie naht, die Engelgleiche“ kommentiert, den Charakter der Entrücktheit zu verleihen.

<sup>24</sup> Die Orchesterskizze des II. Aktes hat die autographen Rahmendaten 18. Juni und 2. August 1847.

1. Während der Brautzug-Beginn in *Es-Dur* steht, hat der Schlußteil die „Königs“-Tonart *C-Dur* (der König ist seit Beginn der 5. Szene an der Handlung beteiligt.)
2. Aus der Brautzug-Musik der 4. Szene wird der Schlußteil wiederaufgegriffen, genauer der 24 Takte umfassende Abschnitt T. 83–106; dieser Abschnitt bildet zunächst die Takte 1\*–24\* und wird anschließend variiert wiederholt (T. 25\*–48\*) und mit einem fünftaktigen kadenzierenden Anhang in die allerletzte Phase des Aktes überleitet (von der noch gesondert zu sprechen ist).
3. Die Wiederaufnahme des Brautzug-Hauptthemas ist mit einer zweistufigen Bewegungssteigerung verbunden: In T. 1 ff. wird es mit einer Achtelinie im Baß kontrapunktiert, und in T. 25 tritt eine skalenmäßige Sechzehntelfigur hinzu; beide in der Kompositionsskizze nur angedeuteten Elemente waren sicherlich zur Fortsetzung bestimmt.

Wie gesagt, griff Wagner bei der Ausarbeitung des Aktschlusses nicht auf die Kompositionsskizze zurück, sondern auf die Neufassung der 4. Szene in der Orchesterskizze. Vergleichbar sind dennoch die Verfahrensweisen bei der Wiederaufnahme des Früheren. Sowohl in der Kompositionsskizze als auch in der endgültigen Fassung wird die Schlußphase der ersten Brautzug-Musik rekapituliert. Dabei zeigt die Kompositionsskizze mit ihrer zweifachen figurativen Bewegungssteigerung das ambitioniertere Verfahren. Die Orchesterskizze begnügt sich demgegenüber mit einer einfachen transponierten Wiederholung der Parallelstelle aus der 4. Szene (die Takte 2069–2092 der letzten Szene entsprechen den Takten 1400–1423 der vierten). Daß Wagner die Idee der rhythmischen Belebung durch figurierte Gegenstimmen nicht aufgriff, entspringt wohl der Einsicht, daß einer musikalischen Bewegungssteigerung hier – im Unterschied zum Einzugsmarsch im *Tannhäuser*, der Wagner beim ersten Entwurf wohl als Vorbild vorgeschwebt hat<sup>25</sup> – szenisch nichts entsprach. Abgesehen davon bot die im Vergleich zur Kompositionsskizze wesentlich kürzere Brautzug-Rekapitulation für musikalische Entwicklungen kaum noch Raum: Aus den 53 Takten, die in der Kompositionsskizze für sie vorgesehen waren, sind in der Endfassung 26 Takte geworden. Was Wagner in der Kompositionsskizze angestrebt hatte, nämlich Ausbreitung von musikalischem Reichtum, erschien ihm bei der endgültigen Gestaltung wohl eher als eine der Finalsituation unangemessene Weitschweifigkeit – zumal da die Aufmerksamkeit des Zuschauers für eine letzte Wendung des Geschehens wachgehalten werden mußte.

#### e) Die Schlußakte des II. Aufzugs

Von T. 2093 an ist in der Kompositionsskizze der endgültige Verlauf des Aktschlusses im wesentlichen vorgebildet: ein stehender *C-Dur*-Akkord im Orchestertutti, Trompetenfanfaren auf der Bühne und feierlicher Orgelklang aus dem Münster, dies alles jedoch unterbrochen durch die zwei *f-Moll*-Takte, in denen das Motiv des Frageverbots ein letztes Mal in den Trompeten und Posaunen erklingt. (Es ist hier noch kombiniert mit

<sup>25</sup> Bei Eintreten der Achtel-Baßfiguration in *Tannhäuser* II/4 heißt die szenische Bemerkung: „Neuer Auftritt eines Grafen mit reichem Gefolge“.

dem Kopf des Hauptthemas des Brautzeuges, das in dieser Form in der gültigen Fassung nicht mehr vorkommt.)

Befremdlich ist jedoch, daß Wagner in der Skizze unter das Frageverbot-Motiv eine Alternativfortsetzung schrieb, mit der der Akt in ungetrübtem C-Dur-Jubel geendet hätte; befremdlich deshalb, weil das Frageverbot-Motiv an dieser Stelle mit einem szenischen Moment verbunden ist, nämlich der Drohgebärde Ortruds; und diese szenisch-musikalische ‚Störung‘ wiederum ist für das Verständnis der dramatischen Situation unerlässlich. Wagner hielt es – um seine eigenen Formulierungen<sup>26</sup> zu gebrauchen – für

„nothwendig [...], daß die befriedigung, welche durch Elsa's letzte worte an Lohengrin angeregt ist, *keine* vollständige und wirklich beruhigende sei: es soll dem publikum die empfindung beigebracht werden, daß Elsa sich soeben nur die äußerste gewalt anthat, ihren zweifel zu überwinden, und wir in wahrheit zu befürchten haben, Elsa werde – da sie einmal dem grübeln über Lohengrin sich hingegeben – dennoch unterliegen und das verbot überschreiten. Hierin, daß diese stimmung hervorgebracht wird, daß wir allgemein diese befürchtung hegen, liegt die einzige Nothwendigkeit, *daß noch ein dritter Akt folge*, in welchem sich unsre befürchtung erfüllt: außerdem [= andernfalls] müßte die oper hier zu ende sein, denn die hauptfrage wäre nicht nur ange-regt, sondern sogar auch schon befriedigend gelöst worden. Um nun diese nothwendige stimmung recht deut-lich, ja handgreiflich hervorzubringen, erfand ich folgenden dramatischen moment. Elsa wird von Lohengrin schließlich die stufen zum münster hinaufgeleitet: auf der höchsten stufe angekommen, wendet Elsa den blick mit furchtsamer scheu zur seite abwärts –, sie sucht unwillkürlich Friedrich mit den augen, an den sie noch denkt, – da trifft ihr blick auf *Ortrud*, welche unten steht und drohend die hand zu ihr emporstreckt: im Orchester lasse ich hier im ff<sup>o</sup> F-moll die reminiscenz von Lohengrin's Verbot eintreten, deren bedeutung bis hierher sich uns deutlich eingepägt hat, und von Ortrud's ausdrucksvoller gebärde begleitet hier mit bestimmtheit ausdrücken muß: ‚geh du nur hin, du wirst *doch* das gebot brechen!‘“

Man gewinnt aus dieser Erläuterung den Eindruck, als habe Wagner zuerst den szenischen Vorgang erfunden und dann beschlossen, ihn musikalisch durch das Motivzitat im Orchester begleiten zu lassen. Tatsächlich aber enthielt die zur Komposition bestimmte Textvorlage Ortruds Drohgeste nicht. Das früheste Dokument, in dem sie vorkommt, ist die Orchesterskizze, und der früheste Beleg in einer reinen Textbuch-Quelle findet sich in der erst nach Fertigstellung der Komposition entstandenen autographen Vorlage für den Weimarer Libretto-Erstdruck von 1850<sup>27</sup>.

Daraus ergibt sich: Die Idee, den triumphierenden Akt-Ausklang durch ein Moment des Bedrohlichen zu stören, ist offenbar erst beim Komponieren aufgetaucht; jedenfalls findet sie ihren frühesten Niederschlag in der Kompositionsskizze. Und die Ossia-Fassung zeigt, daß Wagner sich seiner Sache noch nicht ganz sicher war. Ob sich mit dem musikalischen Motiv von Anfang an das Handlungsmotiv der Drohgeste verband, wissen wir nicht. Wenn Wagner in dem zitierten Brief an Liszt und in *Oper und Drama*<sup>28</sup> die auf der Bühne sichtbare Geste als unerlässlich zum Verständnis der Musik bezeichnet, so ist dies eine nachträgliche Forderung an die Ausführenden, aber nicht unbedingt eine zuverlässige Quelle für die Werkgenese. Sicherheit über Wagners Entschluß für die endgültige Ausformung dieser Stelle gewinnen wir erst mit der Orchesterskizze, in der die Stelle szenisch und musikalisch ihre endgültige Form gefunden hat.

<sup>26</sup> Brief an Franz Liszt vom 8. September 1850, zit. nach Richard Wagner, *Sämtliche Briefe*, Bd. 3, hrsg. v. Gertrud Strobel und Werner Wolf, Leipzig 1975, S. 191 f. (Der Brief stammt aus der Periode, in der Wagner nach dem Vorbild der Brüder Grimm die Kleinschreibung bei Substantiven anwandte.)

<sup>27</sup> WWV 75, Text V.

<sup>28</sup> Richard Wagner, „Oper und Drama“, in: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Bd. 4, S. 220 f.

#### IV. Resümee und Ausblick

Der Inhalt von Blatt 14 der Kompositionsskizze ist für *Lohengrin* insgesamt kaum repräsentativ zu nennen; er besteht zum überwiegenden Teil aus rein instrumentalen oder aus primär instrumental konzipierten Partien, während der dramatische Dialog – nach Wagners Auffassung der „lebengebende Mittelpunkt“ des musikalischen Dramas – einen relativ geringen Anteil hat. Dennoch dokumentiert das Blatt in allen seinen Teilen auf das eindrucksvollste die Probleme, an denen Wagner in seiner letzten Romantischen Oper – fast möchte man sagen: sich abarbeitete. In der vokalen Deklamation zeigt sich das späteste Stadium von Wagners Umgang mit dem von ihm später „eingebildet“ genannten jambisch-trochäischen Reimvers; durch mehrfaches Versetzen von Silbenpositionen im rhythmischen System des gefügigen Viervierteltaktes versucht er, die dramatischen Repliken in die „richtige“ Deklamationsform zu bringen. In den Instrumentalteilen geht es um den Ausgleich zwischen kompositorischer Kunstentfaltung und musikdramatischer Wirkung. Und sowohl in der Genese der Brautzug-Musik – die wohl den faszinierendsten Aspekt des neuerschlossenen Blattes bietet –, als auch in den Schlußtakten des II. Aktes zeigt sich die Auseinandersetzung mit der Frage der künstlerischen und dramatischen Angemessenheit von Leitmotiv-Zitaten.

Die Tatsache, daß wir mit Blatt 14 die Ansatzpunkte für Anfang und Schluß der weiteren Arbeit an der *Lohengrin*-Musik vor uns haben, legt die Frage nahe, ob jenes zweite Ausarbeitungsstadium, das sich in der Orchesterskizze niederschlägt, in sich etwas wie eine Problemgeschichte hat. Um dies zu erkunden, müßte natürlich die Materialbasis erweitert werden. Damit stoßen wir wieder auf den eingangs referierten betrauernswerten Fragment-Zustand der *Lohengrin*-Kompositionsskizze. Bereits der erste dramatische Dialog, der uns hier zu interessieren hätte, die Brautgemach-Szene des III. Aktes, ist als Kompositionsskizze der Forschung gegenwärtig nicht zugänglich<sup>29</sup>. Man kann als Musikwissenschaftler nicht umhin, die „unthinking generosity“<sup>30</sup> zu beklagen, mit der die Eigentümer seinerzeit die Skizzenmappe behandelten; doch muß man auch bedenken, daß es in der Phase, in der die Handschrift verstreut wurde, keine Wagner-Forschung gab, die klargestellt hätte, daß es sich bei diesen Blättern nicht um persönliche Papiere handelt, die nach der Fertigstellung des Werkes sozusagen nur noch biographisches Interesse haben, und schon gar nicht um ehrwürdige Erinnerungsstücke, sondern in Wirklichkeit um Dokumente von zentraler Bedeutung für das Verständnis des Werkes.

Zu hoffen bleibt, daß unter den Blättern unbekanntem Verbleibs wenigstens keine unwiderrufflichen Verluste eintreten, das heißt daß sie, sei es auch im Verborgenen, überleben, bis es die Interessen der Eigentümer zulassen, sie der an Wagners Werk interessierten künstlerisch-wissenschaftlichen Öffentlichkeit zugänglich zu machen.

<sup>29</sup> Vgl. Deathridge, S. 91.

<sup>30</sup> Ebd., S. 57.

## Das Undine-Motiv in Richard Wagners Dramenkonzeption

von Eckhard Roch, Bochum

„Weia! Waga!  
Woge, du Welle,  
Walle zur Wiege!  
Wagalaweia!  
Wallala weiala weia!“<sup>1</sup>

So singen die Rheintöchter in der ersten Szene von Wagners *Rheingold*. Kaum eine Passage in Wagners dichterischem Werk hat so viel Befremden und Spott provoziert wie diese, scheint es doch, als werde der Stabreim hier ins Absurde getrieben und verkomme zum kindischen Lallen, das kaum noch den Anspruch von ernstzunehmender Dichtung erheben darf.

Aber diese auf den ersten Blick so albernen Verse haben es in sich. Wagner erläutert ihre hintergründige Bedeutung in einem Brief an Friedrich Nietzsche vom 12. Juni 1872:

„Dem Studium Jacob Grimms entnahm ich einmal ein altd deutsches ‚Heilawac‘, formte es mir, um für meinen Zweck es noch geschmeidiger zu machen, zu einem ‚Weiawaga‘ (einer Form, welche wir heute noch in ‚Weihwasser‘ wiedererkennen), leitete hiervon in die verwandten Sprachwurzeln ‚wogen‘ und ‚wiegen‘, endlich ‚wellen‘ und ‚wallen‘ über, und bildete mir so, nach der Analogie des ‚Eia popeia‘ unsrer Kinderstubenlieder, eine wurzelhaft syllabische Melodie für meine Wassermädchen.“<sup>2</sup>

„Woge, du Welle, walle zur Wiege! Wagalaweia!“ will folglich nichts Geringeres bedeuten als das Wiegenlied, mit dem die Rheintöchter das im geweihten Wasser des Rheins schlummernde Gold in den Schlaf wiegen. Die Wellenbewegung im *Rheingold* sei gleichsam das Wiegenlied der Welt, notiert Cosima im Tagebuch<sup>3</sup>.

Wagners Szenenanweisung zum berühmten *Es-Dur-Dreiklang* des *Rheingold*-Vorspiels beschreibt diese Wiege der Welt im Detail: „Grünliche Dämmerung, nach oben zu lichter, nach unten zu dunkler [...] Die Höhe ist von wogendem Gewässer erfüllt, das rastlos von rechts nach links zuströmt. Nach der Tiefe zu lösen sich die Fluten in einen immer feineren feuchten Nebel auf, so daß der Raum der Manneshöhe vom Boden auf gänzlich frei vom Wasser zu sein scheint.“<sup>4</sup>

Wesentliche Züge dieses Szenariums, insbesondere das Versinken in immer tiefere Regionen und das rastlose Strömen des Wassers, will Wagner in seiner berühmten Vision von La Spezia im Traum geschaut haben<sup>5</sup>. Beim Blick auf die Quellen erweist sich das physiologisch und schaffenspsychologisch so eindrucksvolle Traumbild jedoch nur als nachträgliche Mythifizierung des eigenen Schaffensprozesses. Die Vision ist

<sup>1</sup> Richard Wagner, *Das Rheingold*, 1. Szene.

<sup>2</sup> Richard Wagner, „An Friedrich Nietzsche“, in: *Gesammelte Schriften (GS)*, Leipzig <sup>3</sup>1897, Bd. IX, S. 300. Der Brief wurde am 23. Juni 1872 in der *Norddeutschen Allgemeinen Zeitung* veröffentlicht, um Nietzsche gegen die Anfeindungen seiner philologischen Fachkollegen nach dem Erscheinen der *Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik* beizustehen. Der große Zeitraum zwischen der Dichtung des *Rheingold* (1852) und diesem Brief sollte daher keinen Anlaß geben, an der Triftigkeit dieser Erläuterung zu zweifeln, da Wagner sie nicht zu seiner eigenen Rechtfertigung benutzte.

<sup>3</sup> Cosima Wagner, *Die Tagebücher*, hrsg. v. Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack, München 1976 (im Folgenden: *CT*), Bd. 1, S. 129, Eintrag vom 17. Juli 1869.

<sup>4</sup> Richard Wagner, *Das Rheingold* (WWV 86A), hrsg. v. E. Voss, Mainz 1988 (= Sämtliche Werke 10, 1).

<sup>5</sup> Vgl. Richard Wagner, *Mein Leben*, hrsg. von M. Gregor-Dellin, Mainz 1983, S. 511 f.

mehr Dichtung als Wahrheit, ein Inspirationsmythos<sup>6</sup>, wie ihn Wagner auch in anderen Zusammenhängen mit Erfolg verbreitet hat. Aber nicht erst die biographischen Quellen führen zu diesem Schluß, sondern schon die mythischen Topoi der Szenerie selbst verraten den literarischen Ursprung dieser Vision: Die Welt der Feenmärchen und Nixensagen. Obgleich die Vision von La Spezia in der von Wagner behaupteten Weise nicht stattgefunden haben wird, so ist die darin vollzogene Synthese von feuchtem Feenreich und künstlerischer Inspiration jenseits der Kriterien strenger Faktizität dennoch ernst zu nehmen, nämlich auf der Ebene des Werkes, das hier offenbar nicht nur den Mythos, sondern zugleich auch die mythisch verhüllte Kunsttheorie darstellen soll.

Offenkundig ist das Märchenmotiv dieser Vision. Auch Goldmarie, die in den Brunnen der Frau Holle fällt, sinkt tiefer und tiefer, bis sie endlich trockenen Boden unter die Füße bekommt und das Wasser folglich über sie dahinströmt. Trocken wie auf dem Grunde dieses Brunnens ist es bei Wagner auch auf dem Grunde des Rheines. Über die dunkle Tiefe strömen die Wasserwellen dahin, aber nicht nur szenisch, sondern zugleich musikalisch. Gerade zur musikalischen Konzeption des *Rheingold*-Vorspieles will Wagner durch das mythische Szenarium ja inspiriert worden sein. Vom tiefen „Es war einmal“ der Kontrabässe steigen die Wasserwellen gemäß der Obertonreihe zur Oktave der Hörner auf, dann zur Quinte, zur Quarte und Terz; immer neue Klangschichten türmen sich übereinander, bis schließlich das Auf- und Niederwallen in wild aufschnellende Streicherfiguren mündet. Die Partitur des *Rheingold*-Vorspieles gibt klanglich und optisch ein Bild des immer mehr anschwellenden Wellens und Wallens, das sich zu einer gewaltigen Wellenflut verdichtet, die kaum noch zu steigern ist und weder Ende noch Ziel kennt.

Plötzlich aber scheint der dicht wallende Wasservorhang zu zerreißen und die Rheintochter Woglinde wird sichtbar, die dem musikalischen Geschehen zur Sprache verhilft: „Woge du Welle“. Indem sie das singt, stellt sie es zugleich auch dar: Sie und ihre beiden Schwestern sind selbst nichts anderes als eine solche Woge, eine Wasserwelle – sie sind Wassermädchen, Wellenmädchen, oder mit dem seit de la Motte Fouqués Märchen gebräuchlichen Begriff – sie sind U n d i n e n .

Der Begriff der U n d i n e geht bis auf Paracelsus<sup>7</sup> zurück, von dem auch Fouqué den Ausdruck für die Heldin seines Märchens übernahm. Undine kommt von lateinisch „unda“ = die Welle. Die Undine ist also – nicht anders als Wagners Rheintöchter – eine Wasserwelle. Das literarische Motiv der personifizierten Wasserwelle ist tief im uralten Volksglauben an Wassergeister, Feen und Nixen verwurzelt und wurde auch schon sehr frühzeitig literarisch verwertet. So warnen im Nibelungenlied die Donaunixen Hagen

<sup>6</sup> Carl Dahlhaus, „Wagners Inspirationsmythen“, in: *Komponisten, auf Werk und Leben befragt. Ein Kolloquium*, hrsg. v. H. Goldschmidt u. a., Leipzig 1985, S. 108–125. Vgl. auch Reinhard Wiesend, „Die Entstehung des *Rheingold*-Vorspiels und ihr Mythos“, in: *AfMw* 49 (1992), S. 123–145; Warren Darcy, *Wagner's Das Rheingold*, Oxford 1993.

<sup>7</sup> Theophrastus Paracelsus, „Liber de nymphis, sylphis, pygmaeis et salamandris et de caeteris spiritibus“, in: *Philosophische Schriften* (= Werke 3), hrsg. v. W.-E. Peuckert, Darmstadt 1967, S. 462–498. Fouqués Beschäftigung mit Paracelsus ist bezeugt durch einen Brief an August Wilhelm Schlegel aus dem Jahre 1806. Vgl. dazu Jürgen Schläder, *Undine auf dem Musiktheater. Zur Entstehungsgeschichte der deutschen Spieloper*, Bonn-Bad Godesberg 1979, S. 54. Als weitere Quelle gilt die *Sage von Peter von Staufenberg*, vgl. J. Schläder, S. 66.

vor der Fahrt an den Hunnenhof – bei Wagner prophezeien die Rheintöchter Siegfried seinen nahen Tod.

Aber die prophetische Gabe stellt nicht den eigentlichen Kern des Glaubens an die wunderbare Natur der feuchten Elementargeister dar. Das zentrale Motiv dieser Vorstellungen besteht vielmehr im Glauben an die Möglichkeit einer Liebesverbindung zwischen Elementarwesen und Mensch. In dieser Form begegnet das Motiv zuerst in den französischen Melusinsagen. Die Melusine ist eine geheimnisvolle Frau, die sich für ihren Mann solange als glückbringend erweist, bis dieser von Neugier getrieben ihr Geheimnis entdeckt und sie ihn deshalb trauernd verlassen muß. Die Melusinsage enthält also eine Art „Frageverbot“ wie Wagners *Lohengrin*, dessen Quellen übrigens ebenfalls nach Frankreich führen.

Fouqués Märchen *Undine*, das als die erste Nixenerzählung der deutschen Dichtung gilt, unterscheidet sich von den Melusinen-Erzählungen in einem wesentlichen Punkt. Zwar ist auch die Undine eine Nixe und als solche ein geheimnisvolles Wesen, aber anders als bei den Melusinen ist dieses Geheimnis nicht das ausschlaggebende Moment des Geschehens. Vielmehr gesteht Undine dem geliebten Ritter Huldbrand von Ringstetten unmittelbar nach ihrer Hochzeit selbst ein, daß sie eine Undine sei. „Manch ein Fischer erfuhr schon das Glück“, so erzählt sie, „ein zartes Wasserweib zu belauschen, wie sie über die Fluten hervorstieg und sang. [...] und solche wundersame Frauen werden von den Menschen Undinen genannt.“<sup>8</sup>

Indem Undine ihr Geheimnis selbst lüftet, verliert das Motiv der „geheimnisvollen Frau“ und somit das Frageverbot seine Grundlage. Die erstrebte Verbindung zwischen der Wasserfrau und dem Menschen muß folglich neu motiviert werden. Fouqués Heldin erzählt weiter, daß die Undinen Elementarwesen sind, die bei ihrem Tode zerstieben und vergehn mit Geist und Leib, so daß keine Spur von ihnen zurückbleibt, denn die elementaren Wesen haben keine Seelen<sup>9</sup>. Nach altem Volksglauben kann die Nixe jedoch eine menschliche Seele gewinnen, indem sie mit einem Menschen die Ehe eingeht. Und darin besteht nun auch das eigentliche Motiv von Fouqués Undine: Ihr Vater, ein mächtiger Wasserfürst im Mittelländischen Meere, will, daß seine einzige Tochter eine Seele erhält. Er führt ihr den Ritter Huldbrand zu, durch dessen Liebe Undine ihre Seele gewinnt. Infolge dieser Verbindung geht eine entscheidende Veränderung mit Undines Wesen vor sich. Aus dem flüchtigen, unbändigen und eben „seelenlosen“ Wesen wird die seelenvoll sich hingebende Frau<sup>10</sup>.

Bekanntlich war es der Dichter und Komponist E. T. A. Hoffmann, der diesen Stoff der *Undine* als erster zur Vorlage seiner gleichnamigen Oper nahm. Hoffmann, den Jean Paul in seiner Vorrede zu den *Phantasiestücken in Callots Manier* suggestiv dazu

<sup>8</sup> Friedrich de la Motte Fouqué, „Undine“, in: *Romantische Erzählungen*, hrsg. v. G. de Bruyn und G. Wolf, Berlin 1984, S. 99.

<sup>9</sup> Die allgemein übliche Bezeichnung „Elementargeist“ sollte nicht im Sinne eines Geistwesens mißverstanden werden. Undine ist eine Wasserwelle ganz im materiellen Sinn, so wie Kühleborn die Personifizierung des Wildbaches darstellt. Die Elementargeister sind also keine „überirdischen“, sondern durch und durch irdische Wesen. Ihre Beseelung knüpft an die im Märchen auch andernorts erhaltenen animistischen Vorstellungen an.

<sup>10</sup> Ohne die motivischen Zusammenhänge an dieser Stelle genauer untersuchen zu können, sei hier als wesentlicher Zug des Undine-Motivs die Beseelung der Meerfee herausgestellt. Zu weiteren Motiven im Undine-Stoff sowie zu den verwandten Stoffkreisen vgl. Schläder, *Undine*, S. 66 ff.

aufgefordert hatte, sich selbst ein Libretto zu dichten<sup>11</sup>, entzog sich gerade im Falle der *Undine* dieser Aufgabe, indem er eine Librettoskizze mit der Bitte um Dramatisierung und Versifikation des Textes an Fouqué sandte. Fouqué kam dieser Aufforderung auch nach<sup>12</sup>. Daß sich Hoffmann der musikdramatischen Implikationen dieses Schrittes durchaus bewußt war, geht aus der etwa zur gleichen Zeit entstandenen Erzählung *Der Dichter und der Komponist* hervor, in der er diese Problematik mit allen ihren Konsequenzen reflektiert. Bedeutsamerweise lehnt Hoffmann auch hier die Personalunion von Dichter und Komponist ab und empfiehlt den Komponisten als geeignete Libretti romantischer Opern die „dramatischen“ Märchen des „herrlichen Gozzi“<sup>13</sup>. Diese Entscheidung muß für Hoffmann nicht nur deshalb ungewöhnlich erscheinen, weil kaum ein anderer wie er in der Lage gewesen wäre, sich selbst ein Libretto zu dichten, sondern vor allem auch deshalb, weil er sich v o r der *Undine* durchaus selbst Libretti geschrieben hatte<sup>14</sup>. Wenn er also gerade bei der Wahl des Undinen-Stoffes zu dieser Entscheidung kam, so liegt die Vermutung nahe, daß der Konflikt, in den Dichter und Komponist bei der Komposition einer Oper laut Hoffmann notwendig geraten, im übertragenen Sinne etwas mit dem Konflikt zwischen dem Elementarwesen Undine und dem Ritter Huldbrand zu tun haben muß. Denn bekanntlich scheitert die Ehe des Elementarwesens mit dem Ritter daran, daß beider Wesen zu verschieden ist, und Huldbrand schließlich den Verführungskünsten der ihm wesensverwandteren menschlichen Berthalda erliegt. Man wird bei dem für symbolische Andeutungen und Allegorien bekannten E. T. A. Hoffmann sehr wohl annehmen dürfen, daß er sich der allegorischen Aussage des Sujets, das er in so bedeutsamer Nähe zu seiner kunsttheoretischen Erzählung *Der Dichter und der Komponist* komponierte, vollauf bewußt war. Hoffmanns *Undine* ist faktisch und allegorisch eine klare Absage an die Personalunion von Dichter und Komponist.

Es gehört zu den merkwürdigen „Fügungen“ der Geschichte, daß gut zwanzig Jahre später derjenige unter den Komponisten, der – ähnlich universell begabt wie Hoffmann – sich berufen fühlte, jene Aufforderung Jean Pauls in die Tat umzusetzen, die Libretto-Empfehlung Hoffmanns aufgriff und seine erste vollendete Oper tatsächlich nach einer Gozzischen Vorlage dichtete: Richard Wagner mit seiner romantischen Oper *Die Feen*. Wagner verfaßte das Libretto zu dieser Oper nach Carlo Gozzis Märchen *La donna serpente* und zwar, wie er in der *Mitteilung an meine Freunde* ausdrücklich betont, aus

<sup>11</sup> Jean Paul, „Phantasie-Stücke in Callots Manier. Vorrede“, in: E. T. A. Hoffmann, *Phantasiestücke in Callots Manier*, (= Poetische Werke I), Berlin 1958, S. 60: „Kenner und Freunde desselben [E. T. A. Hoffmann, Anm. d. Verf.] und die musikalische Kenntnis und Begeisterung im Buche selber versprechen und versichern von ihm die Erscheinung eines hohen Tonkünstlers. Desto besser und desto seltener! denn bisher warf immer der Sonnengott die Dichtgabe mit der Rechten und die Tongabe mit der Linken zwei so weit auseinander stehenden Menschen zu, daß wir noch bis diesen Augenblick auf den Mann harren, der eine echte Oper zugleich dichtet und setzt.“

<sup>12</sup> Die *Undine* de la Motte Fouqués entstand im Jahre 1811. Hoffmann lernte diese Erzählung im Frühjahr 1812 kennen, als er Kapellmeister in Bamberg war. Das Libretto Fouqués zur *Undine* war im November 1813 fertig, Februar bis August 1814 währte die Arbeit an der Komposition. Vgl. Artikel „Hoffmann“ in *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters* Bd. 3, S. 82 f.

<sup>13</sup> Hoffmann, „Der Dichter und der Komponist“, in: *Die Serapionsbrüder I* (= Poetische Werke 3), Berlin 1958, S. 107 f. Die Erzählung entstand zwischen dem 19. September und 9. Oktober 1813, wurde zuerst im 15. Jahrgang der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung*, Nr. 49 und 50 veröffentlicht und schließlich in den ersten Teil der *Serapionsbrüder* aufgenommen.

<sup>14</sup> So für sein nicht aufgeführtes Erstlingswerk *Die Maske* (1799, Text von Hoffmann) und für *Liebe und Eifersucht* (Warschau 1807, Text: Hoffmann nach Pedro Calderón de la Barca).

seinem besonderen Interesse an diesem Motiv: „Eine Fee, die für den Besitz eines geliebten Mannes der Unsterblichkeit entsagt, kann die Sterblichkeit nur durch die Erfüllung harter Bedingungen gewinnen.“<sup>15</sup>

Obwohl Wagner auch den Stoff des Fouqué'schen Märchens schon damals gekannt haben dürfte (sein Onkel Adolph in Leipzig war mit Fouqué persönlich bekannt), greift er den Undine-Stoff um diese Zeit jedoch noch nicht auf. Vielmehr gehören die *Feen* noch ganz dem Melusinentypus der Feensagen an. Im Unterschied zu Undine, deren Vater die Verbindung seiner Tochter mit einem Menschen selbst veranlaßt hat, sind die Verwandten der Fee Ada bei Wagner strikt gegen eine solche Verbindung. Die Ehe zwischen der bei Wagner unsterblichen Fee und dem sterblichen Menschen ist daher an eine Reihe schwer erfüllbarer Bedingungen geknüpft, unter denen das Verbot, vor Ablauf einer Frist von acht Jahren nicht nach der Herkunft der Fee zu fragen, aus dem Kreis der Melusinsagen stammt und schon auf das Frageverbot im *Lohengrin* verweist.

Ungeachtet verschiedener Veränderungen, die Wagner an Gozzis Original vornimmt<sup>16</sup>, läßt er das dem Melusinentypus zugehörige Motiv der geheimnisumwobenen Frau und des Frageverbotes folglich bestehen. Die Fee Ada erstrebt zwar das sterbliche Menschendasein, nicht aber um eine Seele zu erlangen, sondern um sich mit dem Geliebten vereinen zu können. Der Gedanke, daß sie als Elementarwesen keine Seele habe und diese daher erst vom geliebten Manne erhalten müsse, findet sich hier bedeutsamerweise noch nicht. Eine zukunftssträchtige Veränderung nimmt Wagner an der Vorlage allerdings vor: Nach ihrer Erlösung aus dem Stein erlangt die Fee nun nicht mehr die Sterblichkeit, sondern umgekehrt wird dem sterblichen Helden die Unsterblichkeit im Reiche des Feenkönigs zuteil. Auch auf diese Weise ist der Zweck des Stückes, die Vereinigung der Liebenden, erreicht. Wagner hält diese Modifizierung des Originals in der *Mitteilung an meine Freunde* für „nicht unwichtig“, da darin schon der Keim für ein wichtiges Moment seiner weiteren Entwicklung als Dramatiker gelegen habe. Man wird diesem Hinweis ungeachtet der Wagnerschen Tendenz zur Selbstmythifizierung folgen können: Der Abstieg in die Feenwelt bedeutet den Tod des Helden wie überhaupt die Erlösung bei Wagner stets im „Untergang“ geschieht. „Traulich und Treu ist's nur in der Tiefe“ singen die Rheintöchter im *Rheingold*, und so nehmen die *Feen* in der Tat schon einen bezeichnenden Zug der späteren Erlösungsdramen vom *Fliegenden Holländer* bis zum *Parsifal* vorweg. Als musikdramatisches Werk freilich sind die *Feen* noch ganz „Oper“ ohne den theoretischen Anspruch der späteren Werke, Repräsentant einer wiedergewonnenen Einheit von Musik und Dichtung zu sein. Erst allmählich bildet sich bei Wagner diese Vorstellung heraus, in – wie gezeigt werden soll – offenkundiger Korrespondenz zum jeweiligen Typus der mythischen Opernstoffe selbst.

<sup>15</sup> Richard Wagner, „Eine Mitteilung an meine Freunde“, in: *GS IV*, S. 252 f.

<sup>16</sup> Beispielsweise wird Ada, nachdem Arindal die verbotene Frage gestellt hat, nicht in eine Schlange, sondern in einen Stein verwandelt, den Arindal gleich Orpheus dann durch seinen Gesang zu erweichen hat. Gerade diese Motivänderung bietet einen eindeutigen Beweis dafür, daß sich Wagner bei der Wahl seines Stoffes von E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Der Dichter und der Komponist* inspirieren ließ. Hoffmann erwähnt dort das Gozzische Märchen *Il corvo*, (*Der Rabe*), in dem der Held ebenfalls in einen Stein verwandelt wird. Vgl. Hoffmann, „Der Dichter und Komponist“, S. 107 ff.

Das gilt auch noch für das zweite, zum Umkreis der Feensagen gehörige Werk im Schaffen Wagners – den *Lohengrin*, der mit den *Feen*, wie schon erwähnt, überdies das Frageverbot gemein hat. Wagner selbst bezeichnet dieses Werk neben dem *Fliegenden Holländer* und dem *Tannhäuser* bekanntlich als „romantische Oper“. Aufgrund des Motivs des Frageverbotes könnte der *Lohengrin* rein äußerlich dem Melusinen-Typus der Feensagen zugerechnet werden, allerdings mit dem Querstand, daß das Frageverbot hier nicht von der geheimnisvollen Fee, sondern vom geheimnisvollen Ritter ausgesprochen wird. Auch ist es nicht Elsa, die unsterblich ist, sondern der Lohengrin, und letzterer ist es auch, der in der Liebe einer Sterblichen sein Glück finden und Mensch werden will. Nun ist Lohengrin zwar kein Nix, aber sein Bezug zur Feenwelt ist mittelbar verbürgt durch das Zugtier seines Kahnes, den Schwan, der sich später als der von Ortrud, der „bösen Fee“, verzauberte Bruder Elsas entpuppt. Auch der Schwan kann als das Symbol einer vom Wind getriebenen Wasserwelle verstanden werden, die den Ritter im Kahn an das Land trägt<sup>17</sup>.

Motivisch bedeutsam ist der Schwan jedoch vor allem infolge seiner Geschlechtssymbolik. Er ist ein phallisches Symboltier, das aber, ähnlich der Taube des Heiligen Geistes, die am Schluß des Stückes seine Rolle als Zugtier zu übernehmen hat, vor allem ein Geist- bzw. Seelenvogel ist. Dieses Motiv entstammt freilich nicht der Melusinsage, sondern der antiken Vorstellung des Hierosgamos, ein Bezug, den Wagner durch den Vergleich von Lohengrin und Elsa mit dem Mythos von Zeus und Semele selbst herstellt<sup>18</sup>. Beide Motive, das aus den *Feen* bekannte Frageverbot der Melusine und der Hierosgamos, überlagern einander im *Lohengrin*. Anders aber als Wagners Erstlingsoper *Die Feen* ist der *Lohengrin* als Werk der Lebensmitte bereits Ausdruck des künstlerischen Umbruchs und einer beginnenden Neuorientierung. In diesem Sinn kann der *Lohengrin* als Allegorie für das Verhältnis des Künstlers zur Welt dechiffriert werden: Der Gralsritter Lohengrin als Symbol für den Künstler Wagner, der sich aus seiner erhabenen Einsamkeit nach der Teilnahme und dem Verständnis seines Publikums in Gestalt der hingebungsvollen Elsa sehnt. Wie schon im *Fliegenden Holländer* und im *Tannhäuser* wird im *Lohengrin* jene Identifikation von Künstler und Werk offenbar, die für Wagner eine der wesentlichen Voraussetzungen seines Schaffens bildet. Der Künstler kann nicht durch männliche Kritik, sondern nur durch das hingebungsvolle weibliche Element erlöst werden – wie im Leben, so im Werk. Obwohl damit eine eindeutig kunsttheoretische Implikation in der Fabel des *Lohengrin* gegeben ist, so stellt die Erlösung des Lohengrin durch Elsa doch eher ein umgekehrtes Verhältnis als das Undine-Motiv dar. Die Beseelung des weiblichen Prinzips durch das männliche Prinzip spielt im *Lohengrin* noch keine dramatisch entscheidende Rolle, wengleich der Schwan als Seelenvogel in diese Richtung weist.

Das Undine-Motiv in seiner typischen Gestalt begegnet bei Wagner erstmalig in seiner theoretischen Abhandlung *Oper und Drama* (1851), also nur drei Jahre nach

<sup>17</sup> Gertrude Jobes, Art. „swan“, in: *Dictionary of Mythology, Folklore and Symbols*, New York 1962. Vgl. auch J. C. Cooper, Art. „Schwan“, in: *Lexikon alter Symbole*, Leipzig 1986, S. 169. Noch in der Vorgeschichte des *Tristan* ist dieses Motiv latent enthalten, wenn die Wogen des Meeres den siechenden Helden genau an das Ufer werfen, an dem sich die gute Fee befindet, die das Gegengift für seine Wunde besitzt.

<sup>18</sup> Wagner, „Mitteilung“, S. 289 f.

Beendigung des *Lohengrin* und ein Jahr vor der Dichtung des *Rheingold*<sup>19</sup>. Ausgehend von der zentralen These dieser Schrift, der Grundirrtum der Oper bestehe darin, „daß ein Mittel des Ausdruckes (die Musik) zum Zwecke, der Zweck des Ausdruckes (das Drama) aber zum Mittel“ gemacht worden sei<sup>20</sup>, bestimmt Wagner das Verhältnis von Musik und Dichtung hier explizit mit den Begriffen einer geschlechtlichen Metapher: Die Musik sei ein Weib. Daher könne der Organismus der Musik die Melodie nur gebären, wenn er vom Gedanken des Dichters befruchtet werde. Die Musik sei die G e b ä r e r i n, der Dichter der E r z e u g e r<sup>21</sup>. Und schließlich formuliert Wagner das Verhältnis von Dichtung und Musik im musikalischen Drama manifest durch die Metapher des Undine-Motivs:

„Das Weib erhält volle Individualität erst im Momente der Hingebung. Es ist das Wellenmädchen, das seelenlos durch die Wogen seines Elementes dahinrauscht, bis es durch die Liebe eines Mannes erst die Seele empfängt.“<sup>22</sup>

Nixen und Wasserfrauen singen auf Meeren und Flüssen: In diesem allgemeinen Zug von Sage und Volksglauben ist die Eignung des Wassers als Musikmetapher bereits angelegt. Die Wassernatur symbolisiert Undines fröhlichen, aber auch unbändigen Charakter. Wie Wasserwellen fließt nach Wagner auch die Instrumentalmusik dahin, nicht in Worte faßbar und daher inhaltslos und leer. Das Wasser mit seinen Wellen gibt folglich ein Bild für das schöne, aber „seelenlose“ und flüchtige Wesen der Instrumentalmusik. Als Huldbrand das Schwert gegen den Wassergeist Kühleborn erhebt, zerstiebt dieser zu Wasser und eine Fontäne sprüht dem Ritter ins Gesicht. Sobald Undine aber durch den männlichen Geist Huldbrands eine Seele, die Musik durch die Dichtung einen Inhalt erhalten hat, ist sie das liebenswürdigste Geschöpf der Welt.

So weit mag die Metapher stimmen, zumindest für Wagners dramentheoretischen Zweck. Aber Fouqués Märchen geht bekanntlich weiter. Zwar verändert sich das spritzige Naturwesen Undine zur gezähmten und hingebungsvoll sich anschmiegenden Ehefrau, aber der Ritter Huldbrand erschrickt doch immer wieder vor ihrer geheimen Macht. Die große Liebe zwischen der Undine und dem Ritter scheitert an der Ungleichheit der natürlichen Voraussetzungen. Die wahre und endgültige Vereinigung ist nur möglich in Undines ureigenstem Element, und so steigt Undine am Ende des Stückes aus dem Brunnen und zieht den Geliebten symbolisch in die Tiefe hinab, indem sie ihn „tot weint“. Fouqués *Undine* kunsttheoretisch gedeutet enthält eben jene Absage an die Personalunion von Dichter und Komponist, aus der bereits E. T. A. Hoffmann die entsprechende Konsequenz zog. Denn die theoretische Deutung des Undine-Motivs, daß die Musik durch die Dichtung inspiriert oder gar gezeugt werden solle, wird durch den Fortgang der Handlung widerlegt. Die männliche Dichtung erliegt

<sup>19</sup> Der Zeitraum von Wagners intensivster kunsttheoretischer Reflexion zu den hier in Rede stehenden Fragen des musikalischen Dramas ist relativ eng begrenzt. Er reicht von 1849 (*Die Kunst und die Revolution* und *Das Kunstwerk der Zukunft*) bis 1851 (*Eine Mitteilung an meine Freunde* und *Oper und Drama*). Insbesondere die kunsttheoretische Deutung des *Lohengrin* nimmt Wagner in der *Mitteilung an meine Freunde* vor. Wenn das Undine-Motiv jedoch zuerst in der theoretischen Schrift *Oper und Drama* statt in einem musikdramatischen Werk erscheint, so ist darin noch nicht eine Umkehrung des Verhältnisses von Theorie und Dichtung zu sehen. Vielmehr bedingen beide einander wechselseitig, wie die kurz auf die Vollendung von *Oper und Drama* vollendete Dichtung des *Rheingold* bezeugt.

<sup>20</sup> Richard Wagner, „Oper und Drama“, in: *GS* III, S. 231.

<sup>21</sup> Ebd., S. 316.

<sup>22</sup> Ebd.

der Naturgewalt der weiblichen Musik, in deren elementarer Flut sie buchstäblich ertrinkt. Nimmt man die Allegorie beim Wort, so will das besagen: Da, wo die Ehe zwischen Musik und Wort tatsächlich vollzogen wird, geht die Dichtung ganz in der Musik und ihrer Eigengesetzlichkeit auf.

Wagner sieht diese Konsequenz der Allegorie nicht oder will sie zu diesem Zeitpunkt noch nicht sehen. In augenscheinlicher Verkürzung löst er nur das Moment der Beseelung des weiblichen Naturwesens durch den männlichen Logos aus dem Zusammenhang des Ganzen und nutzt dieses Motiv in echt ideologischer Manier für seine theoretische Absicht. „Der Blick der Unschuld im Auge des Weibes“, verkündet er in *Oper und Drama*, „sei der endlos klare Spiegel, in welchem der Mann solange nur die allgemeine Fähigkeit zur Liebe erkennt, bis er sein eigenes Bild in ihm zu erblicken vermag.“

Huldbrand versinkt im feuchten Element des weiblichen Brunnens, Wagners männliche Dichtung spiegelt sich nur darin. Hat sich der Mann in diesem Spiegel erkannt, so wird nach Wagner auch die Allfähigkeit des Weibes zu der einen drängenden Notwendigkeit verdichtet, ihn mit der Allgewalt vollsten Hingebungseifers zu lieben<sup>23</sup>. Derartig bezähmte Liebe sei die natürliche Veranlagung der Frau. Auf die Verhältnisse von Dichtung und Musik übertragen entspricht dieses anthropomorphe Bild der Wagnerschen Dramentheorie vollkommen: Die Frau als der treue Spiegel des Mannes und die Musik als diejenige Kunst, die durch die Dichtung erst eine Form und einen Inhalt erhält.

Es besteht kein Zweifel, daß Wagner diese anthropomorphen Vorstellungen im *Ring des Nibelungen*, dessen theoretische Grundlagen er in *Oper und Drama* ja vor allem erörtert, nicht nur dramaturgisch, sondern auch dramatisch verarbeitet hat. Man denke nur an die *Walküre*, in der Wagner eine regelrechte „Augendramaturgie“ zwischen dem *Geschwisterpaar* Siegmund und Sieglinde entwickelt<sup>24</sup>. Selbst Wotan muß sein eines Auge „um Weibes Gunst“ an Mimir verpfänden. Fortan bewahrt Mimir das Auge in seinem Brunnen, d. h. Wotan erblickt dieses Auge in dessen Wasser, er spiegelt sich darin.

Indem Wagner Fouqués Undine-Motiv im Rahmen seiner mythologisch begründeten Theorie vom Drama aufgreift, formt er es für seine Zwecke zugleich aber auch um. Zwar ist die seelenlose Undine schon bei Fouqué ein weibliches Wesen, aber ebenso seelenlos ist auch ihr unheimlicher Oheim Kühleborn, d. h. bei Fouqué ist die Seelenlosigkeit Merkmal der Elementargeister, unabhängig von deren Geschlecht. Anders bei Wagner. Der musikalische Organismus sei seiner Natur nach ein weiblicher, d. h. ein *gebärender* und nicht *zeugender*, postuliert er in *Oper und Drama*<sup>25</sup>. Indem das seelenlose Wellenmädchen Musik von der männlichen Dichtung seine Seele empfängt,

<sup>23</sup> Ebd.

<sup>24</sup> Vgl. die Szenenanweisungen Wagners zum Blickwechsel zwischen Siegmund und Sieglinde im ersten Aufzug, deren Bedeutung Sieglinde in Worten formuliert:

V. 513–517: „Im Bach erblickt' ich  
Mein eigen Bild –  
Und jetzt gewahr' ich es wieder:  
Wie einst dem Teich es enttaucht,  
Bietest mein Bild mir nun du!“

<sup>25</sup> Wagner, „Oper und Drama“, S. 314.

wird die Geschlechterrolle somit klar definiert. Musik und Dichtung unterscheiden sich laut Wagner gerade darin, daß jene die weibliche, diese die männliche Rolle im Drama zu spielen hat. Der weiblichen Materie in Gestalt der Musik, wird der männliche Geist in Gestalt der Dichtung eingehaucht, und so entsteht die Wagnersche Melodie.<sup>26</sup> Wagner bringt in seiner mythischen Theorie vom Drama den heidnischen Nixenglauben, der noch nicht auf die Geschlechterrolle festgelegt war, und die christlich-abendländische Tradition, in der alles materiell-Körperhafte weiblich, das Geistige, der Logos, hingegen als männlich vorgestellt wird, zu einer dramatisch wie dramaturgisch wirkungsvollen Synthese. Was potentiell schon in den romantischen Opern angelegt war oder sich doch zumindest im Sinne von Wagners Kunsttheorie deuten ließ, erlangt hier künstlerische und theoretische Relevanz gleichermaßen. Dramatische Motive prägen Wagners Theorie, wie umgekehrt das Drama seine theoretischen Implikationen nie ganz verleugnen kann. Beide Aspekte im Verein bringen das Wagnersche Kunstwerk hervor. Die damit verbundene Grenzverwischung zwischen Theorie und Drama ist bedeutsam vor allem deshalb, weil dadurch alle die hohen Paare der Wagnerschen Werke wie Elsa und Lohengrin, Siegfried und Brünnhilde oder Tristan und Isolde zu potentiellen Metaphern dieser geschlechtlich stilisierten Dramentheorie avancieren<sup>27</sup>.

Schon in seiner Schrift *Das Kunstwerk der Zukunft* (1849) hatte Wagner die Metapher des Wassers als Bild für das Wesen der Instrumentalmusik gebraucht. Der Komponist des *Fliegenden Holländers* mochte die unstillbare Erlösungssehnsucht des „ewigen Juden der Meere“ im Hinterkopf haben, als er die „absolute“ Musik mit dem folgenden Bild charakterisierte: „Regt dieses Meer aus seiner eigenen Tiefe sich selbst auf, gebiert es den Grund seiner Bewegung aus dem Urgrund seines eigenen Elementes, so ist auch seine Bewegung eine endlose, nie beruhigte, ewig ungestillt zu sich selbst zurückkehrende, ewig wiederverlangend von neuem sich erregende.“<sup>28</sup>

Nimmt man Wagner beim Wort, so wird man hierin wohl nichts geringeres als die theoretische Fundierung der Dramaturgie des *Rheingold*-Vorspiels und noch des *Tristan*-Vorspiels erblicken dürfen. Endloses, zielloses Verströmen eines unendlichen, unstillbaren Sehns und Verlangens bildet die dramatische Idee dieser Instrumentalvorspiele<sup>29</sup>. Erst wenn die Musik durch einen „außerhalb ihrer selbst liegenden Gegenstand“ bestimmt wird, findet ihr unendliches Sehnen ein Ziel. Wagner wörtlich: „die Flamme leuchtet endlich, nach dem Verdampfen wilder Gluten, doch als mildglänzendes Licht, – die Meeresfläche, nach dem Verschäumen riesiger Wogen, kräuselt sich endlich doch nur noch zum wonnigen Spiele der Wellen“. – Die Dramaturgie des *Ring*-Schlusses<sup>30</sup>!

<sup>26</sup> Paradoxerweise kommt Wagner damit in die Nähe einer berühmten Definition seines Antipoden Eduard Hanslick; vgl. E. Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, Leipzig 1896, S. 81. Zugleich wird hierbei die Ambivalenz der Wagnerschen Allegorie deutlich, die Wagner später noch ausnutzen sollte. Vgl. weiter unten S. 314.

<sup>27</sup> Man denke hier beispielsweise an die letzte Szene des *Siegfried*, in der Brünnhilde mit einem „herrlichen Gewässer“ verglichen wird.

<sup>28</sup> Wagner, „Das Kunstwerk der Zukunft“, in: GS III, S. 83.

<sup>29</sup> Die Theorie des Opernvorspiels, gegründet auf das Postulat, daß der Komponist in der Ouvertüre nicht schon das Drama selbst, sondern nur dessen wesentliche Idee darstellen solle, hatte Wagner schon in seiner Schrift *Über die Ouvertüre* aus dem Jahre 1841 entwickelt.

<sup>30</sup> Gerade dieser instrumentale Schluß der *Götterdämmerung* läßt sich freilich auch ganz konträr zum *Kunstwerk der Zukunft* im Sinne der Instrumentalmusik deuten, wie Wagner selbst es ja auch nach seiner „Bekehrung“ zu Schopenhauer tat. Siehe weiter unten S. 314 f.

Im *Kunstwerk der Zukunft* faßt Wagner mit Hilfe dieser Meeres-Methapher die gesamte Musikgeschichte seit der Antike bis zur Neuzeit zusammen: Während der Hellene, wenn er sein Meer beschiffte, nie das Küstenland aus dem Auge verlor, habe der Christ sich „von den Ufern des Lebens“ geschieden<sup>31</sup>. Weiter und unbegrenzter suchte er das Meer auf, um endlich auf dem Ozeane zwischen Meer und Himmel grenzenlos allein zu sein<sup>32</sup>.

Die Ufer des Lebens, von denen der Christ sich schied, sind in Wagners Argumentation die Dinge des sinnlichen Lebens und der Natur – auf die Verhältnisse der Kunst übertragen die „sinnlichen“ Schwesterkünste der Musik, Tanzkunst und Dichtkunst: „Das Meer trennt und verbindet die Länder: so trennt und verbindet die Tonkunst die zwei äußersten Gegensätze menschlicher Kunst, die Tanzkunst und Dichtkunst.“<sup>33</sup> Jene von den Ufern losgelöste Musik ist hingegen die reine Instrumentalmusik, die Wagner auch als „absolute Musik“ im negativen Sinne bezeichnet. Aber die historische Entwicklung führt doch zu neuen Ufern, sie gipfelt nach Wagner in einer neuen Einheit der Künste nach antikem Vorbild. Diese „wiedergewonnene Einheit“ findet dialektisch auf höherer Ebene statt und mündet direkt in Wagners musikalisches Drama. War es Kolumbus, der als Seefahrer das endlose Meer überwand und zu neuen Kontinenten vorstieß, so ist es im Reich der Musik bekanntlich Wagners großes Vorbild Beethoven, der das weite, uferlose Meer der Instrumentalmusik bis an seine Grenzen durchschiffte und im Schlußchor seiner 9. *Sinfonie* diese absolute Musik auf dem festen Boden des Wortes erlöste<sup>34</sup>.

Es muß auffallen, daß Wagner im *Kunstwerk der Zukunft* zwar das Bild des Wassers und Meeres für die Musik verwendet, daß die für das Undine-Motiv typische Personifizierung und die damit verbundene geschlechtliche Implikation jedoch noch fehlt. Zwar ist die theoretische Konsequenz des Undine-Motivs in der Erlösung der Musik durch das Wort bereits angelegt, aber die drei Künste Tanzkunst, Dichtkunst und Tonkunst werden doch merkwürdig geschlechtsindifferent als „Schwestern“ bezeichnet. Tibor Kneif hat wahrscheinlich zu machen versucht, daß Wagner diesen Topos von den „drei Schwesterkünsten“ in den drei Rheintöchtern der ersten Szene des *Rheingoldes* allegorisch darstellen wollte<sup>35</sup>. So stimmig diese Deutung vor dem Hintergrund des *Kunstwerks der Zukunft* (1849) erscheinen mag<sup>36</sup>, so brüchig erweist sie sich jedoch auf dem theoretischen Niveau von *Oper und Drama* (1851). Im Vergleich zu den gleichgeschlechtlichen „Schwesterkünsten“ und der geschlechtslosen Meeresmetapher im *Kunstwerk der Zukunft* bot das Undine-Motiv in *Oper und Drama* mit seiner geschlechtlichen Komponente weitaus stärkere Argumente zur Begründung von Wagners mythischer

<sup>31</sup> Wagner, „Das Kunstwerk der Zukunft“, S. 84.

<sup>32</sup> Ebd., S. 84.

<sup>33</sup> Ebd., S. 81.

<sup>34</sup> Ebd., S. 85 f.

<sup>35</sup> Vgl. Tibor Kneif, „Zur Deutung der Rheintöchter in Wagners Ring“, in: *AfMw* 26 (1969), S. 298–306.

<sup>36</sup> Die Analogie zwischen der Reihe der Anfangsbuchstaben der Namen der Rheintöchter W(oglinde) : W(ellgunde) : F(loßhilde) und der drei Schwesterkünste T(anzkunst) : T(onkunst) : D(ichtkunst) aufgrund des gleichen Abstandes zwischen „w“ und „f“ und „d“ und „t“, die Kneif zum Beweis seiner Vermutung anführt, wirkt allerdings nicht nur sehr konstruiert, sondern dürfte vor allem an der Tatsache scheitern, daß Wagner seinerseits die Verwandtschaft der drei Künste im *Kunstwerk der Zukunft* durch den Stabreim Tanzkunst, Tonkunst, Tichtkunst zu erhärten suchte, indem er sich auf die „wahre Schreib- und Sprechart“ tichten statt dichten berief. Vgl. Wagner, „Das Kunstwerk der Zukunft“, S. 102.

Dramentheorie, brachte zugleich aber auch völlig neue Konsequenzen für deren allegorische Deutung mit sich.

In *Oper und Drama* werden sowohl die Meeresmetapher als auch die Allegorie der „Schwesterkünste“ durch die Geschlechtssymbolik des Undine-Motivs ersetzt. Die Musik ist nun eindeutig weiblich, die Dichtkunst männlich. Eine solche Symbolik aber steht quer zum Topos der „Schwesterkünste“ im *Kunstwerk der Zukunft*. Vor dem Hintergrund des Undine-Motivs in *Oper und Drama* ist daher auch die entsprechende Allegorie im *Ring des Nibelungen* neu zu deuten, jene eingangs erwähnte 1. Szene des *Rheingold*, in der die Rheintöchter mit dem Zwergen Alberich ihr böses Spiel treiben.

Wenn die sich liebend hingebende Frau ein Bild der von der Dichtung befruchteten und die Wagnersche Melodik gebärenden Musik darstellt, so kann umgekehrt die sich verweigernde, lieblose, egoistische und somit ihrer Natur widerstrebende Frau nur die sich selbst genügende Instrumentalmusik bedeuten, jene „egoistische Einzelkunst“, die Wagner als „absolute Musik“ bezeichnet. Auf dem Gipfel ihres Wahnsinns sei diese Musik dahin gelangt, nicht nur g e b ä r e n, sondern zugleich auch z e u g e n zu wollen, erklärt er in *Oper und Drama*<sup>37</sup>. Diese Musik ist also eine Kunst, die sich nicht nur der männlichen Liebe verweigert, sondern in widernatürlicher Weise auch die männliche Rolle selbst sich anmaßt. Diese Konsequenz von Wagners Argumentation gilt es nun auf die erste Szene des *Rheingold* anzuwenden.

Alle drei Rheintöchter sind Wasserwellen, und sie verweigern sich dem männlichen Element, das aus der ursprünglich geschlechtslosen Einheit der Künste bereits abgesondert sein muß, als es in Gestalt des werbenden Alberich die Szene betritt. Die drei Wassermädchen können also schwerlich als allegorische Personifikationen der „drei Schwesterkünste“ aufgefaßt werden, sondern stellen in ihrem Wellencharakter nur die eine, a b s o l u t e Musik dar. Wieso sind es dann aber drei?

Das Undine-Motiv hält zwischen seelenloser Instrumentalmusik und der von der Dichtung beseelten Wagnerschen Melodie noch eine weitere Möglichkeit der Beziehung offen: Zwischen Hingabe und Verweigerung steht die scheinbare, pervertierte Verbindung der weiblichen Musik mit der männlichen Dichtung, wie sie sich für Wagner in der *Oper* manifestiert. Die *Oper* ist – salopp gesprochen – laut Wagner so etwas wie eine Ehe ohne Liebe. Wagner hält eine solche Beziehung für im höchsten Grade unmoralisch: Eine Frau, die nicht liebt, verstößt wider ihre Natur und ist daher das unwürdigste Wesen der Welt.

Wie es nach Wagner nun wenigstens drei verschiedene Typen dieser „entarteten“ Frauen gibt, so unterscheidet er analog dazu in *Oper und Drama* drei national bedingte Arten der Kunstgattung *Oper* und ordnet diesen den jeweiligen Frauentyp metaphorisch zu.

1. Die italienische Opernmusik als die L u s t d i r n e, die sich zwar hingibt, aber doch egoistisch sie selbst bleibt,
2. die französische Opernmusik als die K o k e t t e, die in jedem Verhältnis nur die Befriedigung ihrer eigenen Eitelkeit sucht, und schließlich
3. die deutsche Opernmusik als die P r ü d e, deren größte Tugend in ihrer moralisierenden Lieblosigkeit besteht.<sup>38</sup>

<sup>37</sup> Wagner, „Oper und Drama“, S. 316.

<sup>38</sup> Ebd., S. 317 f.

Auch hierbei handelt es sich um drei Schwestern, nur sind es nicht mehr die verschiedenen Künste selbst, sondern nur noch die musikalischen Schwestern, da die Musik in Wagners Theorie inzwischen auf die weibliche Geschlechterrolle festgelegt ist, die Dichtung hingegen auf die männliche<sup>39</sup>. Auch die szenische Charakterisierung der Rheintöchter stimmt gut zu dieser Deutung. Woglindes lüsterne Lockungen werden von Wellgundes Koketterie an Falschheit noch übertroffen, und am schlimmsten treibt es die sonst als ernsthaft geschilderte Floßhilde mit Alberich, die sich gerade durch ihre Vernunft als die deutsche Prüde zu erkennen gibt.

Mehr noch als diese Analogien spricht jedoch ein anderer Umstand für die Triftigkeit dieser Interpretation. Wagner ist nämlich – wie in seiner Dramentheorie – auch in dieser Allegorie gar nicht so originell, wie es auf den ersten Blick scheinen mag. Eine ganz ähnliche Allegorie der Oper in Gestalt zweier Schwestern und eines jungen Musikers konnte Wagner schon in E. T. A. Hoffmanns Erzählung *Die Fermate*<sup>40</sup> (1815) finden, die in den *Serapionsbrüdern* unmittelbar vor *Der Dichter und der Komponist* steht. Dort sind es die beiden Sängerinnen Lauretta und Teresina, die den deutschen Musiker Theodor (Hoffmann!) abwechselnd an der Nase herumführen, bis dieser zu eigener Reife gefunden hat und sich ihren verderblichen Lockungen entzieht. Dabei verkörpert die koloraturbesessene Lauretta eindeutig die italienische Oper, bzw. den italienischen Gesangstil, während die schlichte Melodik und die lyrische Gesangsart der stolzen Teresina wohl auf den französischen Stil deuten. Die Kompositionen des „deutschen Esels“ Theodor schließlich verachten sie beide. Diese Erzählung schildert nicht nur das gleiche Wort-Ton-Problem wie Wagner in *Oper und Drama*, sondern es handelt sich dabei auch ausdrücklich um die Kunstform der Allegorie, da Theodors Erzählung mit der Beschreibung eines allegorischen Gemäldes beginnt. Nicht nur Wagners Dramentheorie ist somit bei E. T. A. Hoffmann bereits vorgeprägt<sup>41</sup>, sondern auch die Methode metaphorisch-allegorischer Theoriebildung. Was bei Hoffmann jedoch immer poetisch und spielerisch-unernst bleibt, wird bei Wagner zum „ideologischen“ Verfahren immer dann, wenn jede rationale Argumentation ihren Dienst versagt. Wagners Kunst, deren theoretische Voraussetzungen ja nicht a priori einsichtig sind, soll sich auf diese Weise mittels der theoretisch beladenen Metapher oder Allegorie selbst erklären. Deshalb hält die Allegorie nicht nur in den theoretischen Schriften ihren Einzug, sondern auch in den dramatischen Werken selbst. Gewissermaßen liefert das Werk seine Gebrauchsanweisung mit, wenngleich nicht immer in derart schulmeisterlicher Form wie durch Hans Sachs in den *Meistersingern*. Die allegorisch verschlüsselte Dramentheorie im *Rheingold* genießt vielmehr noch weitgehend die Freiheit

<sup>39</sup> Vielleicht mögen an dieser Stelle Bedenken aufkommen, ob die notwendige Konsequenz, den Bösewicht Alberich als Symbol der Dichtkunst zu deuten, zulässig sei. Dem ist zu entgegnen, daß Alberich in dieser Szene die Liebe noch nicht verflucht hat und daher durchaus noch positive und in seinem vergeblichen Werben bemitleidenswerte Züge trägt. Zudem vermag aber auch der spätere Nibelungenfürst, der sich „Weibes Gunst“ mittels seines Goldes „zur Lust zwingt“, ein Bild des von Wagner kritisierten „Opernlibrettos“ zu geben, das seinerseits die Musik vergewaltigt, wie andererseits die Musik sein Werben verschmäht. Allerdings ist vor einer Überinterpretation derartiger allegorischer Bezüge zu warnen, da diese natürlich nur eine Schicht des sehr viel komplexeren Werkganzen darstellen.

<sup>40</sup> E. T. A. Hoffmann, „Die Fermate“, in: *Die Serapionsbrüder I*, S. 73–94.

<sup>41</sup> So etwa, wenn der Musiker Ludwig in *Der Dichter und der Komponist* die These aufstellt: „Eine wahrhafte Oper scheint mir nur die zu sein, in welcher die Musik unmittelbar aus der Dichtung als notwendiges Erzeugnis derselben entspringt.“ Vgl. Hoffmann, „Der Dichter und Komponist“, S. 105.

der Assoziation. Wichtiger als die Frage, ob Wagner die 1. Szene des *Rheingoldes* als Allegorie seiner theoretischen Aussagen im *Kunstwerk der Zukunft* (Topos von den drei Schwesterkünsten) oder der späteren Theorie von *Oper und Drama* (Undine-Motiv) konzipiert hat, erscheint daher die theoretische Erkenntnis, daß Wagners dramatische Theorie selbst immer schon mythologisch inspiriert ist, ehe sie in verschlüsselter oder offener Form die mythologischen Werke kommentiert.

Nach der Begegnung mit Schopenhauers Musikphilosophie<sup>42</sup> sind Wagner seine in *Oper und Drama* aufgestellten Thesen über die Rolle der Musik im Drama peinlich. Obwohl er nun das genaue Gegenteil behauptet, leistet die Metapher der Undine jedoch gerade bei der Umdeutung früherer Ansichten vortreffliche Dienste. Über der Korrektur von *Oper und Drama* sitzend, gesteht er der Chronistin Cosima: „Ich weiß, was Nietzsche darin nicht paßte, das ist auch das, was Kossak aufnahm und Schopenhauer gegen mich aufbrachte, was ich über das Wort sagte; damals wagte ich noch nicht zu sagen, daß die Musik das Drama produziert habe, obgleich ich es in mir wußte.“<sup>43</sup> Natürlich, da stand es schwarz auf weiß: die Musik ist die Gebärerin des Dramas, von der „Seelenlosigkeit“ des Wellenmädchens allerdings ist später keine Rede mehr.

Zuletzt behält die innere Logik des Undine-Stoffes also auch bei Wagner doch Recht: Am Schluß der *Götterdämmerung* tritt der Rhein über seine Ufer, und die Rheintöchter ziehen Alberichs Sohn Hagen in die Tiefe des Stromes hinab. Als der Rhein allmählich wieder in sein Bett zurücktritt, sieht man die drei Rheintöchter auf den ruhigeren Wellen „lustig mit dem Ringe spielend im Reigen schwimmen“<sup>44</sup>.

Die Erlösung der Welt vom Fluche des Ringes geschieht rein instrumental. Der alternde Meister wollte nach dem *Parsifal* bekanntlich nur noch einsätzig Sinfonien oder Ouvertüren nach der Art des *Siegfried-Idylls* schreiben<sup>45</sup>. Was die musikalische Praxis schon lange „wußte“, holt schließlich auch Wagners Theorie mit entsprechender Verspätung nach. Mit seiner Schrift *Kunst und Religion* (1880) versucht Wagner so etwas wie eine späte Versöhnung mit der zuvor als „seelenlos“ verdamnten absoluten Musik. Und auch diese faßt er in ein zum Umkreis des Nixenglaubens gehöriges Bild:

„Im neu bekehrten Schweden hörten die Kinder eines Pfarrers am Stromufer einen Nixen zur Harfe singen: ‚singe nur immer‘, riefen sie ihm zu, ‚du kannst doch nicht selig werden‘. Traurig senkte der Nix Harfe und Haupt: die Kinder hörten ihn weinen, und meldeten das ihrem Vater daheim. Dieser belehrt sie und sendet sie mit guter Botschaft dem Nixen zurück. ‚Nicker, sei nicht mehr traurig‘, rufen sie ihm nun zu: ‚der Vater läßt dir sagen, du könntest doch noch selig werden‘. Da hörten sie die ganze Nacht hindurch vom Flusse her es ertönen und singen, daß nichts holderes je zu vernehmen war.“<sup>46</sup>

Es ist der Gesang des erlösten Wassergeistes, der jedoch nicht mehr in Worten, sondern in der Sprache der Beethovenschen Sinfonien gesungen wird, jener „neuen

<sup>42</sup> Nicht vor Herbst 1854, also nach der Komposition des *Rheingold*. Von einer wesentlichen Umdeutung des *Ringes* im Sinne der Schopenhauerischen Philosophie kann, entgegen Wagners Behauptungen, jedoch nicht die Rede sein.

<sup>43</sup> Cosima Wagner, *CT*, Bd. 1, S. 490, Eintrag vom 11. Februar 1872.

<sup>44</sup> Szenenanweisung zum Schluß der *Götterdämmerung*.

<sup>45</sup> Cosimas Tagebücher bezeugen, wie stark das Problem der Sinfonie Wagner in seinen letzten Lebensjahren beschäftigt hat. Am 17. Dezember 1882 bemerkt er beispielsweise zu Franz Liszt: „Wenn wir Symphonien schreiben, Franz, nur keine Gegenüberstellungen von Themen, das hat Beeth. erschöpft, sondern einen melodischen Faden spinnen, bis er ausgesponnen ist; nur nichts vom Drama.“ Cosima Wagner, *CT*, Bd. II, S. 1073. Weitere Belege zu Wagners sinfonischen Plänen in: *WWV*, S. 519 ff.

Sprache, in der das Schrankenloseste sich nun mit unmißverständlichster Bestimmtheit aussprechen konnte“. Und schließlich faßt Wagner auch diese Rückkehr zu den Ansichten frühromantischer Musikästhetik und Kunstreligion in das bewährte Bild des Wassers, wenn er sein dramatisches Generalthema der E r l ö s u n g als „Untertauchen in das Element jener symphonischen Offenbarungen“ bestimmt. Ahnest du den Schöpfer, Welt? so rufe der Dichter, der mit Hilfe einer anthropomorphen Metapher etwas Unausdrückbares nur mißverständlich ausdrücken könne, während der „tondichterische Seher“ das Unausprechbare offenbart: „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt.“<sup>47</sup>

<sup>46</sup> Richard Wagner, „Religion und Kunst“, in: GS X, S. 249. Wagner beruft sich hier auf eine schwedische Variante des irischen Elfenmärchens *Die Mahlzeit des Geistlichen*, deren Ausgang im Unterschied zum irischen Märchen versöhnlich ist. Vgl. Thomas Crofton Croker, *Irische Elfenmärchen*, übers. von den Brüdern Grimm, Berlin 1985, Fußnote S. 253.

<sup>47</sup> So die Aussage von Wagners Kommentar zur schwedischen Sage vom Nix, in der man wohl auch so etwas wie die Erlösung des „Nickers“ Alberich vom Fluch des „Ringes“ vermuten darf. Vgl. Wagner, „Religion und Kunst“, S. 249 f.

## KLEINE BEITRÄGE

### „Treue sei unsre Zier“: Richard Wagners „Wahlspruch für die Deutsche Feuerwehr“ WWV 101 (1869)

von Thomas Schipperges, Heidelberg

#### I

Am 9. November 1869 notierte Cosima Wagner in Luzern in ihr Tagebuch: „Richard arbeitet; schönes Wetter, die Kinder im Garten, ich leidend trotz der guten Nacht. Richard wird um einen Feuerwehrmänner-Gruß gebeten, welchen er gleich aufsetzt.“<sup>1</sup> Das Stück, mit dem sich Richard

### *Wahlspruch für die Deutsche Feuerwehr*

(Franz Gilardone)  
WWV 101

1  
Tenor  
2  
1  
Baß  
2

Treu - e sei uns - re Zier, Lie - be sei das Pa - nier,  
Treu - e sei uns - re Zier, Lie - be sei das Pa - nier,  
Treu - e sei uns - re Zier, Lie - be sei das Pa - nier,  
Treu - e sei uns - re Zier, Lie - be sei das Pa - nier,

5  
1  
T  
2  
1  
B  
2

Tat - kraft sei un - ser Wort, Gott un - ser höch - ster Hort!  
Tat - kraft sei un - ser Wort, Gott un - ser höch - - ster Hort!  
Tat - kraft sei un - ser Wort, Gott un - ser höch - - ster Hort!  
Tat - - kraft un - ser Wort, Gott un - - ser Hort!

<sup>1</sup> Cosima Wagner, *Die Tagebücher*, ediert und kommentiert von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack, Band 1. 1869–1872, München <sup>2</sup>1982, S. 168; das Autograph ist mit Datum des 8. März unterzeichnet.

Wagner in die Annalen der Feuerwehrmusik einschrieb, ist der *Wahlspruch für die deutsche Feuerwehr* WWV 101, ein vierstimmiger Liedsatz für Männerchor in G-Dur<sup>2</sup>.

Anregung und Spruchworte stammten von Franz Gilardone. Gilardone (1840–1905), ehemals in Heidelberg tätig als Techniker der Feuerwehrgerätefabrik Carl Metz, dann Instruktor bei der Frankfurter Feuerwehr, schließlich Feuerwehrgründer in Hagenau im Elsaß, trat auch als Buchdrucker, Verleger und Publizist hervor. Er gab Zeitungen und Zeitschriften heraus. Nach dem verheerenden Brand des Wiener Ringtheaters am 8. Dezember 1881 – bei einer Aufführung von Jacques Offenbachs *Hoffmanns Erzählungen* waren 384 Menschen ums Leben gekommen<sup>3</sup> – engagierte er sich namentlich für die Verbesserung der Theatersicherheit. Daneben stehen poetische Arbeiten<sup>4</sup>. 1870 erschien, im Selbstverlag herausgegeben, sein *Allgemeines Commersbuch für die Deutsche Feuerwehr, unter gütiger Mithilfe der hervorragendsten Dichter und Componisten der Gegenwart und vieler Feuerwehrmänner aus allen deutschen Gauen*<sup>5</sup>.

Es war der deutsche Gesangsverein, der im neunzehnten Jahrhundert die bürgerliche Idee einer gesellschaftlichen Integration durch Musik repräsentierte. Gilardones Sammlung, dem Feuerwehrfabrikanten Carl Metz gewidmet, entstand im Rahmen des Anschlusses der Feuerwehren an dieses Modell. Dessen so bezeichnende Mischung aus Geselligkeit und Musik deutet sich im Vorwort an:

„Nichts wurzelt im deutschen Gemüthe wohl tiefer, als das an kostbaren Perlen der mannigfachen Art so reiche, ewig schöne deutsche Lied. [...] Diese charakteristische Freude am Gesang, diese Lust am deutschen Lied hat sich auch in erfreulicher Weise in den Kreisen unserer Feuerwehren längst kundgegeben und darin feste Wurzeln gefaßt; nichts ist aber auch mehr geeignet, die wenigen Stunden, die wir in frohem Kreise verleben, auf angenehme und anregende Weise zu würzen, als gemeinschaftlicher Gesang; nichts vermag das Band der Liebe und Zusammengehörigkeit, welches uns Alle umschlingt, fester zu knüpfen, als unser deutsches Lied“<sup>6</sup>.

Gilardones Buch, wenn auch nicht das erste seiner Art<sup>7</sup>, ist zu einem Standardwerk geworden. Zahlreiche deutsche Dichter und Komponisten, aber auch Feuerwehrmänner „mit einer poetischen Ader“, waren seinem Aufruf um Beiträge für die geplante Liedersammlung gefolgt<sup>8</sup>.

Vgl. Louis Zimmermann, *Richard Wagner in Luzern*, hrsg. von Gustav Kanth, Berlin 1910, S. 128; Max Fehr, *Richard Wagners Schweizer Zeit*, Band 2, Aarau 1953, S. 296 f.; Othmar Fries, „Richard Wagners Wahlspruch für Männerchor“, in: *Schweizerische Musikzeitung* 91 (1951), S. 302; WWV S. 499 f.; Hans-Joachim Bauer, *Richard-Wagner-Lexikon*, Bergisch Gladbach 1988, S. 564; Benno Ladwig, *Musik und Lied in der Feuerwehr*, Buseck 1990, S. 175–177.

<sup>3</sup> Richard Wagner kommentierte den Brand seinerseits mit den Worten: „wenn in Kohlengruben Menschen verschüttet werden, da kommt mich das Entsetzen an über eine Gesellschaft, die sich mit solcher Hülfe Heizung verschafft, und ob so und so viele, die einer Offenbach'schen Operette beiwohnen, aus dieser Gesellschaft umkommen, wobei sich auch nicht ein Zug von moralischer Größe zeigt, das läßt mich gleichgültig“. Und zwei Tage später erlaubte er sich den „heftigen Scherz, es sollten alle Juden in einer Aufführung des ‚Nathan‘ verbrennen“. Cosima Wagner, *Tagebücher*, S. 849 (16. Dezember 1881) und S. 852 (18. Dezember 1881).

<sup>4</sup> Zu Gilardone vgl. Ladwig, S. 198 f., sowie Gottfried Heinz, „Carl Metz (1818–1877) und Franz Gilardone (1840–1905). Zwei Generationen der deutschen Freiwilligen Feuerwehr“, in: *Brandschutz. Deutsche Feuerwehrzeitung* 52 (1998), S. 88–92.

<sup>5</sup> *Allgemeines Commersbuch für die Deutsche Feuerwehr*, bearbeitet und hrsg. von Franz Gilardone, Speyer 1870.

<sup>6</sup> Zit. nach Richard Wagner, *Chorwerke*, hrsg. von Reinhard Kapp (= Sämtliche Werke 16), Mainz 1993, S. 214; vgl. Ladwig, S. 141.

<sup>7</sup> Eine ausführliche Dokumentation der Feuerwehr-Liederbücher gibt Ladwig, S. 135 ff., rund hundert Titel zwischen 1851 und 1986; an erster Stelle steht hier die *Liedersammlung für die Freiburger Feuerwehr*, Freiburg i. Br. 1851; zur Analyse von Texten vgl. auch Tobias Engelsing, *Im Verein mit dem Feuer*, Faude 1990, S. 98–105 [Kapitel „Die Feuerwehr im Spiegel volkstümlicher Literatur und Musik“].

<sup>8</sup> Frühere Spekulationen zielten auf einen Zusammenhang der Luzerner Feuerwehr mit Wagners Komposition, so Zimmermann, S. 127 f. („Zu Ehren der Luzerner Feuerwehr, die sich bei einem Brande als tüchtig bewährte ...“), Hubert Maushagen („Ein Feuerwehrspruch von Richard Wagner. Zur 75. Wiederkehr seines Entstehungstages“, in: *Deutscher Feuerschutz* Nr. 22, S. 245: „Hier inmitten dieser gottgesegneten Natur [...] stellten sich auch unversehens freundliche Beziehungen zu den einfachsten Menschen der Gegend ein [...]. Bei einer dieser Begegnungen mag es geschehen sein, daß ein gleicherweise für Wagner und die Feuerwehrsache begeisterter Luzerner den großen Mann angeregt oder gebeten hat, der Feuerwehr der Stadt ein Wahlspruch zu schenken [...]), Fries, S. 320, sowie ein *Jahresbericht der Luzerner Feuerwehr* (nicht datiert, zitiert bei Ladwig, S. 175: „Er hat diesen Vierzeiler am 8. November gedichtet und für Männerchor vertont, nachdem er die Feuerwehr Ende

Originalbeiträge stammten von namhaften Dichtern wie Friedrich von Bodenstedt und Josef Victor (seit 1876: von) Scheffel oder Komponisten wie Vinzenz Lachner und Julius Rietz, Hans Michael Schletterer und Georg Vierling. Solches Engagement bezeugt die Präsenz der Feuerwehr als gesellschaftlicher Verband im öffentlichen Bewußtsein.

An Gilardones Sammlung zeigen sich die meisten der ihr folgenden Feuerwehr-Liederbücher orientiert, darunter, ähnlich erfolgreich, das *Deutsche Feuerwehr-Kommersbuch* von Philipp Ludwig Jung<sup>9</sup>. Hier wie dort stehen Feuerwehrlieder auf originale mehrstimmige Musiksätze, in Noten beigegeben, oder auf Volksweisen neben einem Repertoire aus Volksliedern und vaterländischen Gesängen. Gebrauchsliteratur mit Musik zur Unterhaltung und zur Bereicherung von Dienst und Fest der Feuerwehr.<sup>10</sup>

## II

Die Sammlungen Gilardones und Jungs eröffnete, ausdrücklich als „Original-Composition“ ausgewiesen, der Satz Richard Wagners<sup>11</sup>. Es ist ein Männerchorsatz, deren Wagner mehrere schrieb, zu unterschiedlichen Anlässen: Begräbnis-, Denkmalenthüllungs-, Grußgesänge. Der *Wahlspruch* ist mit neun Takten der kürzeste dieser Sätze über Spruchdichtung.

Durchaus ungewöhnlich freilich, für den angesprochenen Rahmen ebenso wie für den so engen Raum, ist die differenzierte musikalische Struktur. Der Vierzeiler ist musikalisch in asymmetrischer Periodik geformt (vier und zwei plus drei Takte). Mehrfach wechselt das Metrum. Weit gesteckt ist der Ambitus im Umfang von zwei Oktaven und Terz zwischen *F* und *a'*.

Jede der vier Textphrasen unterliegt einer eigenständig differenzierten rhythmisch-melodischen Ausgestaltung. Eigen ist ihnen – neben unterschiedlichem Melodieambitus: kleine Sexte, Quinte, kleine Septime, Quarte – ein spezifisches Rahmenintervall, in abnehmender, d. h. schlußgerichteter Tendenz: Quarte, Terz, große Sekunde, kleine Sekunde. Signalhaft wirkt ein charakteristisches Initialintervall jeder Phrase, mit auch rhythmisch prägnanter Differenzierung: fallende Quarte in Viertelnote mit Achtel und nachfolgender Pausenzäsurierung im Phrasenkern, fallende Quinte in Viertelpunktierung, fallende Terz in gleichrhythmischer Bewegung, fallende Sekunde als Halbe mit nachfolgend punktierter Achtel. Die zweiten Phrasenhälften vollziehen, nach melodisch absteigendem Beginn, eine melodische Gegenbewegung. Der Bezug der beiden ersten Phrasen ist evident. Phrase II steht hier quasi als Variante von I, mit melodisch und rhythmisch abgeschwächter Tendenz. Der Initialsprung ist reduziert und im Rückgriff auf das Drehtonmodell der zweiten Phrasenhälfte von I ist der Terzsprung ebenso eingeebnet wie die rhythmische Zuspitzung im Sechzehntel-Beginn. Den Anschluß an dieses Modell sucht wieder, den Satz abschließend, Phrase IV. Formale Symmetrie schafft die Kongruenz des Beginns von Phrase III und I im Dreiklangsabstieg.

Ausgreifend, in diesem Rahmen, ist die Harmonik. Der erste Akkord markiert *e*-Moll, bevor die Phrase sich zur Grundtonart *G*-dur wendet. Die folgenden Phrasen schreiten den Dominant-beziehungsweise Subdominanzraum aus. Auch sie enthalten je eine Molleintrübung. Vom *F*-dur

Oktober bei ihrer Löscharbeit beobachtet hatte und von ihrer Tätigkeit beeindruckt war“). Ladwig weist darauf hin (nach Aussage der Feuerwehr der Stadt Luzern vom 5. Mai 1880), „daß die Luzerner Feuerwehr nie einen Männerchor – und auch keine Feuerwehrmusik – hatte, weshalb der Gesang bei ihr nie zur Aufführung gelangte und die Feuerwehr Luzern auch keine gedruckten Noten dazu besitzt“. – Behauptungen der textlichen Urheber-schaft Wagners (s. auch Maushagen) ist schon Gilardone selbst 1895 in der *Zeitschrift für die Feuerwehr* entgegengetreten: „Da das den Glauben erweckt, als habe Richard Wagner auch die Worte gedichtet, so muß ich hier bemerken, daß der kleine Spruch von mir selbst herrührt. Als ich damals die für uns alle so wertvolle Komposition erhielt, war ich geradezu glücklich, daß dem großen Manne mein schlichter Vers genüge“ (S. 55).

<sup>9</sup> *Deutsches Feuerwehr-Kommersbuch*, hrsg. von Philipp Ludwig Jung, München o. J. [1912].

<sup>10</sup> Hierzu Th. Schipperges, „Löschen, Retten, Bergen, Schützen' ... und mehr. Die Musik der Heidelberger Feuerwehr“, in: „Feuer – schwarz“. *Eine deutsche Feuerwehrgeschichte am Beispiel Heidelbergs*, hrsg. von Martin Langner, Heidelberg 1996, S. 179–215.

<sup>11</sup> Diese Präsenz allein der Bücher von Gilardone und Jung steht im Widerspruch zu Ladwigs Feststellung, Wagners Satz habe „offensichtlich keine große Verbreitung gefunden“ (S. 177).

des vorletzten Phrasenschlusses setzt sich die Phrase IV im Ansatz auf dem Dominantseptakkord der Grundtonart deutlich ab, verbunden – über die Pause hinweg – im chromatischen Gang *f-fis* der melodieführenden Oberstimmen.

Der ersten Phrase korrespondiert so die zweite. Die dritte Phrase hat quasi Scharnierfunktion: metrisch und harmonisch herausgehoben, sucht sie in Weitung des Melodieambitus ebenso den Anschluß an Voraufgegangenes wie in Vermittlung des Rahmenintervalls der Sekunde die Vorbereitung der Schlußphrase. Auch kontrapunktisch erfährt der bisher schlicht homophone Satz in der Vertonung des zweiten Textabschnitts auf den Schlußvers hin eine Verdichtung. Eigenständig geführt ist zunächst die Baßlinie. In Phrase IV heben sich dann auch die Mittelstimmen von der Melodielinie ab.

Zu bemerken schließlich bleibt die Betonung sinntragender Einzelworte durch Einsatz je unterschiedlich herausgehobener musikalischer Parameter: „Liebe“ im Hochton *a''*, „Tatkraft“ im Akzent auf gleichmäßig schreitenden Vierteln, „Wort“ in mediantischer Rückung nach vorausgehendem vermindertem Akkord, im Satzambitus und im markant herausgehobenen Sextsprung, „Gott“ im chromatischen Anschluß der Oberstimme, „Hort“ dann in abschließender Weitung des Satzes zur Fünfstimmigkeit.

Das Werk – ungeachtet des ausgesprochen ambivalenten Verhältnisses seines Schöpfers zum hier thematisierten Elemente<sup>12</sup> – ist ein Meisterstück!<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Siehe Anm. 3, vgl. etwa auch Wagners Brief an Theodor Uhlig, 22. Oktober 1950; Richard Wagner, *Briefe der Jahre 1849–1851*, hrsg. von Gertrud Strobel und Werner Wolf (= Sämtliche Briefe 3), Leipzig 1983, S. 459 ff.

<sup>13</sup> „In dem Wunsche, Richard Wagners Komposition der Feuerwehr zu erhalten“ (Ladwig 1990, S. 177), d. h. wohl in Einsicht in die Möglichkeiten heutiger Feuerwehr-Männerchöre, hat Ewald Schäfer, Musikpädagoge und Chordirigent, 1989 Musik und Text (gemeinsam mit Benno Ladwig) einer grundlegenden Bearbeitung unterzogen und als Feuerwehr-Ruf („Freunde, kommt zu uns her!“), auch zu instrumentaler Aufführung, neu herausgegeben: „Die Melodie des ‚Wahlspruches‘ ist um eine Sexte nach unten transponiert worden in eine Singlage für mehr oder weniger geübte Männerstimmen. Die rhythmische Ordnung wurde aufgegeben zugunsten eines durchgängigen 2/4-Taktes mit gekürzten Zeilenschlüssen und einer schwingvollen Schlußformel. Die Harmonisierung weicht nur wenig von der Richard Wagners ab. Der neue allgemeine Text ist [...] insofern wesentlich erweitert worden, als er jeweils mit der 3. und 4. Zeile die Aufgaben der Feuerwehr: Retten, Löschen, Bergen, Schützen anspricht. Zusammen mit der bestehen bleibenden ersten Doppelzeile ergeben sich somit vier Strophen. Für eine besondere Feuerwehrveranstaltung zweifellos ein festlicher Auftakt“ (Musik und Text in Ladwig, S. 177, Zitat S. 222).

## PC-Datenbanken für die Musikwissenschaft \*

von Hubert Grawe, München

Wie lange braucht heute ein Musikwissenschaftler, um etwa alle Vokalsätze herauszufinden, deren Text das Wort „Singet“ oder „Singt“ enthält? Mit einer Datenbank ist die Antwort in wenigen Minuten gefunden und druckreif aufbereitet. Der rasche und gezielte Zugriff ist nur einer der Vorteile elektronischer Datenspeicherung gegenüber gedruckten Lexika wie *MGG*. Ein zweiter ist die ständige Verfügbarkeit und Aktualität einer sehr großen Datenmenge. Und so ist es nicht verwunderlich, daß auch für die Musikwissenschaft schon einige Datenbanken angeboten werden. Im folgenden wird dieses Angebot kurz beschrieben.

\* Dieser Beitrag steht im Zusammenhang mit meinem Seminar „Informatik für Musikwissenschaftler“ an der Ludwig-Maximilians-Universität München.

### Das Angebot an Datenbanken

Wer im INTERNET den Suchbegriff „musicology“ in einer der bekannten Suchmaschinen etwa „Yahoo!“ oder „Lycos“ eingibt, der bekam noch 1995 eine Fehlanzeige, 1998 findet er in „Yahoo!“ vier Unterkategorien zu „musicology“ verteilt über 29 Internetanbieter, in Lycos sind es gar über 50 Seiten voll mit Quellenangaben, überwiegend Selbstdarstellungen musikwissenschaftlicher Institute und Verlagsangebote. Schränkt man in Lycos den Suchbegriff weiter ein auf „musicology & database“, so werden 144 Quellen angezeigt, darunter datenbankähnliche Sammlungen etwa über ausgewählte Komponisten, z. B. Monteverdi<sup>1</sup>, oder Spezialgebiete, z. B. Gregorianischen Choral<sup>2</sup>, oder Musikwissenschaftliche Institute<sup>3</sup>. Das übliche Warenhausangebot im INTERNET, aus dem man erst mit viel Zeitaufwand selektieren muß.

Das gilt auch bei der Einschränkung auf deutsche Quellen. Dann ergeben sich noch 33 Seiten zum Suchbegriff „Musikwissenschaft & Datenbank“, seitenlang „Interdisziplinäre Fachverzeichnisse“, die unter vielen anderen Fächern auch die Musikwissenschaft aufzählen. Schließlich findet man zwei wirklich zutreffende: *Lexicon musicum Latinum*<sup>4</sup>, das bekannte Wörterbuch der lateinischen Musikterminologie des Mittelalters, und *musica data*<sup>5</sup>, eine musikwissenschaftliche Datenbank auf Basis des Microsoft Datenbanksystems ACCESS<sup>6</sup>. Erstere betrifft ebenfalls ein Spezialgebiet und wurde an anderer Stelle ausführlich beschrieben<sup>7</sup>. Für die Recherche im INTERNET geht man am besten von einem musikwissenschaftlichen Fachverzeichnis aus<sup>8</sup>.

Doch auch ohne dieses findet man über ein Dutzend Hinweise auf die z. Zt. umfangreichste elektronische Quelle zur Musikwissenschaft, nämlich *RISM*<sup>9</sup>. Sie liegt als CD vor wie ein breites Angebot anderer Datenbanken, die in erster Linie ein eigenes CD-Archiv verwalten und teilweise auch Informationen zu Personen und Werken bieten, z. B. *Kellers Musik-Katalog*<sup>10</sup>. Auf sie wird hier wegen ihrer eingeschränkten Funktion nicht eingegangen.

Einen umfassenden musikwissenschaftlichen Ansatz bieten hingegen *RISM* und *musica data*. Sie werden im folgenden anhand der in Tabelle 1 aufgelisteten Kriterien verglichen.

### Die Datenspeicherung

Wenngleich für den Musikwissenschaftler die meisten technischen Details nicht relevant sind, muß hier kurz auf den Begriff „Datenbank“ eingegangen werden, da er entscheidend auf die Recherche durchschlägt und in populärwissenschaftlichen Darstellungen der Informatik häufig falsch definiert wird. In einer Datenbank sind die Daten, die zu einem logischen Oberbegriff gehören, z. B. zum Begriff „Person“ oder „Werk“, zusammengefaßt in einer „Entität“, die meistens eine Tabelle ist, aber nicht unbedingt sein muß. Die Entitäten bestehen aus „Attributen“ und werden so miteinander verknüpft, daß jeder Dateninhalt einer Entität etwa der Name einer bestimmten Person, möglichst nur einmal gespeichert ist. Alle Werke eines Komponisten enthalten so automatisch seinen Namen, weil sie mit den Daten des Komponisten verknüpft sind. Und wenn der Name sich in der Schreibweise ändert, braucht man ihn nur an einer einzigen Stelle des Datenbanksystems zu korrigieren (s. Abb. 1, S. 322).

<sup>1</sup> <http://sun.rhbnc.ac.uk/~uhwm006/montbib.html>.

<sup>2</sup> [http://www.music.princeton.edu/chant\\_html](http://www.music.princeton.edu/chant_html).

<sup>3</sup> <http://ccwf.cc.utexas.edu/~bogo/tit/institutes.html>.

<sup>4</sup> <http://www.lrz-muenchen.de/ala0101/musiktheorie/LmL.htm>.

<sup>5</sup> [http://www.lrz-muenchen.de/~musica\\_data/M\\_DATA.HTM](http://www.lrz-muenchen.de/~musica_data/M_DATA.HTM).

<sup>6</sup> *Microsoft Access - Relationale Datenbank für Windows*, hrsg. von Microsoft Corporation, Version 97 (1996).

<sup>7</sup> Michael, Bernhard: „The Lexicon musicum Latinum of the Bavarian Academy of Sciences“, in: *Journal of the Plainsong and Mediaeval Music Society* 13 (1990), S. 79–82.

<sup>8</sup> <http://www.ruhr-uni-bochum.de/muwi/musikwis.html>.

<sup>9</sup> *Répertoire International des Sources Musicales (RISM): Musikhandschriften nach 1600*, Thematischer Katalog auf CD-ROM, ISBN 3-598-40355-0.

<sup>10</sup> Josef Keller GmbH: *Kellers Musik-Katalog*, Starnberg, (1997).

	RISM	musica data
Typ	musikwissenschaftliche Quelldatenbank	musikwissenschaftliche Faktendatenbank
Sprache	Engl. Dt., Frz. in der Oberfläche	Engl. mit dt./engl. Vokabular
Basis-Software	PIKaDO	MS-Access
Entitäten	Dokument	Person, Beziehung zw. Personen, Werk, Beziehung zw. Werken, Werksatz, Incipit, Werk-, Satzbezeichnung, Bibliographie,... (19)
recherchierbare Merkmale	13 Kategorien“	alle 118 „Attribute“
recherchierbare Werte	feste Stichworte, Einordnungstitel, keine Volltextrecherche, keine Ersatzzeichen („Wildcards“)	frei formulierbar, Volltextrecherche, alle Ersatzzeichen („Wildcards“)
Texte von Vokalwerken	fehlen	recherchierbar
Besetzung	nur auf Werkebene, Besetzungsstärke fest	auf Werk- und Satzebene, Besetzungsstärke vorgebar
Incipits	einzeilig, einstimmig, durch Code-Eingabe ( <i>plain &amp; easy</i> ) recherchierbar, auf Werkebene	mehrzeilig, mehrstimmig akustisch (über Klaviatur) recherchierbar, auf Satzebene
bibl. Quellen	beliebig viele je Dokument, nicht recherchierbar, Verfasser einblendbar	beliebig viele je Person, Werk, Werksatz, recherchierbar, Verfasser einblendbar
CD-Archiv	fehlt	integriert, recherchierbar, automatischeSatzansteuerung

Tabelle 1

Diese Zusammenhänge entwirft man für eine konkrete Datenbank üblicherweise in einem Entity-Relationship-Diagramm, wie es die Abbildung 1 für die Datenbank *musica data* zeigt. Die Bezeichnungen wurden dabei Englisch belassen, wie im INTERNET üblich. Die Präfixe haben folgende Bedeutung: § = kurze Bemerkung, @ = beliebig lange Beschreibung, # = Nummer. Im übrigen dürfte die Abbildung selbsterklärend sein.

Dennoch sind zwei Anmerkungen erforderlich. Als die ersten Datenbankverwaltungssysteme (DBMS) in den Siebzigerjahren aufkamen, konnten die gängigen DBMS, etwa IMS oder SESAM, nur „formatierte“ Daten verwalten. Das sind Felder, deren maximale Länge und zulässige Zeichenfolge im vorhinein feststeht, z. B. Länge = 5, nur Ziffern für die Postleitzahl. Für nicht-formatierte Daten, also Fließtexte, gab es damals eigene DBMS, etwa STAIRS oder GOLEM. Erst für die Personal Computer kam in den Achtzigerjahren mit dBASE ein DBMS auf den Markt, das beide Datenklassen bearbeiten konnte. Und noch eine entscheidende Neuerung brachten die PC-Datenbanksysteme in der weiteren Entwicklung, nämlich die Fähigkeit, auch digitale Daten zu verwalten, also Daten wie Bilder oder Klänge, die sich gar nicht als Zeichen darstellen lassen.

Trotzdem gab es zuvor schon spezielle Codes zum Abspeichern von Noten. Einen davon, nämlich *plain & easy*<sup>11</sup> benutzt RISM. Abbildung 2 zeigt die kompletten Daten zu BWV 4 im RISM mit der bibliographischen Quellenangabe, die in einem eigenen Rahmen eingeblendet werden kann. Die Noten, etwa des unteren Incipits, sind nicht als Notenbild abgespeichert, sondern als Code: 4-8-8E4xDExF8GABA. Für damalige Verhältnisse eine clevere Idee, heute aber gibt es Notensatzprogramme, bei denen der Musikwissenschaftler die Noten nicht mehr mit einem fehleranfälligen Code eingibt, sondern einfach über eine Mausklaviatur oder ein angeschlossenes Keyboard einspielt. Diesen Weg geht *musica data* mit dem Satzprogramm *Capella*<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> Brook, Barry S.; Gould Murray (unveröffentlicht, 1964).

<sup>12</sup> WHC-Musiksoftware GmbH, An der Söhrebahn 4, D-34318 Söhrewald, Germany (<http://www.whc.de>).

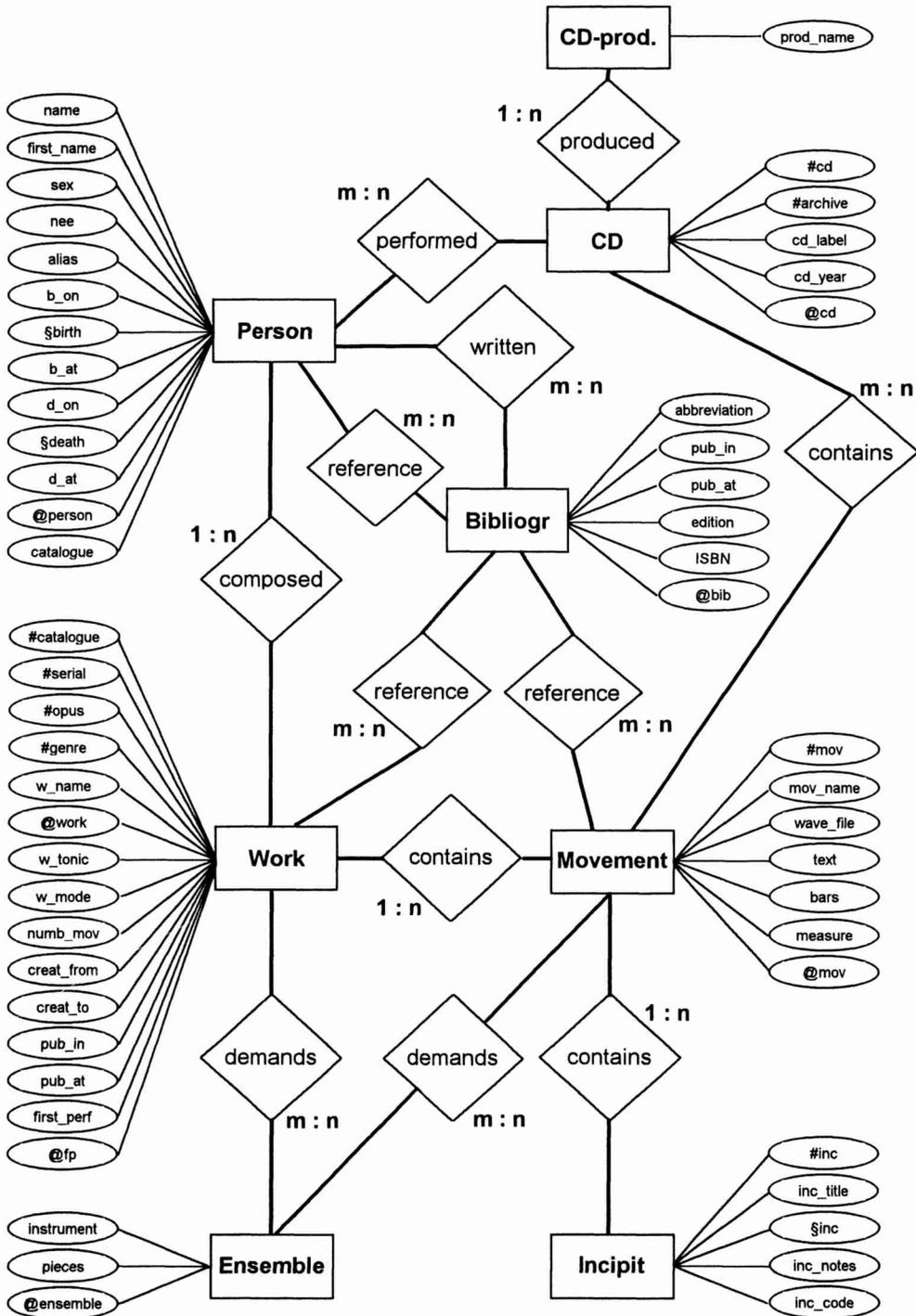


Abb. 1: Das Entity-Relationship-Diagramm von *musica data*

**RISM Serie A/II Manuskripthandschriften nach 1600**

Vollanzeige

**Bach, Joh[ann] Seb[astian] 1685-1750**  
 Christ lag in Todesbanden  
 V (4), orch, bc. - BWV. 4  
 Cantatas  
*Feria Paschatis / Christ lag in Todtes Banden / a. 4. Voc. / Cornetto / 3 Trombon. / 2 Violini / 2 Violen / con / Continuo / D: Sig. Joh. Seb. Bach*  
 Autograph  
 18 sc  
 14 part(s): S, A, T, B - vl 1, 2, vla 1, 2, bc, bc transp - cornetto, trb 1, 2, 3  
 1.1.1: vl 1. Sinfonia, e

1.2.1: A. Allegro, e - Christ lag in Todesbanden

VSol 1111  
 strings 11200. brasses 003. orch. cornetto. bass: bc  
 Originalstimmen der Thomasschule, teilweise autograph  
 D LEb - St.Thom.

RISM 0200020889

1/1

Abb. 2: Alle Angaben zu BWV 4 in RISM

name: Bach b. on: 21.03.1685 pers: 1 refer back B3  
 f. n.: Johann Sebastian d. on: 28.07.1750 cat.: BWV relati  
 #c: 4 #s: #o: \$fp.: At Mühlhausen or Weimar, place fp.in: 1707 work: 75  
 name: Christ lag in Todes Banden p.in: tonic: E  
 genre: cantata c.: 1707 - 1708 p.at: mode: minor  
 @w: Kantate am Filter: F6: Autor+Werk+Werksätze -Filter1  
 movements

#m	
1	Sinfonia
2	(Chr.): Chri
3	Den Tod ni
4	Jesus Chris
5	(Chr.): Es w
6	Hier ist das
7	So feiern v
8	(Choral): W

Filter: F6: Autor+Werk+Werksätze -Filter1

Q5\_1: Werk+Beset  
 ChrK  
 Clav  
 Cont  
 Cornet  
 Fag  
 Fl

Feld: Cornet  
 Sortierung:  
 Kriterien: Wie ""  
 oder:

formed again in 1724 and 1725 n.m: 8

inst.	pieces	remark
Chr4	1	
A	1	
S	1	
B	1	
T	1	
Trom	3	
Cornet	1	
V	2	
Va	2	
Cont	1	

Abb. 3: Recherche in musica data nach dem Bachwerk

Die Daten zu BWV 4 in *musica data* zeigt Abbildung 3 im Hintergrund. Im Kopf des Bildschirms stehen die Daten der Entität „Work“, rechts unten die Tabelle der zugehörigen Besetzungskomponenten aus „Ensemble“, links unten die Werksätze aus „Movement“. Die bibliographischen Referenzen lassen sich auf dem Bildschirm einblenden durch den Knopf „refer“. In der Abbildung nicht zu sehen sind die weiteren Daten je Werksatz:

- ein eventuell vorhandenes Klangbeispiels im WAV-Format, über die im PC abspielbare CD hinaus,
- der Text für jeden Vokalsatz,
- das Taktmaß,
- die Anzahl der Takte,
- eine verbale Beschreibung des Satzes,
- die Satzbesetzung,
- mindestens ein Incipit.

Die Incipits sind einmal als Noten im *Capella*-Format gespeichert und zweitens als Incipitcode, der bis zu 28 Intervalle des Incipits in Halbtönen schrittweise verschlüsselt, wie ähnlich schon von Leuchtmann<sup>13</sup> vorgeschlagen. Dieser Code entsteht automatisch, wenn man die Leitstimme des Incipits mit der Maus auf der Klaviatur der Abbildung 4 einspielt. Falls mehrere Stimmen das Incipit charakterisieren, wird für jede solche Stimme ein Incipitcode erfasst. Die eingespielte Melodie erklingt über die Soundkarte des Rechners. Das ermöglicht eine akustische Kontrolle. Die Vorteile dieses Verfahrens werden bei der Recherche klar.

Aber nicht nur die Notencodierung in *RISM* stammt aus den Siebzigerjahren, sondern die benutzte Basis-Software *PIKaDo*<sup>14</sup> auch. Wie damals üblich, arbeitet *RISM* mit einer einzigen Entität „Dokument“, auf die über Indexdateien zugegriffen wird. Das ist genau die klassische Organisation einer Bibliothek: Sie hat einen Hauptkatalog und diverse Register, die auf ihn verweisen.

### *Die Recherche digitaler Daten*

Das birgt für die Recherche die bekannten Probleme: Man ist nicht sicher, ob alles verschlagwortet und ob ein Schlagwort immer in der selben Schreibweise benutzt wurde. *RISM* bietet die in Abbildung 5 links oben aufgelisteten 13 Suchregister (Komponist, Stichwort, ..., Besetzung). Sie werden dort „Kategorien“ genannt. In der Recherche der Abb. 5 wurde zunächst in der Kategorie „Werkverzeichnis“ der Suchbegriff „BWV“ ausgewählt. *RISM* zeigt 934 Fundstellen an und übernimmt sie auf Knopfdruck in das Fenster „Suchkombination“ (a). Dann wurde über alle Dokumente in der Kategorie „Besetzung“ eine Trombe (b), beliebig viele Tromben (c), ein Kornett (d) gesucht. Schließlich wurde das Ergebnis von (a) durch ein logisches UND mit (d) verknüpft. Es werden also Werke aus dem BWV gesucht, die als Besetzungskomponente ein Kornett verlangen. Das Ergebnis ist die Meldung „Die Kombination führt zu keinem Nachweis“, obwohl für BWV 4 doch ein Kornett gespeichert ist (vergl. Abb. 2). Für die Besetzung mit einer Trombe findet *RISM* ebenfalls überhaupt kein Bachwerk. Woran liegt das?

Genau daran, daß *RISM* nicht in den Daten selbst, sondern in nachträglich erstellten Indexleisten sucht. Natürlich kann bei Verwendung eines modernen DBMS auch eine Besetzungskomponente bei der Datenerfassung vergessen werden. Aber, wenn sie erfasst wurde, dann wird sie auch gefunden.

Wie das in *musica data* geht, zeigt Abbildung 3 im Vordergrund. Das Aktivieren der Filterfunktion von ACCESS hat den Filter eingeblendet, der zu BWV 4 geführt hat. Er wird formuliert nach der Standardtechnik „Query-by-example“ (QBE), wobei wirklich alle logischen

<sup>14</sup> Horst Leuchtmann: „Thematisches Verzeichnis der Werke Orlando di Lassos in der Gesamtausgabe 1894–1927“, in: *Musik in Bayern*, 46 (1993), S. 63–115.

<sup>15</sup> Volker Kube GmbH: *PIKaDo CD-ROM Retrieval*, Bad Soden (o. J.).

**F8: Maintain Incipit**

mov	name	first name	cat	#c	#s	#m	#ms	m_name
551	Bach	Johann Sebas	BWV 4			1		Sinfonia
552	Bach	Johann Sebas	BWV 4			2		(Chr.): Christ lag in Todesbanden

#inc: 1 \$i: Chr.(A), (c.f. in S.) mov: 552 inc: 640 back

interval 1...28: -1 1 2 1 2 2 -2 -2

clear  
CDs  
ens

Abb. 4: Speicherung eines Incipits in *musica data*

Fenster Optionen Hilfe Information Abkürzungen Dokument

**Komponist**  **Suchkombination**

**Stichwort**  0 x a+d

**Bibliothek**  a = 934 x BWV - Schmieder, Wolfgang: Johann Sebastian B

**Provenienz**  b = 21 x trb (Besetzung)

**Rolle**  c ... 25 x trb (Besetzung)

**Noten (plain & easy)**  d = 1 x kornetto (Besetzung)

**Manuskriptdatierung**

**Werkverzeichnis**

**Name**  **Suchkombination**

**Tonart**  Die Kombination führt zu keinem Nachweis.

**Einordnungstitel**

**Autograph**

**Besetzung**

- 3 x flageolet
- 1 x glockenspiel
- 4 x gran cassa
- 82 x hurdy-gurdy (2)
- 28 x harmonium
- 1 x clavi-harp
- 1 x kornetto**
- 2 x kornetto (4)
- 4 x krummhorn
- 3 x lira
- 9 x lyra organizzata (2)
- 2 x lyra viol
- 1 x mandola
- 29 x mandoline
- 63 x mandoline (2)
- 43 x mandora

258 Einträge Ø 1529.5

OK

Abb. 5: Recherche in *RISM* nach einem Bachwerk

Verknüpfungen mehrerer Bedingungen möglich sind, insbesondere also auch die NICHT-Funktion: Suche alle Werke, die keine Trombe verlangen! Das geht in *RISM* nicht.

Im hier gezeigten einfachsten Fall zieht der Datenbankbenutzer das interessierende Attribut aus der Liste aller gespeicherten Merkmale (Q5\_1: Werk+Besetzung) einfach in die Zeile „Feld:“ und trägt in der Zeile „Kriterien:“ ein, nach welchen Werten gesucht werden soll, hier „Wie \*“. Es wird also – dem Wildcart \* entsprechend – nach beliebigen Werten gesucht. Er hätte auch als Kriterium „1“ eintragen können, was in diesem Fall zum selben Ergebnis geführt hätte, für die Besetzungskomponente „Trom“ aber nicht. Während in *RISM* – vergl. in Abb. 5 „mandoline“ und „mandoline(2)“ – die Besetzungskomponente und die Besetzungsstärke gekoppelt sind, können sie in *musica data* getrennt abgefragt werden. Das gleiche gilt für die Tonika und das Tongeschlecht. Die herkömmliche Schreibweise „e“ für *e*-Moll und „E“ für *E*-Dur ist für den manuellen Gebrauch zwar platzsparend, für die maschinelle Abfrage aber ungeeignet, weil sie zwei Merkmale miteinander mischt. Um Platz zu sparen, speichert *musica data* für Besetzungskomponenten nicht die volle Wortbezeichnung, sondern einen Schlüssel, den der Benutzer aber nie wahrnimmt. Falls die Schreibweise „kornetto“ bevorzugt würde, müßte man sie in der Tabelle „Vocabulary“ (nicht enthalten in Abb. 1) ändern: Mit dieser einmaligen Änderung, würde dann die neue Schreibweise für alle Werke und Werksätze gelten.

Die Schwächen von *RISM* bei der Recherche digitaler Daten wurden hier nur am Beispiel der Besetzung von BWV 4 exemplifiziert, sie lassen sich jedoch an ungezählten anderen Fällen genauso aufzeigen. Und das gilt auch für die Incipits.

#### *Die Recherche von Incipits*

4-8-8E4xDExF8GABA – das ist die Sucheingabe, mit der man in *RISM* das untere Incipit der Abb. 2 findet. Nicht gefunden werden indes andere Werke, die dasselbe Incipit in einer anderen Tonart oder in anderem Rhythmus verwenden. Genau die sind aber interessant bei der Suche nach Parodien oder Plagiaten.

In *musica data* spielt der Benutzer die gesuchte Melodie einfach auf einer Klaviatur mit der Maus ein. Der zugehörige Intervallcode wird vom Programm automatisch erzeugt (wie in Abb. 4 „interval 1...28“) und auf Knopfdruck mit allen gespeicherten Incipits verglichen. Die Datenbank findet alle identischen Incipits, unabhängig von der Tonart und dem Rhythmus. Beim Einfügen etwa eines Durchgangstons entstehen zwei Intervalle, deren Addition gerade wieder den Wert des alten Intervalls ergibt. Diese Tatsache kann der Benutzer in *musica data* ausnutzen, indem er vorgibt, wie viele Intervalle probeweise in den Incipits addiert werden sollen. Dann zeigt *musica data* auch die „ähnlichen“ Incipits an. Durch Vorzeichenumkehrung (+, -) entsteht aus einem Incipit seine intervallgetreue Umkehrung. Auf Knopfdruck wird auch danach gesucht.

Wer sich mit modernen DBMS etwas auskennt, der kann beliebige Analysen selbst formulieren, z. B. Häufigkeitsverteilungen oder Kreuztabellen. Einige vorformulierte Beispiele dafür enthält *musica data*. Beim Entwurf des Systems wurde bewußt in Kauf genommen, daß der Datenbankanwender selbst im Besitz von ACCESS (Version 97 oder 2.0) sein muß. Denn nur so ist er frei von Fragestellungen, die andere für ihn vorgedacht haben.

#### *Zusammenfassung*

Hier wurden die methodischen Ansätze der Datenbanken verglichen, nicht deren Dateninhalt. Im Datenumfang ist *RISM* unschlagbar, wengleich man bedenken muß, daß der Schwerpunkt auf Quellen liegt, also solche musikwissenschaftlichen Fakten nicht vorkommen, für die keine Musikhandschrift vorliegt. Auf der anderen Seite werden die Daten von *musica data* erst seit kurzem erfaßt. Die Werke J. S. Bachs dürften bis Ende 1998 komplett sein.

Die eingangs als Beispiel genannte Suche nach dem Textteil „Singet“ ist mit *RISM* prinzipiell nicht möglich, in *musica data* läuft sie problemlos.

---

## BERICHTE

---

Rostock, 24. bis 27. September 1997:

Kolloquium zur mecklenburgischen Musikgeschichte

von Walpurga Alexander, Schwerin

Der Musikgeschichte Mecklenburgs galt ein internationales Kolloquium, das mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft vom Institut für Musikwissenschaft der Universität Rostock veranstaltet wurde. Nach einem ersten, im Zuschnitt kleineren Kolloquium im Jahre 1968 und nach Vergabe mehrerer landeskundlicher Dissertationen setzte die von Karl Heller (Gesamtleitung) und Hartmut Möller initiierte und geleitete Konferenz einen besonderen Akzent in den Bemühungen des Rostocker Instituts um die Erforschung der mecklenburgischen Musikgeschichte. Die Veranstaltung ist ihrem erklärten Anliegen, „eine vertiefte wissenschaftliche und praktische Erschließung wichtiger Werk- und Quellenbereiche des Musikschaffens in Mecklenburg anzuregen und zu befördern“ und zugleich „die Beschäftigung mit mecklenburgischer Musikgeschichte in größere aktuelle Forschungszusammenhänge einzubinden“, in vollem Umfange gerecht geworden.

Die Konferenz umfaßte vier Themenschwerpunkte: 1. Klanggeräte und Musikinstrumente – Fragmente liturgischer Musikhandschriften; 2. Das Rostocker Liederbuch und die Probleme der rhythmischen Interpretation deutscher weltlicher Musik im 15. Jahrhundert (Leitung: Möller); 3. Höfische und städtische Musikpflege im 16. und 17. Jahrhundert; 4. Die Musikpflege am Mecklenburg-Schweriner Hofe in der Ludwigs-Periode (Leitung: Heller).

Zu diesen Themenbereichen referierten 28 Wissenschaftler aus Dänemark, Schweden, Finnland, Irland und Deutschland. Beachtenswert war dabei das interdisziplinäre Zusammentreffen der Bereiche Musik-, Liturgiewissenschaft, Landesgeschichte, Theologie, Ethnologie sowie Auführungspraxis. Darüber hinaus dienten der facettenreichen Themenveranschaulichung eine Präsentation von historischen Musikhandschriften und -drucken der Rostocker Universitätsbibliothek sowie drei Konzerte mit größtenteils bisher unveröffentlichten und erstmals wieder aufgeführten Kompositionen.

1. Die liturgischen Musikhandschriften und Fragmente aus der alten Diözese Schwerin sind bisher inhaltlich weitgehend unerforscht. Der Vorbereitung eines zukünftigen Datenbankprojekts, das zunächst exemplarisch die Fragmentenbestände aus der Universitätsbibliothek und dem Stadtarchiv Rostock erschließen wird, diente der Erfahrungsaustausch mit Vertretern ähnlich gelagerter Projekte in Stockholm (Gunilla Björkvall) und Erlangen (Raffaella Camilot-Oswald) sowie mit Anette Löffler (Leipzig) und Felix Heinzer (Stuttgart). – Einen instruktiven Überblick über die in Mecklenburg aufgefundenen Klanggeräte und Musikinstrumente vom Neolithikum bis zum Mittelalter vermittelte Birgit Heise (Leipzig).

2. Zu den Quellen mecklenburgischer Musikgeschichte von weit überregionalem Rang gehört das *Rostocker Liederbuch* aus dem späten 15. Jahrhundert. Zu dem aus 45 Blättern bestehenden Fragment, das von der jüngeren Forschung recht stiefmütterlich behandelt worden ist, boten Walter Salmen (Kirchzarten), Christoph März (Erlangen) und Gisela Kornumpf (München) exemplarische Ansätze zu einer transdisziplinären Einordnung von Repertoire, Text- und Melodieversionen sowie Aufzeichnungsweisen. Eine Neuausgabe durch Möller und Salmen ist in Vorbereitung.

3. Die Beiträge zu diesem Themenbereich erfaßten nahezu das gesamte Spektrum der reichen Musikkultur Mecklenburgs im 16. und 17. Jahrhundert. Ole Kongsted (Kopenhagen/Dänemark) ist die quellenkritische sowie historisch-stilistische Analyse der erst 1978 als solcher identifizierten Musikaliensammlung des Herzogs Johann Albrecht I. von Mecklenburg-Schwerin in der Universitätsbibliothek Rostock zu verdanken. Die Erschließung dieser nach Kongsteds Einschät-

zung bedeutendsten Hofmusikaliensammlung des 16. Jahrhunderts im gesamten Ostseeraum ermöglichte erstmals eine eingehendere Charakterisierung der höfischen Musikkultur in der sogenannten Johann-Albrecht-Periode (reg. 1547–1576). – Der Historiker Ernst Münch (Rostock) und der Ethnologe Ralf Gehler (Hagenow) erhellten differenziert die soziale Situation und das Wirkungsumfeld mecklenburgischer Stadtmusiker. – Im Zuge ausgedehnter genealogischer Studien zur weitverzweigten Musikerfamilie Hasse vermochte Imme Tempke (Hamburg-Bergedorf) den Kenntnisstand zur Biographie des Rostocker Komponisten und Organisten Nikolaus Hasse (um 1610–1670) beträchtlich zu erweitern. – Fundierte Quellenauswertungen erfolgten des weiteren zum Aussagewert des *Thesaurus musicus* von 1564 über Musik und Liturgie am Schweriner Hof (Andreas Waczkat, Rostock) sowie zur Liedsammlung *Piae cantiones* (1582), deren unter Mitwirkung Daniel Fridericis entstandene zweite Auflage 1625 in Rostock gedruckt wurde und die in großem Maße die schwedische bzw. finnische Musikpraxis beeinflusste (Folke Bohlin, Lund/Schweden; Gudrun Viergutz, Jyväskylä/Finnland; Gisela Kornrumpf, München).

4. Die Referate zur Musikpflege am Mecklenburg-Schweriner Hof in der sogenannten Ludwigsuster Periode galten drei Schwerpunkten: Stellung und Charakter der Kirchenmusik unter Herzog Friedrich dem Frommen (reg. 1756–1785) und Großherzog Friedrich Franz I. (reg. 1785–1837); spezifische Beiträge Schwerin-Ludwigsuster Komponisten in den instrumentalen WerkGattungen; die Beziehungen auswärtiger Musiker zum Mecklenburgischen Hof. Zu allen drei Bereichen wurden anhand neuer archivalischer Studien und musikalischer Quellenarbeiten sowie eingehender Werkanalysen höchst ertragreiche Studien vorgelegt. Diesbezüglich sind hervorzuheben: die Würdigung der Cembalokonzerte Johann Wilhelm Hertels als eines Werkbestandes von exceptioneller gattungsgeschichtlicher und künstlerischer Bedeutung (Arnfried Edler, Hannover); die aus überlieferten Quellen gewonnenen Nachweise über die Tempogestaltung in der Kirchenmusik Carl August Westenholz' – vom Referenten Stefan Fischer (Schwerin) auch praktisch demonstriert; die Standortbestimmung der Choralkantaten von Hertel (Franziska Seils, Halle); die detaillierte Darstellung der Beziehungen Johann Gottlieb Naumanns und Carl Stamitz' zum Mecklenburger Hof und die erstmalige Beschreibung und Einordnung der für Ludwigslust geschriebenen Werke dieser Komponisten (Ortrun Landmann, Dresden; David J. Rhodes, Waterford/Irland); der Nachweis des hohen Anteils konzertanter Partien und Techniken in den Sinfonien Johann Matthias Spergers (Walpurga Alexander, Rostock); die Bestimmung von Herkunft und Funktion der Harmoniemusik Norddeutschlands um 1800 (Joachim Kremer, Hannover); die Erkenntnisse über eine im frühen 19. Jahrhundert in Ludwigslust erblühende katholische Hofkirchenmusik (Karl Heller, Rostock). Interessante Beiträge außerhalb der engeren Themenschwerpunkte befaßten sich mit der Situation der Hofkapelle in Ludwigslust (Dieter Klett, Schwerin), der Kammermusik Friedrich von Flotows (Michael Kube, Kiel) sowie dem Bildprogramm des Basedower Orgelprospektes (Christian Bunnars, Berlin).

Duisburg, 15. bis 19. Oktober 1997:

Internationaler Schubert-Kongreß „Franz Schubert – Werk und Rezeption“

von Christine Schumann, Duisburg

Die von der Deutschen Schubert-Gesellschaft e. V. und der Gerhard-Mercator-Universität Duisburg mit starkem positiven Widerhall durchgeführte Veranstaltung wurde nach dem Urteil der Experten die weltweit größte Konferenz im Schubertjahr.

Zu den Referaten des Kongresses waren 50 Schubert-Forscher aus Tübingen, Wien, Odessa, Prag, Berlin, New York, Warschau, Oxford, Sofia und Paris eingetroffen. Unter ihnen befanden sich bedeutende Wissenschaftler, darunter Kapazitäten der deutschen Schubert-Forschung wie

die Herausgeber der Neuen Schubert-Ausgabe Arnold Feil, Walther Dürr und der Cheflektor des Bärenreiter-Verlages, Dietrich Berke.

Zufrieden mit musikwissenschaftlichen Inhalten und organisatorischem Verlauf zeigten sich die etwa 80 Teilnehmer von den europäischen und außereuropäischen Universitäten, Musikhochschulen und Instituten sowie die Duisburger Veranstalter. Die örtliche Presse formulierte: „Für fünf Tage konnte sich die Stadt als weltweites Zentrum der Schubertforschung fühlen.“ Forscher aus Japan, Kanada, Australien und Indien bezeugten das „durchgehend hohe Niveau“ der teilweise in Parallelveranstaltungen gebotenen Vorträge.

Bei der Vielzahl der angemeldeten Themen wurde dem wissenschaftlichen Beirat bereits weit im Vorfeld die Notwendigkeit einer Titel-Unterteilung für den Kongreß in „Franz Schubert – Werk und Rezeption“ bewußt. Das Gebiet internationaler Schubert-Rezeption nahm dann im Kongreß-Ablauf einen entsprechend weiten Raum ein. In einem Roundtable stellte sich der Komponist Jürg Baur offen den Fragen zur Schubert-Rezeption 1997.

Stilistische Fragen, Besonderheiten der Instrumentation sowie die herausragende Bedeutung Schuberts als Liedkomponist boten nach entsprechenden Fachvorträgen weitere Anlässe zur fachlichen Diskussion. Der Festvortrag zur feierlichen Eröffnung von Hans Joachim Kreutzer zum Thema „Dichtkunst und Liedkunst“ zeigte schon im Vorfeld Aspekte und Problematik der Vertonung von Lyrik in Schuberts reichem Schaffen auf. Ergänzend zum Kongreß war das gesamte Rahmen- und Musikprogramm konzipiert.

Leipzig, 1. und 2. November 1997:

Zweites Leipziger Mendelssohn-Kolloquium „Felix Mendelssohn Bartholdy und Leipzig“

von Christoph Gaiser und Marion Recknagel, Leipzig

Das zweite Leipziger Mendelssohn-Kolloquium war dem Thema „Felix Mendelssohn Bartholdy und Leipzig“ gewidmet. Es wurde vom Gewandhaus zu Leipzig und dem Institut für Musikwissenschaft der Universität organisiert und durchgeführt. An der Veranstaltung beteiligten sich 21 Wissenschaftler aus dem Aus- und Inland. Im Rahmen des Kolloquiums wurden drei Themenkreise gebildet. Der erste nahm sich des Umfelds an, das Mendelssohn 1835 bei seiner Ankunft in Leipzig vorfand; der zweite beschäftigte sich mit Mendelssohn, dem Organisator und Gewandhauskapellmeister, der dritte mit dem Œuvre des Komponisten.

Wilhelm Seidel (Leipzig) führte in den ersten Themenkreis, „Ethik und Ästhetik bürgerlicher Musik“, ein. Er beschrieb die Grundlegung einer neuen, auf die drei Klassiker Haydn, Mozart und Beethoven ausgerichteten Musikästhetik zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Leipzig als Messe- und Verlagsstadt hatte daran entscheidenden Anteil. Über die ästhetischen Grundlagen der Werke Mendelssohns und die jüdische Emanzipation sprach Leon Botstein (New York). Wolfgang Gersthofer (Leipzig) skizzierte die Gattungen der Musikbesprechungen, die die *Allgemeine Musikalische Zeitung* bot, von der ausführlichen Rezension bis zur bloßen Anzeige, und machte auf die Wertmaßstäbe aufmerksam, die die Rezensenten dabei jeweils anlegten. Peter Wollny (Leipzig) ging der allmählichen Ausbildung des neuen Kanons der sogenannten klassischen Komponisten und dem Anteil der Leipziger Verleger daran nach. Abschließend präsentierte Albrecht Riethmüller (Berlin) in einem heftig diskutierten Referat (nicht nur) antisemitische Klischees, mit denen Mendelssohn und seine Musik schon in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts belegt wurden und die sich teils bis weit in die Musikgeschichtsschreibung unseres Jahrhunderts hinein verfolgen ließen.

Johannes Forner (Leipzig) eröffnete den zweiten Themenkreis mit einem Vortrag über Mendelssohns Tätigkeit als Gewandhauskapellmeister, als Förderer der Bachbewegung und als

Begründer des Konservatoriums. Karl-Heinz Köhler (Weimar) widmete seinen Vortrag der Freundschaft zwischen Mendelssohn und dem seinerzeit berühmten Pianisten und Komponisten Ignaz Moscheles. Renate Herklotz (Leipzig) zeichnete aufgrund zeitgenössischer Konzertbesprechungen ein Bild des Gewandhauskapellmeisters Mendelssohn. Ulrich Leisinger (Leipzig) berichtete über den Schriftverkehr Mendelssohns mit dem seinerzeit einflußreichen Mitglied des Gewandhauskuratoriums Heinrich Conrad Schleinitz. Die Situation der Mendelssohn-Quellen in Leipziger Archiven beleuchtete Ralf Wehner (Leipzig). Mendelssohn, den Pädagogen, nahm Thomas Schmidt-Beste (Heidelberg) ins Blickfeld.

Der dritte Themenkreis war der Musik Mendelssohns in und für Leipzig gewidmet. Im ersten Einführungsvortrag machte Christian Martin Schmidt (Berlin) auf den Gegensatz von Tradition und Fortschritt aufmerksam, der Mendelssohns Leben und Schaffen bestimmte und gleichermaßen sein Verhältnis zur Musikgeschichte wie zur Gesellschaft prägte. Das Schicksal der Jugendsinfonie in C-Dur von Richard Wagner, die der Komponist Mendelssohn zur Beurteilung vorgelegt hatte und deren Handschrift lange als verschollen galt, nahm John Deathridge (London) zum Anlaß, das Verhältnis von Mendelssohn und Wagner in grundlegender Weise zu reflektieren. Helmut Flashar (München) berichtete aus der Sicht des Altphilologen über die Leipziger Erstaufführung der Schauspielmusik zu Sophokles' *Antigone* aufgrund bisher unzugänglicher Quellen. Nach einer entstehungsgeschichtlichen Analyse der *Kinderstücke* op. 72 von Christa Jost (München) schloß Martin Wehnert (Leipzig) die Sitzung mit Anmerkungen zum Verhältnis Goethe und Mendelssohn. Wehnert zeigte auf, daß zwischen den beiden im Bereich allgemeiner philosophischer Gesinnungen große Einigkeit, in speziellen musikästhetischen Fragen jedoch ein deutlicher Dissens bestanden habe.

Friedhelm Krümmacher (Kiel) widmete sich den inneren und äußeren Bedingungen, unter denen die Leipziger Kammermusik entstanden ist. Wolfgang Dinglinger (Berlin) erkannte in Bachs *Chromatischer Fantasie* ein Vorbild für das Adagio aus Mendelssohns *Cellosonate* op. 58. Ralf Larry Todd (Durham) beschäftigte sich mit den philologischen Fragen des *Allegro brillante* op. 92, die sich aus der Differenz des als Stichvorlage verwendeten Manuskripts zu der wahrscheinlich für Aufführungszwecke erstellten Reinschrift ergeben. Klaus Wolfgang Niemöller (Köln) behandelte die Klaviertrios im Blick auf das Verhältnis von Gattungstradition und Ausdrucksdramaturgie. Den Abschluß bildeten Überlegungen Ludwig Finschers (Wolfenbüttel) zur Verwendung imaginärer Choräle im instrumentalen Œuvre Mendelssohns, zu „Chorälen ohne Worte“.

Münster (Westf.), 2. bis 4. Februar 1998:

Internationale Tagung „Humanismus und Motette im 15. und 16. Jahrhundert“

von Michele Calella, Marburg

In der traditionellen Literaturgeschichtsschreibung wurde der Humanismus hauptsächlich als eine sich vom Mittelalter abgrenzende Erneuerung der Antikenrezeption interpretiert. In Anlehnung an dieses kulturhistorische Bild hat die frühe Musikwissenschaft die Musik der ‚studia humanitatis‘ primär in der Vertonung klassischer Metren und in der Wiederentdeckung antiker Musikquellen gesucht. Wie aber schon der Titel der vom Musikwissenschaftlichen Seminar der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster organisierten Tagung sagt, ist man heute bestrebt, den Einfluß der ‚humanae litterae‘ auf die Musikgeschichte aus einer neuen Perspektive und durch Einbeziehung anderer Gattungen zu untersuchen.

Daß man in Anlehnung an die Literaturwissenschaft Mittelalter und Renaissance nicht mehr schroff abgrenzt – so daß man heute nicht nur auf Wandlungen, sondern auch auf Konstanten in der Musikauffassung aufmerksam wird – bewies das Referat Christel Meier-Staubachs (Mün-

ster, „Die Musik in der Enzyklopädie des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit“). Welche Rolle die Musik bei der von den italienischen und französischen Humanisten geförderten „Wiedergeburt der Künste“ spielte, wurde von Reinhard Strohm (Oxford, „Die Rolle der Musik für den italienisch-französischen Humanismus des 15. Jahrhunderts“) in einem umfassenden Referat gezeigt.

Eines der Verdienste dieser Tagung war, eigene und neue Beiträge den Randgebieten des Humanismus gewidmet zu haben, welchen die Musikwissenschaft bisher wenig Aufmerksamkeit geschenkt hat. Michael Zywiets (Münster, „Juan del Encina und die Bedeutung des Humanismus für die spanische Musik am Ende des 15. Jahrhunderts“) zum Beispiel plädierte für eine Neubewertung des spanischen Humanismus überhaupt und zeigte den Einfluß der italienischsprachigen Vokalmusik auf die Form des Villancicos, während Klaus Hortschansky (Münster, „Das Glogauer Liederbuch und der schlesische Humanismus“) über die Entwicklung städtisch-bürgerlicher Kulturkreise in Schlesien und die damit verbundene Entstehung einer humanistisch geprägten Musikpflege referierte. Über die Verbreitung des Ars nova-Repertoires in Österreich und die Entwicklung einer lokalen Motettentradition referierte Rudolf Flotzinger (Graz, „Die Rezeption der Motette in Österreich unter den Vorzeichen des Humanismus“), während Ignace Bossuyt (Leuven, „Orlando di Lasso und sein Aufenthalt in Antwerpen“) den entscheidenden Einfluß von den Genueser Humanisten auf das musikalische Leben Antwerpens betonte und somit neues Licht auf Lassos erste gedruckte Werke warf.

Die Frage der vom humanistischen Gedanken beeinflussten Textvertonung wurde besonders in den Referaten Martin Justs (Würzburg, „Das Distichon in Motetten des deutschsprachigen Raumes im 16. Jahrhundert“) und Thomas Schmidt-Bestes (Heidelberg, „Was ist ‚humanistische‘ Textdeklamation?“) angeschnitten. Just wies darauf hin, daß die Praxis der humanistischen Deklamation nicht überall auf gleiche Weise gepflegt wurde und eher als lokalgebunden zu betrachten sei. Schmidt-Beste vertrat die These, daß die Komponisten im 15. Jahrhundert zwischen einer quantifizierenden und einer akzentuierenden Textvertonung schwankten, wobei letztere im 16. Jahrhundert überwog.

Fünf Vertonungen eines Textes von Mapheus Vegius (von Josquin, Vaet, Willaert, Lechner und Lasso) betrachtete Rafael Köhler (Schwäbisch Hall, „Contra Barbarorum calumnias – Ausdruck und Stilwandel am Beispiel der ‚Huc me sidereo‘-Vertonungen“) als Beispiele für den sich in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts anbahnenden Wandel in der rhythmischen Interpretation des Textes. Wolfgang Krebs (Frankfurt am Main, „Höllenstrafe als Erziehungsmittel? Zu Hubert Waelrants ‚Pater Abraham‘ Vertonung im Kontext des 16. Jahrhunderts“) betrachtete den Einfluß des humanistischen Gedankens auf die Musik anhand eines Vergleichs zweier gleichtextierter Evangelienmotetten von Lasso und Waelrant, wobei er zeigte, wie sich eine humanistisch geprägte Vision der Hölle in der gemäßigten Textauslegung der „Flammen“ bei Waelrant widerspiegeln, welche sich den mittelalterlichen „Höllenstrafen“ bei Lasso entgegensetzte.

David Fallows (Manchester, „Walter Frye’s *Ave regina celorum*: context and impact“) dokumentierte die erstaunliche Überlieferung einer Motette; Klaus Wolfgang Niemöller (Köln, „Motettische Huldigungskompositionen des Humanismus und Späthumanismus“) referierte über das wenig untersuchte Repertoire der ‚symbola‘.

Das Interesse der Tagung beschränkte sich nicht nur auf die hier besprochenen Referate, sondern in den darauffolgenden Diskussionen wurden auch zahlreiche aufschlußreiche Fragen aufgeworfen – wie zum Beispiel, ob es legitim sei, besonders angesichts der verschiedenen, lokalgebundenen Aussprachen des Lateins, von einer einheitlichen humanistischen Textdeklamation im 15. und 16. Jahrhundert zu sprechen. Im allgemeinen wurde für eine geographische Differenzierung des ‚musikalischen Humanismus‘ und zugleich für eine vorsichtigeren Bewertung der Antikenrezeption im Rahmen der Motette plädiert.

## Musikwissenschaftliche Vorlesungen an Universitäten und sonstigen Hochschulen mit Promotionsrecht

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

### Nachtrag Wintersemester 1997/98

**Erlangen-Nürnberg.** Prof. Dr. Elisabeth Schmierer: Musikgeschichte im 15. Jahrhundert (Überblick Musikgeschichte III) – Mittel-S: Die Symphonie nach Beethoven – Pros: Das Lied im 20. Jahrhundert – Koll zu aktuellen Forschungsthemen.

### Nachtrag Sommersemester 1998

**Berlin.** *Humboldt-Universität. Systematische Musikwissenschaft/Musikethnologie.* Prof. Dr. Wolfgang Auhagen: Ü: Einführung in den musikwissenschaftlichen Einsatz von „Matlab“ (gem. mit Dr. Ioannis Zannos). □ Prof. Dr. Reiner Kluge: Instrumentenkunde II: Tasteninstrumente und Stimmungen – Pros: Computergestützte Medienanalyse – Ü: Computerunterstützung musikwissenschaftlicher Arbeiten.

*Populäre Musik.* Dr. Susanne Binas: Projekt-S: Läden, Labels, Clubs und Straßen – lokale Musikszene im Vergleich.

**Berlin.** *Technische Universität.* Dr. Peter Castine: S: Algorithmische Musik: (Wie) Kann einer Maschine das Komponieren beigebracht werden? □ PD Dr. Janina Klassen: Pros: Angewandte Musikwissenschaft. □ Dr. Robert Schmitt Scheubel: S: Musikgeschichte versus Geschichte der Musik. □ Oliver Schwab-Felisch: Ü: Die Schichtenlehre Heinrich Schenkers, Teil II.

**Bochum.** Prof. Dr. Julia Liebscher: Dramaturgie in Mozarts Opern – Haupt-S: Musikästhetik des 19. Jahrhunderts – Pros: Übung zur Vorlesung – Koll: Methodenprobleme der Musiktheaterwissenschaft. □ Dr. Heike Lammers: Pros: Einführung in die Musikwissenschaft – Pros: Das Musical – Eine etwas andere Oper?

**Graz.** *Lehrkanzel für Musikgeschichte.* Ass.-Prof. Mag. Dr. Ernest Hoetzl: Allgemeine Musikgeschichte 2: Die Musik im 14. und 15. Jahrhundert – Musik und Musikleben am Wiener Hof im Zeitalter des Barock – S: Privatissimum für Doktoranden. □ Prof. Dr. Peter Revers: Allgemeine Musikgeschichte 4: Musik des 19. Jahrhunderts – Allgemeine Musikgeschichte 6: Musik nach 1945 – Musikgeschichte für Musikerziehung 2: „... eine doppelböde Beziehung zur Tradition (Ligeti): Alte Musik und Komponieren im 20. Jahrhundert“; Musik der Renaissance und ihre Rezeption im 20. Jahrhundert – S: Mozarts „Don Giovanni“ – S: Privatissimum für Diplomanden und Dissertanten.

**Halle.** Dr. Kathrin Eberl: Musikgeschichte im Überblick: Musik des 20. Jahrhunderts. □ Golo Föllmer M. A.: Pros: Das Geräusch in der Musik des 20. Jahrhunderts (bis 1950). □ Prof. Dr. Heiner Gembris: Musikpsychologie und Instrumental- bzw. Vokalpädagogik. □ Prof. Dr. Tomi Mäkelä: Haupt-S: Musik, Politik und Ideologien im 18., 19. und 20. Jahrhundert.

**Hamburg.** *Historische Musikwissenschaft.* Prof. Dr. Hans Joachim Marx: Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Peter Petersen: Pros: Johannes Brahms III: Das Vokalwerk. □ Prof. Dr. Gerd Rienäcker: Musikgeschichte Rußlands, Teil I: Musikentwicklung bis zum Ende des 19. Jahrhunderts – Pros: Bedrich Smetana: „Die verkaufte Braut“ – Probleme der Opernanalyse.

*Systematische Musikwissenschaft.* Dr. Dirk Budde: Pros: Popmusikanalyse. □ Prof. Dr. Albrecht Schneider: Formen, Stile und Sozialgeschichte von Populärmusik zwischen 1900 und 1960 im Überblick.

**Köln.** *Hochschule für Musik.* PD Dr. Manuel Gervik: Musikgeschichte I: Mittelalter und Renaissance – Pros: Musikalische Stilkunde – Haupt-S: Methoden musikalischer Analyse – Haupt-S: Richard Wagners Tetralogie „Der Ring des Nibelungen“. □ Dr. Imke Misch: Pros: Einführung in die Musikästhetik.

**Leipzig.** PD Dr. Thomas Schinköth: Musik und Musiker im NS-Staat. □ PD Dr. Lothar Schmidt: S: Musik und Kirchenreform.

**München.** PD Dr. Franz Körndle: Die Motette von 1420 bis 1650.

**Regensburg.** Prof. Dr. Detlef Altenburg: Ü: Projekt Schauspielmusik: Reichardt, Musik zu Shakespeares Macbeth (gem. mit Graham Buckland). □ Dr. Bettina Berlinghoff: Ü: Einführung in computergestütztes Arbeiten in der Musikwissenschaft. □ Dr. Jean-Louis Jam: Ü: La musique durant la Révolution française.

**Saarbrücken.** Dr. Jürgen Böhme: Pros III: Geschichte der Musik von 1600 bis zur Wiener Klassik. □ Prof. Dr. Wolf Frobenius: Vitry und Machaut – Pros II: Geschichte der Musik von 1200 bis 1600 – S: Mittelalterliche Musiktheorie. □ Prof. Dr. Herbert Schneider: Die Musik des Mittelalters und der Renaissance – S: Die Symphonien von Joseph Haydn – Die Opéra comique des 18. Jahrhunderts. □ PD Dr. Tobias Widmaier: Zwischen Biedermeier und Revolution – Aspekte der Musikgeschichte 1815–1848. □ Dr. Heinz-Jürgen Winkler: Pros IV: Geschichte der Musik des 19. und 20. Jahrhunderts.

**Salzburg.** Hochschule für Musik und darstellende Kunst. Prof. Dr. Wolfgang Roscher: Dissertanten-S: Zeitfragen musikalischer Bildung – Vergleichende Kulturgeschichte – Ü: Musikästhetik und Musikphilosophie. Musik in Epik und Lyrik in der Literatur des 20. Jahrhunderts.

**Weimar.** Prof. Dr. Wolfgang Marggraf: Giuseppe Verdi – Die Sinfonien Joseph Haydns – Pros: Einführung in die Musikwissenschaft – Haupt-S: Giuseppe Verdi – Haupt-S: Haydns Sinfonik.

#### Wintersemester 1998/99

**Augsburg.** Lehrbeauftr. Margit Bachfischer M. A.: Ü: Kontrapunkt I: Kontrapunktische Regelsysteme in Musiktheorie und Kompositionspraxis bis Willaert (Historische Satzlehre). □ Lehrbeauftr. Eckhard Böhlinger M. A.: Ü: Musikpaläographie I: Weiße Mensuralnotation – Ü: Aufführungsversuche. □ Lehrbeauftr. Dr. Friedhelm Brusniak: S: Carl Philipp Emanuel Bach. □ Prof. Dr. Marianne Danckwardt: „Vokal“ und „Instrumental“ in den Messen Joseph Haydns – Ober-S: Magistranden- und Doktorandenkoll. (1) – Haupt-S: Arnold Schönbergs frühe Lieder (3) – Pros: Violinsonaten aus der Zeit von 1780 bis 1900 (Analyse). □ Lehrbeauftr. Dr. Johannes Hoyer: S: Möglichkeiten der Katalogisierung von Musikhandschriften und Musikdrucken: von Robert Eitners „Quellenlexikon“ zu RISM (Methodik) – Pros: Untersuchungen zu Gattung und Stil am ersten Klavierkonzert von Béla Bartók. □ Lehrbeauftr. Dr. Karl Huber: Ü: Einführung in musikwissenschaftliches Arbeiten (1) □ Lehrbeauftr. Dr. Erich Tremmel: S: Morphologie der Musikinstrumente (Instrumentenkunde).

**Bamberg.** Prof. Dr. Max Peter Baumann: Musik der Sinti und Roma II (kulturelle Identität und offene Region im Zeichen der Globalisierung) – S: Minderheiten und Musik (S zur Vorl.) – S: Musikinstrumente der Welt – S: Zur Anthropologie der Musik. □ Prof. Dr. Marianne Bröcker: Tanzformen in Europa – S: Tanz und Tanznotation, Transkription II. □ Prof. Dr. Martin Zenck: 1000–2000 – Kategorien der Musikgeschichtsschreibung – Pros: Methoden der musikalischen Interpretation und der musikalischen Analyse: Beethovens Diabelli-Variationen op. 120 – Die künstlerischen Wechselwirkungen zwischen Schauspiel und Musiktheater im 20. Jahrhundert: Artaud/Genet/Beckett/Bob Wilson/Heiner Müller – Wolfgang Rihm/Morton Feldmann/Heinz Holliger/Adriana Hölzky – S: Orpheus. Transformationen des Mythos „Musik“: Monteverdi – Gluck – Haydn – Offenbach – Cocteau – Strawinsky – Henze – Bachmann – S/Koll: Rituale: Ein interdisziplinäres Koll zwischen den Künsten, den Kulturen und den Wissenschaften – Koll: Die Veranstaltungen finden ihren Abschluß in einem DFG-Koll mit Teilnehmerinnen und Teilnehmern des DFG-Sonderforschungsbereichs „Theatralität“.

**Basel.** Musikgeschichte. Prof. Dr. Wulf Arlt: Interdisziplinäre V mit Koll: Benediktiner im Mittelalter: Lebensform, Kultur, Frömmigkeit, Arbeit (gem. mit Prof. Dr. B. Brenk, Prof. Dr. F. Graf, Prof. Dr. W. Meyer, Prof. Dr. A. von Müller, Prof. Dr. D. Perler, Prof. Dr. R. Schnell, Prof. Dr. M. Steinmann) – Komponieren im Spannungsfeld europäischer Perspektiven: Musik des deutschen Sprachbereichs aus dem 17. und frühen 18. Jahrhundert – Grund-S: Übungen zur Musik des Barockzeitalters – Haupt-S: Analyse im Spannungsfeld von expliziter Theorie und impliziten Voraussetzungen – Arbeitsgemeinschaft zu Forschungsfragen der älteren und neueren Musikgeschichte – Ü: Bestimmungsübungen an Basler Fragmenten liturgischer Musik in

Staatsarchiv und Universitätsbibliothek (gem. mit Prof. Dr. M. Steinmann). □ Prof. Dr. Max Haas: Musikalische Weltmodelle (von Boethius bis Euler) (mit Ü). □ Dr. Martin Kirnbauer: Paläographie der Musik III: Mensurale Aufzeichnungsweisen des 14. und 15. Jahrhunderts. □ Dr. Dominique Muller: Historische Satzlehre II: Kompositions- und Stilmerkmale in Liedsatz und Motette vom 14. bis zum frühen 16. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Anne Shreffler: Neue Musik und ihre Institutionen (mit Ü) – Grund-S: Einführung in Methoden der Musikwissenschaft mit Schwerpunkt Schubert – Haupt-S: Die Musik Elliott Carters – Ü: Gender Studies in der Musikwissenschaft (gem. mit lic. phil. Heidy Zimmermann). □ Dr. Joseph Willmann: Mehr Genuß als Kultur (Kant): Lektüre zur Musikästhetik des 18. Jahrhunderts – Der Komponist Jürg Wytenbach (\*1935). Vokales und Instrumentales Theater? Übung zur Schweizer Musik des 20. Jahrhunderts. □ Lic. phil. Heidy Zimmermann: Ü: Jüdische Musiker und „christliche“ Polyphonie in der Renaissance: Die Musik von Salomone Rossi hebreo (gem. mit Dr. Martin Kirnbauer).

*Ethnomusikologie.* Dr. Martin Greve: Musik, die man falsch versteht: Einführung in die Ethnomusikologie.

**Bayreuth.** *Musikwissenschaft.* Artie Heinrich M. A.: Pros: Einführung in die Musikwissenschaft: W. A. Mozart. □ Dr. Arnold Jacobshagen: Pros: Von „informell“ bis „minimal“: Tendenzen der Neuen Musik 1960–1975. □ Dr. Thomas Steiert: Pros: Der Komponist Claude Debussy. □ Prof. Dr. Reinhard Wiesend: Musikgeschichte im Überblick II: Von der Vokalpolyphonie zum Concerto – Haupt-S: Igor Strawinsky: Werke in kammermusikalischer Besetzung – Pros: Johann Sebastian Bach: Die vier Bände der „Clavierübung“ – S: Koll für Examenskandidaten.

*Musiktheaterwissenschaft.* Prof. Dr. Sieghart Döhring: Mozart als Opernkomponist – S: Monteverdis Bühnenwerke – Pros: Audiovisuelle Vorstellung exemplarischer Werke des Theaters und Musiktheaters (gem. mit Prof. Dr. Susanne Vill, Dr. Rainer Franke, Dr. Arnold Jacobshagen, Dr. Gunhild Oberzaucher-Schüller, Dr. Thomas Steiert, Dr. Johanna Werckmeister). □ Prof. Dr. Susanne Vill: Epochen europäischer Theatergeschichte VI: Das Theater der Gegenwart – Pros: Einführung in die Aufführungsanalyse – Pros: Erarbeitung und Aufführung einer Performance, Projekt: Shakespeare-Marathon Weimar 1999 – Pros: Vorbereitung einer Szenischen Lesung von William Shakespeares „The Merry Wives of Windsor“/„Die lustigen Weiber von Windsor“ (gem. mit Prof. Dr. Michael Steppat). □ Dr. Thomas Steiert: Pros: Szenentypen in der Oper des 18. Jahrhunderts – Pros: Väter und Töchter auf der Opernbühne – Ü: Sekundärliteratur zum Musiktheater. □ Dr. Rainer Franke: Ü: Analyse ausgewählter Inszenierungen von Opern Giuseppe Verdis – Pros: Die frühen Bühnenwerke von Kurt Weill – Pros: Lektüre ausgewählter Texte zur Theaterästhetik der 1920er Jahre. □ Dr. Sven Friedrich: Pros: Aufgaben, Möglichkeiten und Probleme musealer Vermittlung von Theatergeschichte. □ Dr. Arnold Jacobshagen: Pros: Giacomo Puccini. □ Stephan Jöris: Projekt: Dramaturgische und szenische Erarbeitung eines Chanson- bzw. Revueabends. □ Dr. Marion Linhardt: Pros: Lessings Dramen und Theatertheorie. □ Dr. Gunhild Oberzaucher-Schüller: Pros: 1800 – 1900 – 2000: Jahrhundertende – Epochenwende in den theatralischen Künsten. □ Frieder Reininghaus: Pros: Brecht, die Musik und das (Musik-)Theater. □ Dr. Johanna Werckmeister: Pros: Szene und Kunst im 20. Jahrhundert: Formen eines Wechselverhältnisses.

**Berlin.** *Freie Universität. Institut für Musikwissenschaft. Musikwissenschaftliches Seminar.* Dr. Christa Brüstle: Pros: Englische Komponistinnen im 20. Jahrhundert: Ethel Smyth, Elisabeth Lutyens, Elizabeth Maconchy und Judith Weir. □ Dr. Guido Heldt: Pros: Georges Bizet, Carmen – Einführung in die Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Tibor Kneif: Haupt-S: Musikalischer Kitsch. □ Dr. Lucinde Lauer: Pros: Musik der Notre-Dame-Epoche – Ü: Die Notation der mehrstimmigen mittelalterlichen Musik. □ Prof. Dr. Jürgen Maehder: Forschungsfreiemester. □ Dr. Konstantin Restle: Pros: Instrumente des romantischen Orchesters. □ Prof. Dr. Albrecht Riethmüller: Romantische Musik – Musikalische Romantik – Haupt-S: Klang und Stimme (gem. mit PD Dr. Regine Allgayer-Kaufmann) – Pros: Einführung in das Studium der Musikwissenschaft – Ober- und Doktoranden-S: Komponisten in Berlin seit 1945. □ Dr. Martina Sichardt: Pros: Beethovens Streichquartette. □ Prof. Dr. Rudolf Stephan: Tonkunst der Moderne II.

*Seminar für Vergleichende Musikwissenschaft.* PD Dr. Regine Allgayer-Kaufmann: Vergleichende Musikwissenschaft vor 1933 (1) – Pros: Einführung in die Vergleichende Musikwissenschaft – Ü: Video-Dokumentation der Exkursion in Lucca/Toskana.

**Berlin.** *Humboldt-Universität. Historische Musikwissenschaft.* Prof. Dr. Hermann Danuser: „Deutsche Musik“ im 19. und 20. Jahrhundert. Mythos, Geschichte, Perversion – Haupt-S: Wagners Sängerkrieg: *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf der Wartburg* und *Die Meistersinger von Nürnberg* – Pros: Wagner und Nietzsche 1868–1875 (gem. mit Prof. Dr. Ulrich Pothast, Musikhochschule Hannover; BlockS) – Koll: Der Tristan-Akkord. Theorie, Semiotik, Geschichte. □ Dr. Hermann Gottschewski: Pros: Traditionelles

japanisches Musiktheater (S mit Videovorführungen, gem. mit Beate Weber M. A., interdisziplinäres S mit der Japanologie; 4) – Pros: Analyse: J. Haydns Streichquartette. □ Dr. Andreas Mertsch: Pros: Die Sinfonien Franz Schuberts, Werkanalyse – Pros: Dichter-Musiker: E. T. A. Hoffmann, C. M. von Weber, R. Schumann, Lektüreseminar. □ Prof. Dr. Gerd Rienäcker: Pros: Historische Aufführungspraxis: quellenkritische, akustische und musikpsychologische Fragestellungen – Probleme, Möglichkeiten (gem. mit Prof. Dr. Wolfgang Auhagen) – Einführung in die Paläographie, Teil I (mit Ü) – Geschichte der Orchestration, Teil II: Das „Romantische“ Orchester (1) – Einführung in die Dramaturgie des Mittelalters, Teil I (1).

*Musiksoziologie/Sozialgeschichte der Musik.* Detlef Giese M. A.: Pros: Die Berliner Krolloper 1927–1931: Anspruch, Wirklichkeit, Legende – Pros: G. F. Händels Stellung im Musikleben seiner Zeit. □ Prof. Dr. Christian Kaden: Zeichen in der Musikgeschichte (Teil II) – Haupt-S: Musik und Kult – Pros: Béla Bartók: der „Folklorist als Avantgardist“ – Forschungsseminar Musiksoziologie. □ Dr. Sebastian Klotz: Pros: Kommunikationsformen im englischen Madrigal und Lautenlied um 1600.

*Systematische Musikwissenschaft/Musikethnologie.* Prof. Dr. Wolfgang Auhagen: Einführung in die analoge und digitale Audiotechnik – Haupt-S: Zeitliche Aspekte des Musizierens und Musikhörens – Pros: Historische Aufführungspraxis: Quellenkritische, akustische und musikpsychologische Fragestellungen (gem. mit Prof. Dr. Gerd Rienäcker) – Koll: Wissenschaftliches Arbeiten in der Systematischen Musikwissenschaft (3). □ Dr. Angelika Jung: Pros: Mystische Dimensionen in der Kunstmusik des Orients und Sufi-Musik zwischen Pakistan und Nordafrika – Pros: Tonsysteme und melodische Modelle im Vergleich: Vorder-/Mittelasien und Vietnam (unter Beteiligung von Nam Nguyen). □ Prof. Dr. Reiner Kluge: Instrumentenkunde I – Pros: Tonsysteme und Stimmungen – Ü: Informatik für Geisteswissenschaftler: Datenbankarbeit – Ü: Computerunterstützung musikwissenschaftlicher Arbeiten. □ Viktor Schoner: Projekt-tutorium: Analyse neuester Musik (gem. mit Titus Engel).

*Forschungszentrum populäre Musik.* Dr. Susanne Binas: Pros: Läden, Clubs und Straßen – lokale Musik-szenen im Vergleich (II). □ Dr. Monika Bloß: Pros: Geschlecht als ‚multikulturelle Performanz‘ – Pros: Musikvideos – Analysen zur Struktur und Ästhetik unter geschlechterspezifischen Aspekten. □ Dr. Jörg Mischke: Pros: Die Infrastruktur der semiprofessionellen Musikproduktion. □ Prof. Dr. Peter Wicke: Kultur-historische Aspekte populärer Musikformen – Pros: Blues – Stile und Persönlichkeiten – Pros: Einführung in die Musikpolitik – Haupt-S: Der Hit als musikkulturelles Phänomen.

**Berlin. Technische Universität.** Dr. Martha Brech: Pros: Auditive Wahrnehmung – S: B. A. Zimmermann: Requiem für einen jungen Dichter. □ PD Dr. Janina Klassen: Musik und Politik. □ Prof. Dr. Helga de la Motte-Haber: Haupt-S: Analysen Neuer Musik – Pros: Methoden der Musikpsychologie – Ausgewählte Probleme der Musikästhetik – Doktorandenkoll. □ Dr. Hans Neuhoff: S: Musiksoziologie III. □ Prof. Dr. Christian Martin Schmidt: Olivier Messiaen – Pros: Geschichte der Sonate – Haupt-S: Editionstechnik – Doktorandenkoll.

**Berlin. Hochschule der Künste. Fakultät Musik.** Cornelia Bartsch: Pros/Ü: Musikgeschichte der Stadt Leipzig (als Einführung). □ Dr. Beatrix Borchard: Haupt-S: Stimme und Geige Frau und Mann Amalie und Joseph Joachim – Pros: Musik und Politik. □ Prof. Dr. Elmar Budde: Die Musik des 20. Jahrhunderts – Formen und Erscheinungsformen der Neuen Musik – Haupt-S: Claudio Monteverdi. □ Prof. Dr. Rainer Cadenbach: Praxis und Theorie künstlerischen Schaffens (gem. mit den Trägern des Graduiertenkollegs; RingV und Koll) – Pros: Musik im 14. Jahrhundert – Zentren, Stile, Gattungen – Haupt-S: Beethovendeutung bei Adolf Bernhard Marx, Hermann Kretzschmar, Arnold Schering und Harry Goldschmidt – S: Texte zur englischen Musikästhetik des 18. Jahrhunderts (Lektürekurs). □ Prof. Dr. Wolfgang Dinglinger: Haupt-S: Mendelssohns Paulus – Bachs Matthäuspassion. Auseinandersetzung mit einer Musterkomposition (Analyse, Höranalyse, Kompositionsgeschichte). □ Prof. Dr. Patrick Dinslage: Haupt-S: Musik Malerei und Architektur im Venedig des 16. und 17. Jahrhunderts. □ Dr. Ellinore Fladt: Pros: Requiem-Kompositionen des 20. Jahrhunderts – Haupt-S: Musiktheorie/Analyse: Das Konzert im 20. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Hartmut Fladt: Haupt-S: Musiktheorie: Analyse und Werturteil. Brahms, Bruckner, Wolf und die Kritik. □ Dr. Susanne Fontaine: Pros: Geistliche Musik im 17. Jahrhundert. □ Dr. Christoph Henzel: Pros: Musik im Alltag. Psychologische und soziologische Aspekte. □ Prof. Ingeborg Pflingsten: Haupt-S: Theorie der musikalischen Form: Sonaten- und Rondoformen im musiktheoretischen Schrifttum des 18. bis 20. Jahrhunderts (Hugo Riemann und die Folgen). □ Prof. Dr. Albert Richenhagen: Studien zum Musical und zu seiner Vorgeschichte. □ Prof. Dr. Peter Rummenhöller: Die Variation. Struktur, Form, Geschichte – Haupt-S: Instrumental-pädagogische und aufführungspraktische Lehrwerke des 18., 19. und 20. Jahrhunderts (gem. mit Prof. Dr. U. Mahlert) – Haupt-S: Interpretation und Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Artur Simon: Haupt-S: Musik im subsaharanischen Afrika. □ Dr. Martin Supper: Pros: Akustik und Psychoakustik. □ Christine Wassermann Beirao: Pros: Musik um 1900.

**Bern.** Christine Fischer M. A.: Ü: Analytische Verfahrensweisen zum italienischen Madrigal des 16. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Anselm Gerhard: Einführung in die Musikwissenschaft – Formkonventionen im Musiktheater des 18. und 19. Jahrhunderts. – Ü: Musikalische Lehrschriften der 1750er und 1760er Jahre (Quantz, Bach, Mozart, Tosi, Agricola) – S: Beethovens „Missa solemnis“ – Block-S: Heinrich Heine und die Musik (zur Vorbereitung der Projektwoche „Heine und die Musik“ im November 1998; gem. mit Prof. Dr. Stefan Bodo Würffel, Dr. Maria-Christina Boerner, Annette Landau lic. phil.) – Koll: Forum Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Andeas Kotte: Das Schul- und Ordensstheater im Barock. □ Annette Landau lic. phil.: Gewußt wo! Einführung in die Techniken musikwissenschaftlicher Recherche. □ Prof. Dr. Victor Ravizza: Sinfonien des 19. Jahrhunderts – Pros: Vertonte Lyrik der Ars nova – S: Die Anfänge der Instrumentalmusik. □ Dr. Hanspeter Renggli: Musikgeschichte I – Musikgeschichte III.

**Bochum.** Prof. Dr. Christian Ahrens: Haupt-S: Béla Bartók – Pros: Instrumentenkundliches Pros: und Praktikum – Pros: Volksmusik des Balkan – Projekt-S: Orgelbau im Auditorium Maximum. □ Dr. Hans Jakulsky: Pros: Musikkritik. □ Prof. Dr. Julia Liebscher: Musikgeschichte im Überblick II: Renaissance und Barock – Haupt-S: Texte zur Theorie des Musiktheaters im frühen 20. Jahrhundert – Pros: Ü zur V – Koll zu aktuellen Forschungsfragen. □ PD Dr. Dörte Schmidt: Französische Oper – Pros: Einführung in die Musikwissenschaft – Studentisches Pros: Der deutsche Schlager der 70er Jahre und seine Renaissance in den 90ern (Lücke/Wefler). □ HD Dr. Michael Walter: Was ist Musikgeschichte? – Haupt-S: Die Opern Verdis – Pros: Texte zur Musikästhetik des 18. Jahrhunderts – Koll: Theorie zur Musikgeschichte. □ Dr. Wolfgang Winterhager: Pros: Suite aus ..., Potpourri, Medley, Sampler – Pros: Das Klavierkonzert um 1850.

**Bonn.** Prof. Dr. Erik Fischer: Musikgeschichte I: Musik des Mittelalters und der Renaissance – Pros: Posthermeneutische Musikwissenschaft II: Medientheorie und Kulturosoziologie – Haupt-S: Musik im 20. Jahrhundert III: ‚Musik‘ teils als „Ocean of sound“, teils „auf der Flucht vor sich selbst“ – Ober-S: Aspekte von ‚techné‘ und ‚aisthesis‘ in der Gegenwartskultur (gem. mit Dr. Bettina Schlüter, Prof. Dr. Wolfgang Baßler, Prof. Dr. Anne-Marie Bonnet und PD Dr. Norbert Gabriel) – Doktoranden-S: Epistemologische Probleme der aktuellen musikwissenschaftlichen Forschung – Koll: Redaktionskonferenz: Colloquium zur Medientheorie und Medienpraxis (gem. mit Dr. Bettina Schlüter). □ Prof. Dr. Renate Groth: Europäisches Konzert. Musikalische Beziehungen zwischen Italien, Deutschland, Frankreich und England vom 15. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts – Pros: Theorie und Praxis musikalischer Analyse (dargestellt und praktiziert an ausgewählten Musikbeispielen des 17.–19. Jahrhunderts) – Haupt-S: Variation: Kompositorisches Prinzip und musikalische Gattung – Ober-S: Projekt ‚Clemens August und seine Epoche‘. □ Hartmut Hein M. A.: Pros: Einführung in die Musikwissenschaft – „Ich löse mich in Tönen“: Arnold Schönberg und die „Atonalität“. □ AMD Walter L. Mik: Ü: Technik und Stilistik des Aussetzens von Generalbässen – Pros: Die Kunst der Fuge. Analysen ausgewählter Teile aus J. S. Bachs „Kunst der Fuge“ und dem „Musikalischen Opfer“. □ Prof. Dr. Emil Platen: Pros: Musik und Form. □ Dr. Bettina Schlüter: Pros: Filmmusik I: Auge und Ohr, bewegte Bilder und Sound-Design in Filmen von David Lynch. □ Prof. Dr. Wolfram Steinbeck: Nationale Symphonik im 19. Jahrhundert – Pros: Die Streichquartette Joseph Haydns – Haupt-S: Richard Wagner: „Der Ring des Nibelungen“ – Ober-S: Aktuelle Forschungsprobleme der Musikwissenschaft.

**Bremen.** Prof. Dr. Werner Breckhoff: Einführung in das Studium der Musik und Musikpädagogik – Geschichte des Klaviers und der Klaviermusik. □ Jan Hemming M. A.: Schlager und „Volksmusik“. □ Prof. Dr. Günter Kleinen: Leben und Musikkulturen Lateinamerikas – Musikalische Begabungsforschung – Robert Schumann. Komponist – Schriftsteller – Pädagoge – Die Faszination lateinamerikanischer Musik für europäisches Komponieren. □ Prof. Erwin Koch-Raphael: Musik und Computer – Debussys Kompositionsverfahren. □ Andreas Lieberg: Tango – Geschichte, Gegenwart, Praxis – Das neue chilenische Lied. □ Lehrbeauftr. Dr. Andreas Lüderwaldt: Musik zwischen Karibik und Feuerland. □ Prof. Dr. Georg Mohr: Philosophie der Musik II: 20. Jahrhundert. □ Lehrbeauftr. Frank Nolte M. A.: Oper und Gesellschaft: Wagners großes Welttheater. □ Lehrbeauftr. Dr. Gregori Pantijelew: Der Komponistenverband der Sowjetunion als ein Instrument der totalitären Staatspolitik. □ Lehrbeauftr. Dr. Carola Schormann: Die Musik Lateinamerikas im Unterricht.

**Chemnitz.** Prof. Dr. Helmut Loos: Musikgeschichte II: 19. Jahrhundert – Einführung in die Musikwissenschaft (mit Ü) – S: Beethoven, Klaviersonaten – S: Geschichte der Weihnachtsmusik. □ PD Dr. Eberhard Möller: S: Analyse II/2 – S: Analyse I/2 – S: Klaviermusik des 19. Jahrhunderts (Schubert, Mendelssohn, Chopin) – Volksliedkunde. □ PD Dr. Johannes Roßner: S: Orgelmusik und Orgelbau im 19. Jahrhundert.

**Detmold/Paderborn.** Prof. Dr. Gerhard Allroggen: Haupt-S: Editionstechnisches Praktikum: Carl Maria

von Webers Klarinettenquintett (in Verbindung mit dem Meisterwerk-Kurs der Hochschule für Musik Detmold) (gem. mit Dr. Joachim Veit) – Haupt-S: Schauspielmusik im 19. Jahrhundert (gem. mit Dr. Oliver Huck) – Pros: Italienische Oper im 18. Jahrhundert – Ü: Lektürekurs zur Opernästhetik des 18. Jahrhunderts: F. Algarotti „Saggio sopra l'opera in musica“ – Koll: Aktuelle Forschungsprobleme (gem. mit Prof. Dr. Arno Forchert, Prof. Dr. Werner Keil, Prof. Dr. Annegrit Laubenthal). □ Dr. Jürgen Arndt: Pros: Von der „Musique Concrète“ zur „DJ Culture“. □ Dr. Michael Hoyer: Historischer Tonsatz: 18. Jahrhundert. □ Dr. Oliver Huck: Ü: Einführung in die Musikwissenschaft □ Prof. Dr. Werner Keil: Allgemeine Musikgeschichte I – Wechselwirkungen zwischen Musik und Philosophie im 20. Jahrhundert II (mit Gastreferenten) (gem. mit Dr. Jürgen Arndt) – Haupt-S: Musik und Philosophie im 20. Jahrhundert (gem. mit Dr. Jürgen Arndt) – Pros: Mauricio Kagel – Ü: Weiße Mensuralnotation. □ Prof. Dr. Annegrit Laubenthal: Musiktraditionen Australiens – Haupt-S: Musik in der multikulturellen Gesellschaft – Haupt-S: Studien zur Aufführungspraxis und Repertoire der frühen Violinmusik (gem. mit Celso Mercaldi) – Pros: Musik am Bückeburger Hof. □ Andrea Schwager: Ü: Theorie und Praxis des Generalbaß- und Partiturspiels. □ Hans-Josef Winkler: Ü: Historischer Tonsatz: 16. Jahrhundert.

**Dortmund.** Falkenberg: S: Die Musik Indiens. □ Prof. Dr. Martin Geck: Einführung in die Musikgeschichte II – Musikgeschichte als Ideengeschichte: Geschichte des Oratoriums – Ober-S: Nachtstücke in der Musik. □ Dr. Dietrich Helms: Ü: Einführung in das wissenschaftliche Arbeiten. □ Dr. Wilfried Raschke: S: Populäre Musik nach 1977 – Rockmusik im Umbruch. □ Prof. Dr. Günther Rötter: S: Musikalität.

**Dresden.** Dr. Tamara Burde: Russische Oper des 19. Jahrhunderts. □ Dr. Berhard Gröbler: Einführung in den Gregorianischen Choral. □ Dr. Horst Hodick: Einführung in die Akustik – Einführung in die Instrumentenkunde. □ Prof. Dr. Hans-Günter Ottenberg: Musikgeschichte im Überblick III: Musik des 19. Jahrhunderts – Haupt-S: Tageszeitungen des 18. und 19. Jahrhunderts als musikhistorische Quellen – Pros: Zur Theorie und Geschichte der musikalischen Affektenlehre – Ü: Einführung in musikwissenschaftliches Arbeiten – Oberseminar für Doktoranden, Magistranden und Fortgeschrittene. □ Dr. Gerhard Poppe: Pros: Die Lieder Gustav Mahlers – Ü: Musikanalyse I. □ Dr. Peter Wollny: Haupt-S: Methoden der Beschreibung und Auswertung von Handschriften und Drucken des 17./18. Jahrhunderts.

**Düsseldorf.** Dr. Gisela Csiba: Unter-S: Oper des 19. Jahrhunderts II – Literaturkunde: Oper des 19. Jahrhunderts II. □ Dr. Achim Hofer: Unter-S: Bläserkammermusik – Literaturkunde: Bläserkammermusik. □ Prof. Dr. Dr. Volker Kalisch: Unter-S: Programm- und Sinfonische Dichtung – Mittel-S: Musikgeschichte I: Die europäische Kunstmusik bis 1600 – Ober-S: Beethoven und Analysemethoden – Haupt-S: Lektüre ästhetischer Grundlagentexte. Emanzipation der Instrumentalmusik. □ Prof. Dr. Bernd Scherers: Literaturkunde. □ Frank Stadler M. A.: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten – Fachbibliographie. □ Dr. Raimund Vogels: Mittel-S: Einführung in die Musikethnologie: Die Musik Afrikas – Literaturkunde: Einführung in die Musikethnologie: Die Musik Afrikas.

**Eichstätt.** Dr. Marcel Dobberstein: Pros: Musikpsychologie – Pros: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Karlheinz Schlager: Musik der Renaissance – Renaissance der Musik (Musikgeschichte III) – S: Messe, Motette und Madrigal im 16. Jahrhundert (Ü zur Vorlesung) – S: Mendelssohn: Lieder ohne Worte – S: Texte zur Theorie der Fuge.

**Erlangen-Nürnberg.** Dr. Andreas Haug: Pros: Einführung in die liturgische Musik des lateinischen Mittelalters – Mittel-S: Musik und Vers □ Prof. Dr. Wolfgang Horn: Musik und Tod. Requiem und Trauermusik von Ockeghem bis Strawinsky (3) – S: Text in Musik. Das italienische Madrigal von Arcadelt bis Monteverdi – S: Musik als Poesie. Robert Schumann und das ‚Charakterstück‘ im 19. Jahrhundert □ Michael Klaper M. A.: Pros: Aufzeichnungsweisen einstimmiger Musik im Mittelalter (Notationskunde) □ Prof. Dr. Fritz Reckow: Musikgeschichte im Überblick I: Von der Karolingerzeit bis ca. 1400 – Pros: Ludwig van Beethoven – Mittel-S: Conductus und lateinische Motette des Repertoires von „Notre-Dame“ (12./13. Jahrhundert) (gem. mit P. Ch. Jacobsen). □ Dr. Thomas Röder: Pros: Einführung in die Musikwissenschaft – Pros: Kontrapunkt: Musik und Theorie im 16. und 17. Jahrhundert. □ PD Dr. Gerhard Splitt: Haupt-S: Die Kammermusik Hanns Eislers □ Dr. Raffaella Camilot-Oswald, Dr. Andreas Haug, Dr. Wolfgang Hirschmann, Prof. Dr. Wolfgang Horn, Michael Klaper, Prof. Dr. Fritz Reckow, Dr. Thomas Röder, PD Dr. Gerhard Splitt: Koll zu aktuellen Forschungsthemen.

**Essen.** Prof. Dr. Matthias Brzoska: Ü: Einführung in die Musikwissenschaft – S: Notationskunde: Schwarze Mensuralnotation – S: Robert und Clara Schumann – Aspekte der Musikgeschichte (gem. mit Dr. Claus

Raab und Prof. Dr. Horst Weber) – Kolloquium für Doktoranden und Examenskandidaten (gem. mit D. Claus Raab und Prof. Dr. Horst Weber). □ Dr. Christian Harnischmacher: S: Grundlagen musikalischen Lernens. □ Dr. Andreas Jacob: S: Musiksoziologie aus strukturalistischer und aus systemtheoretischer Perspektive. □ Dr. Claus Raabe: Musik und Sprache – S: Musik für Orchester am Beginn des 20. Jahrhunderts – Repetitorium zur Aspekte-Vorlesung für ausländische Studierende. □ Dr. Manuela Schwartz: S: Die Sinfonien Joseph Haydns. □ Prof. Dr. Horst Weber: S: Heine-Vertonungen – S: Geschichte des Requiems – S: Filmmusik.

**Frankfurt.** Dr. Andreas Eichhorn: Pros: Einführung in die Arbeitstechniken der Musikwissenschaft. □ Dr. Ulrike Kienzle: Haupt-S: Zeitgestalt im Sprech- und Musiktheater (gem. mit Prof. Hans-Thies Lehmann). □ PD Dr. Wolfgang Krebs: J. S. Bach und seine Zeit – Pros: Die Klaviersonate von Beethoven bis Skrjabin – S: Krzysztof Penderecki – Haupt-S: Die Entwicklung der Motette vom 13. bis 16. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Adolf Nowak: Aus der Geschichte der Musiktheorie – Pros: Einführung in die musikalische Analyse – S: Goethe und die Musik (mit Exkursion nach Weimar, gem. mit Dr. Ulrike Kienzle) – Haupt-S: Schönberg als Theoretiker. □ Lehrbeauftr. Prof. Dr. Heinrich Poos: Haupt-S: Harmonik im späten 19. Jahrhundert. □ PD Dr. Eckhard Roch: Orpheus auf dem Musiktheater – Pros: Mozarts Violinkonzerte – S: Einführung in die Musiksoziologie – Haupt-S: Meßkompositionen der Romantik.

**Freiburg.** Dr. Markus Bandur: Pros: Einführung in die Musik Karlheinz Stockhausens. □ Prof. Dr. Christian Berger: Haupt-S: Guillaume Dufay – Haupt-S: Texte zur Musikästhetik – Pros: Einführung in die Modal- und Mensuralnotation – Koll (gem. mit Prof. Dr. Konrad Küster). □ Thomas Hummel: Pros: Morton Feldmans Untitled Composition – eine computerunterstützte Analyse. □ Dr. Eckard John: Pros: Einführung in Geschichte und Theorie des Musik-Hörens. □ Prof. Dr. Konrad Küster: Bachs Kantaten und ihre Tradition (Musikgeschichte 3) – Haupt-S: Brahms' Konzerte – Pros: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten (Bach, Brandenburgische Konzerte). □ Dr. Albrecht von Massow: Pros: Analysekurs: Beethovens Verhältnis zur Tradition, späte Klaviersonaten und Diabelli-Variationen. □ Dr. Thomas Seedorf: Pros: Lektürekurs: Ausgewählte Schriften von Adolf Bernhard Marx – Pros: Othmar Schoeck (Block-S). □ Dr. Matthias Wiegandt: Pros: Historischer Schnitt: 1908 – Pros: Instrumentenkunde.

**Gießen.** Prof. Dr. Peter Andraschke: Die Musik der Renaissance und des Barock – Pros: Die Musik im geteilten Deutschland – S: Literatur und Musik an der Wende zur Moderne (gem. mit Prof. Dr. Christine Lubkoll) – Koll: Zu Fragen der Ästhetik und Analyse. □ Prof. Dr. Ekkehard Jost: Geschichte des Jazz (3): Vom Cool Jazz zur Fusion Music – Pros/S: Instrumentenkunde – Projekt: Musik in einer mittelhessischen Metropole: empirische Untersuchung zur Musikkultur in Gießen – Musikwissenschaftliches Koll für Magister und Doktoranden. □ Prof. Dr. Eberhard Kötter: Pros: Empirische Forschungsmethoden – Pros/S: Charles Ives und die amerikanische Musik seiner Zeit – S: Musikpsychologie: Musikalischer Ausdruck – Musikwissenschaftliches Koll für Examenskandidaten. □ Prof. Dr. Peter Nitsche: Pros: Der Kantor Bach – Pros: Probleme der Musikkritik – S: Die Shakespeare-Rezeption deutscher Komponisten – S: Postmoderne in der Musik. □ Prof. Dr. Winfried Pape: Pros/S: Musikwirtschaft und Musik. □ StR. i. H. Dr. Dietmar Pickert: Pros/S: Kammermusik des 19. und 20. Jahrhunderts. □ N. N.: Pros: Einführung in das Studium der Musikwissenschaft.

**Göttingen.** PD Dr. Manfred Bartmann: Stimmklänge im interkulturellen Vergleich. □ Prof. Dr. Wolfgang Boetticher: Klang- und Strukturprobleme der musikalischen Romantik – Doktoranden-Koll. □ Dr. Klaus-Peter Brenner: Pros: Ethnomuskologische Transkription. □ Prof. Dr. Rainer Fanselau: Ü: Die Musik der 70er Jahre. □ Prof. Dr. Ursula Günther: AG: Betreuung wissenschaftlicher Arbeiten. □ Dr. Jürgen Heidrich: Ü: Notationskunde III (Mensuralnotation) – Ü: Analyse von Werken der älteren Musikgeschichte. □ Prof. Dr. Klaus Hofmann: Haupt-S: Koll zu Problemen der Bachforschung. □ Prof. Dr. Martin Staehelin: Ü: Lektüre: Sebastian Virdung: Musica getuscht – Pros: Ältere Volksmusik – Haupt-S: Späte Mozart-Opern – Doktoranden-Koll.

**Graz.** Prof. Dr. Rudolf Flotzinger: Einführung in die Musikwissenschaft – Musikwissenschaftliches Seminar – Privatissimum für Auslands-Studenten – Koll für Dissertanten. □ Univ.-Ass. Dr. Werner Jauk: Pros: Methodik I: Das Experiment – S: Methodik II: Durchführung eines Experiments. □ ao. Prof. Dr. Josef-Horst Lederer: Musikgeschichte III: Klassik/Romantik – Ü an Tonbeispielen (1) – Koll für Diplomanden. □ Univ.-Lekt. Dr. Alois Mauerhofer: Musikethnologisches Pros. – Musikethnologisches Seminar. □ Ass.-Prof. Dr. Ingrid Schubert: Pros: Einführung in die musikwissenschaftliche Arbeitstechnik.

**Graz.** Hochschule für Musik und darstellende Kunst. Institut für Jazzforschung. Prof. Dr. Franz

Kerschbaumer: Einführung in Jazz und Populärmusik – Seminar aus Jazz und Populärmusik – Ausgewählte Kapitel aus Jazz und Populärmusik – Jazzgeschichte 5. □ HAss. Mag. Dr. Franz Krieger: Einführung in die Jazzforschung. □ Mag. Wolfgang Tozzi: Rhythmische Konzepte in der Musik Lateinamerikas. □ Ass.-Prof. Dr. Elisabeth Kolleritsch: Jazz-Bibliographie.

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

*Institut für Musikethnologie.* Dr. Helmut Brenner: Einführung in die Musik Mexikos I. □ Ass. Dr. Ottfried Hafner: Musik- und Kulturgeschichte Österreichs. □ Prof. Dr. Wolfgang Suppan: Musikanthropologie I – Musikethnologie I – Kunst- und Volksmusik im Pannonischen Raum I (gem. mit VAss. Dr. Bernhard Habla).

*Institut für Elektronische Musik.* Ass. Mag. Dr. Robert Höldrich: Verarbeitungsalgorithmen in Akustik und Computermusik I – Toningenieur-Seminar mit variablen Themen – Klangsynthese in Echtzeit. □ Ass. DI Winfried Ritsch: Steuerungstechnik und Steuerungsnetzwerke in der Computermusik I – V und S – Elektronische Klangerzeugung I – Technische Grundlagen der Elektronischen Musik I.

*Institut für Aufführungspraxis.* Prof. Dr. Johann Trummer: Einführung in Grundlagen der Aufführungspraxis II. □ HAss. Mag. Dipl. Ing. Dr. Robert Höldrich, Prof. Dr. Franz Kerschbaumer, Prof. Dr. Otto Kolleritsch (gem. mit Ass.-Prof. Mag. Dr. Karin Marsoner, HAss. Dr. Renate Božić und HAss. Mag. Dr. Harald Haslmayr), Prof. Dr. Wolfgang Suppan (gem. mit Ass. Dr. Bernhard Habla und Ass. Dr. Ottfried Hafner), Prof. Dr. Johann Trummer (gem. mit Ass. Dr. Ingeborg Harer und Ass. Dr. Klaus Hubmann): Dissertanten- und Magistranden-Seminar.

**Greifswald.** UMD Ekkehard Ochs: *Musica baltica* – Interregionale musikkulturelle Beziehungen im Ostseeraum – S: Zu Problemen regionalwissenschaftlicher Forschung (gem. mit Dr. Lutz Winkler). □ PD Dr. Walter Werbeck: *Allgemeine Musikgeschichte I* – Programmmusik der Neudeutschen Schule: Franz Liszt und Richard Strauss – S: Zur Musik Johann Hermann Scheins – Ü: Notationskunde: Orgel- und Lautentabulaturen (1) – Ü: Einführung in die Musikwissenschaft (1). □ Dr. Lutz Winkler: *Musikalische Volkskunde (1)* – Instrumentenkunde (1). □ PD Dr. Peter Tenhaef: *Musik und Zahl* – Zur Geschichte des musikalischen Pythagoräismus.

**Halle.** Dr. Kathrin Eberl: Pros: Einführung in die Instrumentenkunde. □ Golo Föllmer M. A.: Pros: Musik und neue Technologien. □ Prof. Dr. Heiner Gembris: Biographieforschung in der Musikpsychologie – Haupt-S: „Musik und Angst“ – Haupt-S: Lektüre und Hörkurs zum S: Musik und Angst. □ Stefan Keym M. A.: S: Quellenkunde: Englische und französische Texte zur Ästhetik des 18. Jahrhunderts. □ Carsten Lange, Dipl.-Musikwiss.: Pros: Musikwissenschaft im Musikleben. □ Dr. Andreas Lehmann: Pros: Empirisches Arbeiten in Musikwissenschaft und Musikpädagogik – Pros: Fertigkeitserwerb und geistige Prozesse beim Musizieren und Musikhören. □ Prof. Dr. Wolfgang Ruf: Musikgeschichte im Überblick: Musik des Mittelalters – Pros: Einführung in die Musikwissenschaft – Haupt-S: Instrumentalmusik von Brahms und Bruckner. □ Dr. Undine Wagner: Pros: Einführung in die Musikanalyse. □ Prof. em. Dr. Günter Fleischhauer, Prof. Dr. Heiner Gembris, Prof. Dr. Wolfgang Ruf: Magistranden-/Doktoranden-Koll.

**Hamburg.** *Historische Musikwissenschaft.* Prof. Dr. Wolfgang Dömling: *Musik aus Böhmen II* – Haupt-S: Sprachvertonung und Komposition im Mittelalter – Ü: (der Hauptstudienstufe) Gegenwärtige Forschungsliteratur (1). □ Dr. Annette Kreuziger-Herr: Pros: Einführung in die Historische Musikwissenschaft (3). □ Prof. Dr. Hans Joachim Marx: Pros: Einführung in die musikalische Quellenkritik und Editions-kunde (1) – S: Die ‚St. Petersburger Musikhandschriften‘ – Weltliche Kompositionen des 18. Jahrhunderts (gem. mit Dr. Jürgen Neubacher) – Haupt-S: Musikgeschichte Hamburgs – S: Besprechung aktueller Forschungsarbeiten. □ PD Dr. Dorothea Schröder: Ü: (der Grund- und Hauptstudienstufe) Benjamin Britten's Opern.

*Systematische Musikwissenschaft.* PD Dr. Gabriele Braune: Pros: Einführung in die Vergleichende Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Helmut Rösing: Pros: Musikwissenschaft und musikalische Praxis: Beispiel Hamburg – Projekt-S: Aspekte der Klangforschung II (gem. mit Dr. Uwe Seifert) – S: Ausgewählte Fragen zur Systematischen und Vergleichenden Musikwissenschaft (gem. mit Prof. Dr. Albrecht Schneider). □ Prof. Dr. Albrecht Schneider: Pros: Musik, Kultur und Politik in den 60er Jahren – Haupt-S: Tonsysteme, Skalen, Intonationsmuster: Akustische, psychologische, musiktheoretische und ästhetische Aspekte (3) – S: Ausgewählte Fragen zur Systematischen und Vergleichenden Musikwissenschaft (gem. mit Prof. Dr. Helmut Rösing). □ Dr. Uwe Seifert: Projekt-S: Aspekte der Klangforschung II (gem. mit Prof. Dr. Helmut Rösing) – Haupt-S: Kognitive Musikwissenschaft (3).

**Hannover.** Prof. Dr. Arnfried Edler: Ringvorlesung: Ausgewählte Kapitel der Musikgeschichte der Antike und des Mittelalters (1) – Musikhistorische Übung zur Erweiterung und Vertiefung der Ringvorlesung – S: Zur musikalischen Sozialgeschichte und zur Musikanschauung des Mittelalters – S: Zur Problematik verbaler Quellen in der Musikgeschichte seit 1750 – Lektürekurs: Ausgewählte Quellentexte zur mittelalterlichen Musiktheorie. □ Prof. Ellen Hickmann: Ringvorlesung I: Die Anfänge des Musizierens, Musik der altorientalischen Hochkulturen, Musik der Antike (1) (mit Begleitseminar) – Ü: Musik in Afrika – S: Geschichte der europäischen Musikinstrumente – Musikethnologisches Koll. □ Dr. Joachim Kremer: S: Musikalische Editionen in Geschichte und Gegenwart – S: Von der barocken Festmusik bis zum Jazz: Einführung in die Sozialgeschichte der Musik. □ PD Dr. Susanne Rode-Breyman: S: Komponistinnen-Glossar – Haupt-S: Kompositorische Rezeption alter Musik im 20. Jahrhundert – Haupt-S: Schreibwerkstatt. Über Musik und Theater zu schreiben. Teil 2 (gem. mit Prof. Bernd Schmidt und Dr. Ulrike Brenning). □ Prof. Dr. Peter Schnaus: S: Das Kunstlied im späten 19. Jahrhundert. – S: Zur Kammermusik Haydns und Mozarts – Formenlehre I. Vom Mittelalter bis zum Frühbarock (1). □ Prof. Gerhard Schumann: Richard Wagner – S: Das Kunstlied von Schumann bis Wolf – S: Zur Geschichte des Handlungsballetts.

**Heidelberg.** Prof. Dr. Mathias Bieltz: Zur Entwicklung der romantischen Harmonik – Koll zur antiken und mittelalterlichen Musik. □ Dr. Norbert Dubowy: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Silke Leopold: Claudio Monteverdi – Aneignung der Antike in Musik und Malerei am Ende des 18. Jahrhunderts (gem. mit Prof. Dr. Michael Hesse) – Grundkurs Musikgeschichte III: 1650–1830 – Seminar für Doktoranden. □ Prof. Dr. Akio Mayeda: Die Symphonien Anton Bruckners. □ Dr. Gunther Morche: Die Kleinen geistlichen Konzerte von Heinrich Schütz – Gattungsprobleme in der Musikgeschichtsschreibung. □ Prof. Dr. Dorothea Redepenning: Gustav Mahler – Dmitrij Schostakowitsch – Analysen ausgewählter Werke – Richard Wagners „romantische Opern“ – Lektüre-Ü: Richard Wagner: „Oper und Drama“. □ Dr. Thomas Schipperges: Musik im Kirchenjahr – Formen liturgischen Komponierens seit dem 15. Jahrhundert (gem. mit Dr. Joachim Steinheuer). □ Dr. Jutta Schmoll-Barthel: Musikwissenschaft und Verlagswesen. □ Dr. Joachim Steinheuer: „... ganz der Papa Bach?“ Klassizistische Tendenzen in der Musik der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. □ Dr. Klaus Winkler: Einführung in Datenbanken der Kunstwissenschaft/Musikwissenschaft.

**Hildesheim.** Imke-Marie Badur/Dr. Claudia Bullerjahn/Dr. Hans-Joachim Erwe/Prof. Dr. Rudolf Weber/Forschungsgruppe „Kind & Musik“: Musikbezogene Bedürfnisse und die Bedeutung von Musik für Kinder der 90er Jahre (Forschungsprojekt). □ Dr. Ulrich Bartels: S: Musikalische Rezeptionsforschung – S: Richard Wagners Musikdramen. □ Dr. Claudia Bullerjahn: Das Populäre in der Musik des 20. Jahrhunderts – Wesen und Erscheinungsformen (gem. mit Dr. Hans-Joachim Erwe, Kollegen und Gastreferenten; Ring-V). □ Dr. Hans-Joachim Erwe: Musikgeschichte II – S: Gustav Mahler. □ PD Dr. Gerd Grupe: S: Geschichte und Theorie des Jazz. □ Dr. Andreas Hoppe: S: Das Musikstudio der Zukunft – Modelle und Möglichkeiten. □ Jörg Langner: S: Musikpsychologisches empirisches Arbeiten am Beispiel der Performanceforschung. □ Prof. Dr. Rudolf Weber: S: Interpretation von Musik – musikanalytisch begründet – S: Annäherungen und „Einsichten“ – neue Klang und Kompositionsideen in der Musik des 20. Jahrhunderts.

**Innsbruck.** Prof. Dr. Monika Fink: Sozialgeschichte des Musikers – S: Tiroler Komponisten des 20. Jahrhunderts – EDV-Katalogisierung musikikonographischer Quellen (gem. mit Thomas Zeidler M. A.). □ Prof. Dr. Rainer Gstrein: S: Pop- und Rockmusik der 60er- bis 80er Jahre – S: Musikkultur in Deutschland im 17. Jahrhundert am Beispiel von Schein, Scheidt und Schütz. □ Prof. Dr. Gerlinde Haid: Pros: Feldforschung in Nordtirol, mit Exkursion (gem. mit Prof. Dr. Tilman Seebaß). □ Dr. Thomas Nußbaumer: Pros: Feldforschung in Südtirol, mit Exkursion. □ Prof. Dr. Franz Karl Praßl: Choral und Liturgie. □ Prof. Dr. Tilman Seebaß: Pros: Einführung in die europäische Musikgeschichte – Konservatorium – Koll. □ Dr. Selina Thielemann: Die Musik Südasiens.

**Karlsruhe.** PD Dr. Peter-Michael Fischer: Hören und Rezitieren von Neuer Musik/Elektronischer Musik – S: Die musikalische Hörwahrnehmung – dargestellt an ausgewählten Beispielen des 20. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Ulrich Michels: Schönberg und seine Schule – Musik des Barock: Von Monteverdi bis Bach – Ober-S: Antonín Dvořák – S: J. S. Bachs Klavierwerk. □ Prof. Dr. Siegfried Schmalzriedt: S: Studien zur Terminologie der Kompositionslehre 17.–19. Jahrhundert – S: Musikalische Ikonographie – Koll für Doktoranden und Magisteranwärter. □ Prof. Dr. Klaus Schweizer: Instrumentenkunde I: Holz- und Blechblasinstrumente – Schlüsselszenen aus Opern von Verdis „Aida“ bis Zimmermanns „Soldaten“ – S: „Ich fühle Luft von anderen Planeten“. Programmatische Schriften zur Musik nach 1900.

**Kassel.** Dr. Bodo Bischoff: Operngeschichte im Überblick II – S: Richard Wagner: „Der Ring des Nibelun-

gen“, „Götterdämmerung“. Entstehung, Analyse, Rezeption; Konzeption der Kasseler Inszenierung – S: Richard Wagner: „Der Ring des Nibelungen“, „Götterdämmerung“. Einführung in die Handlung und Inszenierungsvergleich – S: Formenlehre oder leere Formen? Zur Geschichte, Rezeption und Inhalt eines Faches, Teil II – S: Richard Strauss: „Till Eulenspiegels lustige Streiche“ op. 28 und Paul Dukas: „Der Zauberlehrling“. Zur Analyse und didaktischen Interpretation von Programmmusik. □ Dr. Matthias Henke: S: Einführung in die Musik des Mittelalters – S: Musikgeschichte im Hörfunk. Ein radiophoner Diskurs, Gattungen, Themen, Techniken.

**Kiel.** Prof. Dr. Friedhelm Krummacher: Musikgeschichte (III): Komponieren um 1600 – Ü: Übung zur Repertoirekunde (1) – Monteverdis Opern (Ü zur Vorlesung) – S: Béla Bartóks Streichquartette (3). □ PD Dr. Siegfried Oechsle: Geschichte der Symphonie bis Haydn (mit Ü) – S: Einführung in die Musikwissenschaft (3). □ Prof. Dr. Bernd Sponheuer: Zu schön? Versuch über den musikalischen Kitsch – S: Schumann: Konzerte und Konzertstücke – S: Analyse und Werturteil – Lektüre-S: Ferdinand Hand, Aesthetik der Tonkunst. □ Dr. Helmut Well: S: Einführung in die Modal- und Mensuralnotation – S: Du(rus) · Moll(is). Beschreibungsmodelle eines Systemwandels. □ Michael Struck: Johannes Brahms' Variationswerke. □ Prof. Dr. Friedhelm Krummacher: Koll für Examenskandidaten (gem. mit PD Dr. Siegfried Oechsle).

**Koblenz-Landau.** Lehrbeauftragter Dr. Gottfried Heinz: Pros: Einführung in musikwissenschaftliches Arbeiten. □ Prof. Dr. Christian Speck: Musikgeschichte im Überblick: Die Musik des 19. Jahrhunderts – Pros: Die ‚Londoner Sinfonien‘ von Joseph Haydn – S: Bachs h-Moll-Messe und Beethovens Missa solemnis – Ü: Analyseübungen an ausgewählten Beispielen.

**Köln.** *Historische Musikwissenschaft.* Dr. Norbert Bolín: Pros: Musik vom amerikanischen Traum – Ü: Formatspezifisches Schreiben und Produzieren (mit Dipl.-Ing. A. Gernemann) – Ü: Paläographisches Praktikum (Tabulaturen, Modal-, Mensuralnotation) – Ü: Einführung in die Formenlehre/Werkanalyse. □ Prof. Dr. Dieter Gutknecht: Pros: Notre Dame. □ Prof. Dr. Dietrich Kämper: Italienische Musik des 20. Jahrhunderts. Von den Futuristen bis Luigi Nono – Haupt-S: Ludwig van Beethoven. Musik zwischen Revolution und Restauration (mit Prof. Dr. Otto Dann) – Pros: Die Klavierwerke J. S. Bachs – Koll: Repetitorium der Musikgeschichte: Die späten Opern Mozarts (für Examenskandidaten). □ Dr. Herfried Kier: Ü: Musikvermittlung in den Medien. □ Prof. Dr. Klaus Wolfgang Niemöller: Die „Neue Musik“ um 1600. □ Dr. Kerstin Schüssler: Ü: Praxis der Opern- und Konzertdramaturgie. □ PD Dr. Hans-Joachim Wagner: StückWerk: Zur Ästhetik von Fragment und Werk (Einführung in die Musikästhetik).

*Systematische Musikwissenschaft.* PD Dr. Roland Eberlein: Haupt-S: Geschichte und Eigenart des rheinischen Orgelbaus. □ Prof. Dr.-Ing. Leo Danilenko: Ü: Physikalische und psychoakustische Grundlagen der Musik. □ Prof. Dr. Jobst Peter Fricke: Einführung in die Methoden der Musikwissenschaft (mit Ü) – 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 Bolín) □ N. N.: Systematische Musikwissenschaft – Haupt-S: Systematische Musikwissenschaft – Pros: Systematische Musikwissenschaft – Ü: Systematische Musikwissenschaft. □ N. N.: Pros: Systematische Musikwissenschaft – Ü: Akustisches Praktikum.

*Musikethnologie.* PD Dr. Antonio A. Bispo: Die Musik in der Begegnung der Kulturen II: Von der Gründung der Propaganda Fidei (1622) bis zur Aufhebung der Gesellschaft Jesu (1773). □ Prof. Dr. Rüdiger Schumacher: Javanische Musik – Haupt-S: Zeitstrukturen außereuropäischer Musik – Pros: Systematik und Typologie der Musikinstrumente – Ü: Bruno Nettl, „The Study of Ethnomusicology“ (kursorische Lektüre). □ Dr. Raimund Vogels: Vererbt oder erlernt? Priester oder Bettler? Musiker in Afrika. – Ü: Exotismus im Musikunterricht? Musikethnologie im Spiegel der Schulbücher – Ü: Musikethnologie und neue IuK-Technologie (gem. mit Dr. Bram Gätjen).

*Musik im 20. Jahrhundert.* Prof. Dr. Christoph von Blumröder: Stationen der Elektronischen Musik – Haupt-S: Angewandte Analyse: Mehrkanalkompositionen – Pros: Olivier Messiaen – Koll: Aktuelle musikwissenschaftliche Forschungsprojekte. □ Imke Misch M. A.: Pros: Anton Webern – Pros: Szenische Musik nach 1950 – Koll: Raum-Musik (gem. mit Prof. Dr. Christoph von Blumröder).

**Köln.** *Hochschule für Musik.* Dr. Norbert Bolín: Musikgeschichte IV: 20. Jahrhundert. □ Dr. Josef Eckhardt: Pros: Musiksoziologie: Musikberufe in Deutschland. □ PD Dr. Manuel Gervink: Musikgeschichte II: 17. und 18. Jahrhundert – Pros: Musikalische Stilkunde II – Haupt-S: Gattungen und Stile in der Musik des 16. bis 18. Jahrhunderts – Haupt-S: Musikhistoriographie im 18. und 19. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Klaus Wolfgang Niemöller: Haupt-S: Oper zwischen Mozart und Verdi. Nationale Operntypen in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Emil Platen: Musikgeschichte III: 19. Jahrhundert – Pros: Oper im 20. Jahr-

hundert. □ Prof. Dr. Erich Reimer: Musikgeschichte I: Mittelalter und Renaissance – Pros: Bachs Kantaten – Pros: Die Musiksoziologie Theodor W. Adornos – Haupt-S: Bach in Leipzig. □ Prof. Dr. Rüdiger Schumacher: S: Musiktraditionen der Indianer Nord- und Südamerikas.

**Leipzig.** Gerald Felber: Ü: Musikkritik in Theorie und Praxis. □ Dr. Eszter Fontana: Ü: 300 Jahre Klavier (gem. mit Dr. Birgit Heise). □ Dr. Wolfgang Gersthofer: Die Musik des Mittelalters. Ein Überblick – Pros: Einführung in die historische Musikwissenschaft: Mozart. □ Dr. Birgit Heise: S: Das Instrumentarium Johann Sebastian Bachs und seine Musik (gem. mit Doz. Dr. Michael Märker) – S: Zur altgriechischen Musik in Ton, Schrift, Bild (gem. mit Dr. Susanne Pfisterer-Haas, klassische Archäologie). □ Prof. Dr. Hans Joachim Köhler: Schumanns Aufbruch zur großen Form: Erste Sinfonie und Fantasie für Klavier und Orchester. □ Prof. Dr. Klaus Mehner: Einführung in die Systematische Musikwissenschaft – Haupt-S: Strukturen einer Meisterklasse: Franz Schreker und seine Schüler – S: Theodor W. Adorno und Hanns Eisler – Zwei Seiten einer Philosophie und Soziologie der Neuen Musik – Koll: Besprechen von Magisterarbeiten. □ PD Dr. Thomas Schinköth: Musik und Bildende Künste: Grenzüberschreitungen im 20. Jahrhundert. □ PD Dr. Lothar Schmidt: Geschichte der Messe (bis zum 17. Jahrhundert) – Pros: Einführung in die historische Musikwissenschaft: Arnold Schönberg. □ Prof. Dr. Wilhelm Seidel: Musik und Ästhetik in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts – Haupt-S: Über die Wirkungen der Musik – Pros: Hören – Analysieren – Interpretieren: Instrumentalmusik des 18. und 19. Jahrhunderts – Koll für Staatsexamenskandidaten – Koll für Magistranden und Doktoranden – Colloquium musicologicum (gem. mit Dr. Eszter Fontana, Dr. Wolfgang Gersthofer, Dr. Birgit Heise, Dr. Ulrich Leisinger, Doz. Dr. Michael Märker, Prof. Dr. Klaus Mehner, Prof. Dr. Peter Wollny).

**Mainz.** Prof. Dr. Axel Beer: Musikgeschichte vom 18. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts – Pros: Einführung in das wissenschaftliche Arbeiten – S: Klaviermusik von und um Schumann. □ Prof. Dr. Joseph Dorfmann: S: Kontrapunktische Entwicklungen Bach – Beethoven – Hindemith. □ Dr. Ursula Kramer: Pros: Geschichte der Oper im 17. Jahrhundert. □ Dr. Karl Kügle: S: Britische Musik vom Spätviktorianismus zur Gegenwart. □ Prof. Dr. Hubert Kupper: Ü: Musik und Computer. □ Martin Lutz: Pros: Fragen zur Aufführungspraxis im 17. und 18. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Christoph-Hellmut Mahling: Liedkompositionen im 19. und frühen 20. Jahrhundert – S: Ausgewählte Traktate zur Musiktheorie, Musikgeschichte und Aufführungspraxis vom 14. bis 18. Jahrhundert – Ober-S: Doktorandenkoll., Besprechung von Magister- und Promotionsarbeiten (gem. mit Prof. Dr. Axel Beer, Prof. Dr. Jürgen Blume, Dr. Ursula Kramer, Prof. Dr. Manfred Schuler) – Ü: Zur Edition von Briefen und Schriften Gasparo Spontinis II (gem. mit Dr. Bernat Cabero). □ Dr. Kristina Pfarr: Ü: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Friedrich Wilhelm Riedel: Ober-S: Doktorandenkoll. □ Dagmar Schnell M. A.: Pros: Ballettmusik. □ Dr. Gretel Schwörer-Kohl: Pros: Musik und Musikanschauung im Buddhismus. □ Ruth Seiberts M. A.: Ü: Musik und Medien IV (gem. mit Tobias Untucht).

**Marburg.** Michele Calella: Pros: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Sabine Henze-Döhring: Musik zwischen den Weltkriegen – Pros: Engagierte Musik – S: Beethoven-Analysen – Koll für Doktoranden und Examenskandidaten. □ Prof. Dr. Laurenz Lütteken: Geschichte der Musikästhetik – Pros: Haydns Londoner Sinfonien: Einführung in die musikalische Analyse – S: Hofmannsthal/Strauss: „Der Rosenkavalier“ (gem. mit Prof. Dr. Gerhard Pickerodt) – Koll: Aktuelle Forschungsfragen. □ Panja Mücke: Ü: Musikedition am Beispiel „Hasse“. □ Frieder Reininghaus: Pros: Musikkritik (berufspraktische Übung). □ Prof. Dr. Martin Weyer: Geschichte der evangelischen Kirchenmusik I.

**München.** Prof. Dr. Margaret Bent: Haupt-S: Die Motetten im 14. Jahrhundert. □ Silke Berdux M. A.: Ü: Nicht nur die höhere Tochter am Klavier – Frauen und Instrumentalspiel. □ Dr. Claus Bockmaier: Die Wiener Klassiker und ihr musikgeschichtliches Umfeld – Haupt-S zum Thema der Vorlesung. □ Dr. Bernd Edelmann: Pros: Hindemith: Werke der 1920er Jahre – Ü: Brecht-Songs – Ü: Satzlehre der mittelalterlichen Mehrstimmigkeit – Ü: Einführung in das Studium der Musikwissenschaft – Einführung in den vierstimmigen Satz: Bach-Choral – Ü: Palestrinasatz. □ Dr. El-Mallah: Ü: Grundelemente der arabischen Musik. □ Prof. Dr. Theodor Göllner: Ober-S. □ Prof. Dr. Hubert Grawe: S: Informatik für Musikwissenschaftler II – Musikwissenschaftliche Anwendungen. □ Judith Kaufmann: Ü: Liturgische Einstimmigkeit. □ Dr. Franz Körndle: Kirchenmusik im Mittelalter – S: Theologische Bachforschung (gem. mit Martin Brüske) – Magistrandenkoll. □ Prof. Dr. Lewis Lockwood: Haupt-S: Beethovens späte Quartette. □ Dr. Birgit Lodes: Pros: Heinrich Isaak – Pros: Orchesterlieder. □ Jadwiga Nowaczek: Ü: Formen des Kontraltanzes. □ Dr. Klaus Peter Richter: Pros: Grundlagen der Musikkritik. □ Dr. Wolf-Dieter Seiffert: Ü: Editionsversuche ausgewählter Klavier- und Kammermusik des 18. und 19. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Dr. Lorenz Welker: Musikgeschich-

te im Überblick III – Haupt-S: Witold Lutosławski und die Musik in Polen nach 1945 – Ü: Quellen und Notation II – Koll für Magistranden und Doktoranden.

**München.** *Theaterwissenschaft.* Prof. Dr. Jens Malte Fischer: Geschichte und Analyse des Bühnengesangs II – Haupt-S: Erich Wolfgang Korngold und die ‚entartete‘ Oper (3) – Haupt-S: Welttheater im Medienwechsel: Schauspiel, Oper, Ballett, Film – das Beispiel „Othello“ (3). □ Prof. Dr. Jürgen Schläder: Geschichte des musikalischen Theaters I – Pros: Opern-Einakter – Haupt-S: Salome-Inszenierungen. □ Dr. Barbara Zuber: Pros: Grundkurs Musiktheater: Mozarts „Idomeneo“ (Werkanalyse I) (3) – Pros: Opernkritik – Koll: Operndramaturgische Projektarbeit.

**Münster.** Prof. Dr. Klaus Hortschansky: Die Musik des 16. Jahrhunderts – Haupt-S: Forschungsseminar: Editionspraxis – Pros: Mozarts Klavier- und Kammermusik – Die italienische Oper des 18. Jahrhunderts – Koll: Doktorandenkoll. □ Dr. Ralf Martin Jäger: Ü: Einführung in die musikalische Literatur (Gewußt wo) – Pros: Musik im antiken Griechenland. □ Dr. Diethard Riehm: Ü: Musikgeschichte im Überblick I (bis 1600) – Pros: Instrumentenkunde. □ Richard Rothe: Pros: Musik des 20. Jahrhunderts: Musikalische Analyse und ästhetische Reflexion. □ Dr. Michael Zywiets: Ü: Mensuralnotation – Haupt-S: Texte zur Musikästhetik (gem. mit Prof. Dr. Peter Rohs). □ N. N.: Haupt-S: Musik in Rußland am Ende des 19. Jahrhunderts: Tschaikowsky und Rimski-Korssakow.

**Oldenburg.** Prof. Gustavo Becerra-Schmidt: S: Musikalische Rhetorik und Kulturglobalisierung. □ Prof. Dr. Wilfried Beischner: Rehabilitation von Schwerst-Schädel-Hirngeschädigten (Plenum zur Vorbereitung musiktherapeutischer Praktika, gem. mit Prof. Dr. Wolfgang Martin Stroh u. a.). □ Prof. Violeta Dinescu: Pros: Die spektrale Musik: Zeitgenössische Komponisten aus Frankreich (Grisey, Murail, Dufour, Levinas) – Komponistinnen-Koll – Pros: Einführung in die Musikalische Analyse anhand von Beispielen aus der europäischen Musikgeschichte vom 17. bis 19. Jahrhundert (gem. mit Axel Weidenfeld). □ Prof. Dr. Gerald Farmer: Pros: Geschichte der afroamerikanischen Musik, Teil 1 – S: Duke Ellington. □ Dr. Kadja Grönke: Pros: Musikbilder. Musik in der Bildenden Kunst. □ Prof. Dr. Ulrich Günther: S: Carl Orff: „Schulwerk“ und „Musik für Kinder“, Teil I: Geschichte – kritische Praxis – Alternativen (gem. mit Cornelia Teeling). □ Prof. Dr. Walter Heimann: Pros: Musikgeschichte im Überblick I: Die mehrstimmige Musik des Mittelalters – Pros: Bild- und Tonverarbeitung im Kunst- und Musikunterricht (gem. mit Volker Steinkopff). □ Prof. Dr. Freia Hoffmann: Sexualität, Liebe und Liebesschmerz in der Musik um 1800. □ Gertrud Meyer-Denkman: Pros: „To beat or not to beat“. Warum mochte John Cage keinen Jazz? Probleme mit dem Rhythmus in der Neuen Musik. □ Christoph Mischlich: S: Musiksoftware im Unterricht. □ Prof. Dr. Fred Ritzel: Pros: Einführung in das Musikstudium: Das Musikleben in der Weimarer Republik – S: Musik-Bearbeitungen und Musik-Metamorphosen – Pros: Gesellschaftsbilder im Videoclip (gem. mit Dr. Rainer Fabian) – S: Die ersten Bilder, die ersten Töne. Wie Filme anfangen (gem. mit Jens Thiele). □ Peter Schanz: S: Musiktheater und Theater mit Musik. Musikalische Arbeit an einem Dreispartentheater. □ Prof. Dr. Peter Schleuning: S: Sinfonie zwischen 1780 und 1890 – Struktur und Bedeutung (Analysemethoden) – Pros: Der Winter und „Die Winterreise“ von Franz Schubert und Wilhelm Müller (gem. mit Dieter Richter). □ Prof. Dr. Wolfgang Martin Stroh: Pros: Klang- und Musikerzeugung der Welt – Eine Weltmusik-Instrumentenkunde – Pros: Modelle interkultureller Musikerziehung – BRD/USA (gem. mit Prof. Dr. Gerald Farmer) – Pros: Klezmermusik – Jiddische Folklore und Weltmusik (gem. mit Willem Garre). □ Peer Vollhardt u. a.: S: Theater mit Musik für Kinder und Jugendliche „Herr der Fliegen“ (nach W. Golding).

**Osnabrück.** Prof. Dr. Bernd Enders: Forschungsfreiemester. □ Prof. Dr. Sabine Giesbrecht: S: Mendelssohn: Lieder ohne Worte – Analysen – S: Der Streit um den Formalismus: Eduard Hanslick – S: Gattungen populärer Musik zwischen 1870 und 1920. □ Dr. Stefan Hanheide: Musikgeschichte im Überblick I – S: Die Sinfonien Beethovens – S: Geschichte des Requiems. □ Prof. Dr. Hartmuth Kinzler: Musikgeschichte im Überblick III: 20. Jahrhundert – Ü: Musik des 20. Jahrhunderts zum Kennenlernen (Audio- und Video-beispiele zur Vorlesung) – S: Analyse ausgewählter Werke György Ligetis. □ Prof. Dr. Bernhard Müßgens: S: Geschichte des Tanzes – S: Konzeption künstlerischer Therapien – S: Ästhetische Theorie und ästhetische Erziehung. □ Prof. Dr. Hans-Christian Schmidt-Banse: Einführung in die historische und systematische Musikwissenschaft (mit S) (gem. mit Dr. Stefan Hanheide) – S: Analyse von aktuellen Filmen sub spezie Musik (gem. mit C. Reinke) – S: Musik in der Werbung und im TV\_ID: Geschichte, Funktionen, Ästhetik – S: Ton und Musik in Fernseh-Magazinbeiträgen – S: Musiktheater an den Städtischen Bühnen Osnabrück (mit Ü). □ Dr. Joachim Stange-Elbe: S: J. S. Bach: Die Kunst der Fuge – Analyse und Interpretation mit elektronischen Medien.

**Potsdam.** Prof. Dr. Fritz Beinroth: Ausgewählte Fragen zur europäischen Musikgeschichte von der franko-flämischen Vokalpolyphonie bis zu J. S. Bach – Haupt-S: Musikästhetik in Vergangenheit und Gegenwart – Koll zur Vorbereitung auf die Erste Staatsprüfung und Magisterprüfung. □ Prof. Dr. Vera Cheim-Grütznert: Nationale Schulen im 19. Jahrhundert und Europäische Musikgeschichte zwischen 1870 und 1920 – Haupt-S: Höranalyse – Haupt-S: Musikanalyse/Musik des 20. Jahrhunderts – Koll zur Vorbereitung auf die Erste Staatsprüfung und Magisterprüfung.

**Regensburg.** Prof. Dr. Detlef Altenburg: Allgemeine Musikgeschichte II (Renaissance und Barock) – Pros: Die Zweite Wiener Schule – S: Drama und Musik: Vom Schauspiel der Weimarer Klassik zur Literaturoper des 20. Jahrhunderts (gem. mit Prof. Dr. Hans Joachim Kreutzer) – Koll zu aktuellen Forschungsproblemen (gem. mit Prof. Dr. David Hiley). □ Dr. Bettina Berlinghoff: Ü: Repertoirekunde: Das Oratorium im 19. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Siegfried Gmeinwieser: Geschichte der Musik in Bayern im Überblick. □ Dr. Dieter Haberl: Musikgeschichtliche Quellen (16.–19. Jahrhundert) und ihre Katalogisierung (in Verbindung mit der Bischöflichen Zentralbibliothek). □ Dr. Roman Hankeln: Richard Strauss: Die Lieder. □ Dr. Brigitte Heldt: Musikalische und szenische Dramaturgie des Musiktheaters (in Verbindung mit den Städtischen Bühnen Regensburg). □ Prof. Dr. David Hiley: History of Music in England II: From the Reformation to the Commonwealth (1549–1660) (in englischer Sprache) – National/übernational, formal/expressiv: Kontraste und ihre Harmonisierung im Werk Béla Bartóks (1881–1945) – Pros: Die instrumentale Kammermusik des 17. Jahrhunderts – S: Das liturgische Drama im Mittelalter. □ Dr. Rainer Kleinertz: Ü: Die spanische Musik zu Beginn des 20. Jahrhunderts: Isaac Albéniz, Manuel de Falla, Enrique Granados und Joaquín Turina – Notationskunde II (1300–1600). □ Domorganist a. D. Eberhard Kraus: Ü: Einführung in die Generalbaßlehre des 18. Jahrhunderts (G. Ph. Telemann, J. Mattheson u. a.) – Einführung in die Instrumentenkunde.

**Rostock.** Prof. Dr. Karl Heller: Musikgeschichte III: 19. Jahrhundert – S zur Vorlesung – Haupt-S/S: Das Klavierkonzert der Klassik – DoktorandenKoll (gem. mit PD Dr. Hartmut Möller) (1). □ PD Dr. Hartmut Möller: Haupt-S: Thomas Mann, Doktor Faustus (gem. mit Dr. Heinz-Jürgen Staszak) – Haupt-S: Synästhesie als Problem der Philosophie, Literatur und Musik (gem. mit Dr. Michael Großheim und Prof. Dr. Helmut Lethen) – S: Vom Autograph zur CD-Aufnahme: Bachs Solosuiten für Violoncello (gem. mit Prof. Gerd von Bülow) – Pros: Einführung in Musikwissenschaftliches Arbeiten. □ Dr. Andreas Waczkat: Pros: Einführung in die Akustik – Pros: Musik im Feuilleton. Journalistisches Schreiben über Musik im 20. Jahrhundert.

**Saarbrücken.** Dr. Jürgen Böhme: Pros: Geschichte der Musik von 1600 bis zur Wiener Klassik. □ Prof. Dr. Wolf Frobenius: Musikgeschichte II – Pros: Geschichte der Musik von 1200 bis 1600 – S: Architektur und Musik. □ Prof. Dr. Herbert Schneider: Beethoven – Pros: Geschichte der Musik des 19. und 20. Jahrhunderts (Lied des 19. und 20. Jahrhunderts) – S: Solosonaten von Beethoven. □ Dr. Heinz-Jürgen Winkler: Pros: Einführung in die Musikwissenschaft.

**Salzburg.** Dr. Manfred Bartmann: Musikethnologische Transkription – Einführung in die Musiktraditionen des persisch-arabischen Raumes. □ Prof. Dr. Sibylle Dahms: Pros: Französisches Musiktheater im 17. Jahrhundert im europäischen Kontext – S: Diaghilews „Ballets Russes“ – Koll: Konversatorium für Diplomanden und Doktoranden (gem. mit Dr. Ernst Hintermaier). □ Mag. Barbara Dobretsberger: Pros: Computernotensatz (nach SCORE) und Verlagswesen. □ Dr. Stefan Engels: Pros: Notationskunde II: Neumen- und Quadratnotation. □ Dr. Ernst Hintermaier: Koll: Konversatorium für Diplomanden und Doktoranden (gem. mit Prof. Dr. Sibylle Dahms). □ Dr. Thomas Hochradner: Volksmusik in Österreich. □ Mag. Agnese Pavanello: Pros: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Dr. Bernd Redmann: Pros: Einführung in die musikalische Satzlehre I/III. □ Mag. Stephanie Schroedter: Pros: Praktische Archivarbeit am Beispiel „historischer Musik- und Tanzforschung“. □ Prof. Dr. Jürg Stenzl: Musikgeschichte 4: Von Beethoven bis Debussy – S: Passionsvertonungen bis zu Schütz und A. Scarlatti – Die Meßvertonungen in der Renaissance – Privatissimum für Diplomanden und Doktoranden.

**Salzburg, Hochschule für Musik und Darstellende Kunst.** Prof. Dr. Wolfgang Roscher: Dissertanten-S: Zeitfragen musikalischer Bildung – Zur Bildungsbedeutsamkeit der Musik zur Jahrtausendwende.

**Lehrkanzel für Musikgeschichte.** Prof. Dr. Siegfried Mauser: Musikgeschichte I: Musik des Altertums und Frühmittelalters – Musikgeschichte 3: Musik des Barock – Musiktheater der Wiener Schule – S: Klaviersonaten im 19. Jahrhundert. □ Ass. Dr. Wolfgang Gratzer: S: Stilkunde und Analyse der Musik nach 1945 I. □ Ass. Dr. Thomas Hochradner: Pros: Einführung in die Technik des wissenschaftlichen Arbeitens – S: Seminaristische Übungen zur musikalischen Volkskunde (gem. mit Ass.-Prof. Dr. Rudolf Pietsch, Wien).

*Lehrkanzel für „Theorie und Geschichte der Musik“.* Prof. Dr. Peter Maria Krakauer: Vom europäischen Frühbarock bis zur Musik der Gegenwart – Kritik der musikalischen Form: Eine Problemstudie – Sprache und Text als Problemfelder der Musik – Stationen und Merkmale ‚englischer‘ Musikkultur – Musikästhetische und kulturgeschichtliche Überlegungen zur Musik der britischen Inseln (mit Ü) – Außereuropäische Musikkulturen – Diplomanden- und Dissertantenseminar – Exkursion: New York: Klanglandschaften einer Stadtkultur. □ Dr. Monika Mittendorfer: Präsentation und Rezension von Musik und Tanz in Printmedien (mit S) – S: Einführung in die Technik des wissenschaftlichen Arbeitens.

**Tübingen.** Dr. Klaus Aringer: Pros: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten (Quellenkunde). □ Prof. Dr. August Gerstmeier: Zur Entstehungsgeschichte der Sinfonie (Musikgeschichte III) – S: Cantus firmus-freie Tastenmusik im 16. Jahrhundert – S: Mozarts „Zauberflöte“ – S: Koll für Examenskandidaten. □ Dr. Stefan Klöckner: Ü: Einführung in die Palaeographie des Gregorianischen Choral. □ Prof. Dr. Thomas Kohlhasse: Tschaikowskys Orchesterwerke mit literarischen Sujets. □ Dr. Bernhard Moosbauer: Ü: Formen der Instrumentalmusik im 17. Jahrhundert. □ Dr. Stefan Morent: Ü: Hildegard von Bingen: Aktuelle Forschungsprobleme. □ Doz. Dr. Hartmut Schick: Johannes Brahms – S: Aspekte des Spätwerks von Ludwig van Beethoven. □ Prof. Dr. Manfred Hermann Schmid: S: Doktoranden- und Magistrandenkoll. □ Prof. Dr. Alexander Sumski: Ü: Repertoirekunde VI: Die Russen: Von Glinka bis Denisov (Teil I). □ PD Dr. Andreas Traub: S: Sonaten von Paul Hindemith – S: Kleine Formen bei Strawinsky, Webern und Kurtág – Boethius: De institutione musica (1).

**Weimar.** Prof. Dr. Helen Geyer: Benjamin Britten und die Tradition – Höhepunkte des venezianischen Musiklebens – S: Zum Rollenverständnis ausgesuchter Szenen der italienischen Oper im 18. Jahrhundert – Haupt-S: Seminar zum Musikleben Oberitaliens: Exkursionsvorbereitung Venedig, Bologna, Mailand, Modena – Koll. □ Prof. Dr. Wolfgang Marggraf: Die Sinfonie nach Beethoven, ca. 1830–1900 – Das Liedschaffen Franz Schuberts – Haupt-S: Das Liedwerk Robert Schumanns – Haupt-S: Form und Gehalt im Klavierschaffen Frédéric Chopins – Pros: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Michael Berg: Mozarts Meisteropern – Grundkurs Musikgeschichte I – Grundkurs Musikgeschichte III – Haupt-S: Mozarts Meisteropern – S: Einführung in die Musiksoziologie – Pros: Musikgeschichte im Überblick.

**Wien.** Prof. Dr. Manfred Angerer: Pros: Abstraktion und Begehren. Zur Konstruktion des Männlichen und Weiblichen in der Wiener Musik des frühen 20. Jahrhunderts (mit Ü) – Historischer Tonsatz: Französische Instrumentalmusik von Berlioz bis Ravel (mit Ü) – Einführung in die Geschichte der Musikästhetik: Vom Guten, vom Schönen und vom Wahren – S: Musik und der Tod – S: Für wen schreibe ich eigentlich? Übungen zur Programmheftgestaltung in Zusammenarbeit mit dem Wiener Konzerthaus – Diplomanden- und Dissertantenkoll. □ Dr. Theophil Antonicek: Historisch-musikwissenschaftliches S – Diplomanden-, Dissertantenseminar – Anton Bruckner – Aspekte seines Lebens und Schaffens. □ Dr. Regina Busch: Schlüsselwerke der Zweiten Wiener Schule. □ Dr. Werner A. Deutsch: Psychologie des Hörens: Psychoakustik I für Musikwissenschaftler, Psychologen und Phonetiker – Psychologie des Hörens: Psychoakustik III. □ Dr. Oskar Elscek: Vergleichend-musikwissenschaftliches Pros (mit Ü) – Musikstile Mitteleuropas – S: Musik der Minderheiten. □ Prof. Dr. Mag. Franz Födermayr: Grundlagen der vergleichend-systematischen Musikwissenschaft I – Einführung in die Ethnomusikologie I – Country Music II: Die 40er und 50er Jahre – Vergleichend-musikwissenschaftliches S. □ Prof. Gernot Gruber: Musikgeschichte I – S: Humor, Komik, Satire und Grotteske in der Musik – Koll: Konversatorium zur Musikgeschichte I – Ring-V: Zukunft der Musik – Dissertanten- und Diplomandenseminar. □ Ass.-Prof. Dr. Gerlinde Haas: Musikwissenschaftliches Einführungsproseminar (mit Ü). □ Ass.-Prof. Dr. Martha Handlos: Musikwissenschaftliches Einführungsproseminar (mit Ü) – Historisch-musikwissenschaftliches Proseminar (mit Ü). □ Prof. Dr. Elisabeth Haselauer: Dissertant(inn)en- und Diplomand(inn)enseminar. □ Dr. Ernst Hilmar: Die Musik des Vormärz (1). □ Dr. Reinhard Kager: Ü: Musik in den Printmedien. □ Dr. Leopold Kantner: Luigi Cherubini: Leben und Werk – Dissertanten- und Diplomandenseminar. □ Dr. Lothar Knessl: Einführung in die Geschichte der Musik des 20. Jahrhunderts I. □ Dr. Gerhard Kubik: Blues – Geschichte und afrikanische Querverbindungen. □ Univ.-Ass. Dr. Emil Lubej: Sardinien – Musikwissenschaftliche Laborübungen II: Klanganalyse und -synthese (3; mit Ü). □ Prof. Dr. Walter Pass: Musikgeschichte III – Pros: Quellen mittelalterlicher Musik (mit Ü) – S: Musik im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit – S: Johann Strauss und die sog. Unterhaltende Musik – Johann Strauss als Operettenkomponist – Koll: Konversatorium zu aktuellen Fragen in Forschung und Lehre – Ü: Quellenkunde der neuzeitlichen Musik – Dissertanten- und Diplomandenseminar. □ Univ.-Ass. Mag. Dr. August Schmidhofer: Ethnomusikologische Übungen III: Transkription (mit Ü). □ Dr. Karl Schnürl: Notationskunde: Einführung in Geschichte und Probleme (mit Ü). □ Dr. Dietrich Schüller: Die Schallaufnahme als Quelle für die Musikwissenschaft I. □ Prof. Dr. Herbert Seifert: Historisch-musikwissen-

schaftliches Pros – S: Kompositionen im „Alten Stil“ – Einführung in die Methoden der Analyse I – Diplomanden- und Dissertantenseminar (1). □ Univ.-Ass. Dr. Michael Weber: Musikwissenschaftliches Einführungsproseminar (mit Ü).

**Wien.** *Hochschule für Musik und darstellende Kunst.* Prof. Dr. R. Benesch: Musikwissenschaftliches Seminar (gem. mit HAss. Dr. Christian Glanz) □ Prof. Dr. Irmgard Bontinck: Theoretische Ansätze der Musiksoziologie und Möglichkeiten der pädagogischen Reflexion – Kulturverhalten I – Diplomanden- und Doktorandenseminar (gem. mit Prof. Dr. h. c. Kurt Blaukopf). □ Dr. Susanne Fontaine: Musikgeschichte 7 – Übungen zur Musikgeschichte. □ HAss. Dr. Christian Glanz: Musikgeschichte 3. □ Dr. Markus Grassl: Musikgeschichte 3: 16. Jahrhundert bis Wiener Klassik. □ Ass.-Prof. Dr. Gerold W. Gruber: S: Klang und Struktur als interaktive Elemente der Musik zwischen 1830 und 1930 – S: Methoden der Musikanalytik. □ Prof. Dr. Friedrich C. Heller: Einführung in die Musikgeschichte – Musikwissenschaftliches Privatissimum – S: Diplomanden und Dissertantenseminar (gem. mit Ass.) – Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts. □ Mag. A. Holzer: Von den Anfängen bis einschließlich Ars nova – Übungen zur Musikgeschichte 1. □ Mag. Stefan Jena: S: Vergleichende Interpretationskritik: Musik des 18. und frühen 19. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Reinhard Kapp: Musikgeschichte 1: Von der Antike bis zu den Anfängen der Mehrstimmigkeit – Aufführungspraktische Fallstudien V: Richard Wagner – Neue Musik in der 2. Jahrhunderthälfte: Fluxus – Diplomanden-Koll (gem. mit Dr. Markus Grassl). □ Prof. Mag. Dr. Hartmut Krones: Einführung in die historische Aufführungspraxis – Aufführungspraxis der Vokalmusik I – S: Zum Stil der Musik der Wiener Hofmusikkapelle im 16. bis 18. Jahrhundert – S: Die Wiener Schule, der Ständestaat und der Nationalsozialismus (gem. mit Mag. Stefan Jena) □ Prof. Dr. Desmond Mark: S: Musikrezeption und elektronische Medien (Forschungsseminar) – S: Strukturen des gegenwärtigen Musiklebens (Soziologie musikalischer Institutionen und Verhaltensweisen) □ Ass.-Prof. Dr. Elena Ostleitner: Einführung in die musiksoziologische Denkweise – S: Einführung in die wissenschaftliche Arbeitstechnik – S: Frau und Musik (Zur Rolle der Frau als ausübende und schaffende Musikerin) □ HAss. Dr. Manfred Permoser: Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts – Übungen zur Musikgeschichte 2 (= Einführung in die wissenschaftliche Arbeitstechnik). □ Ass.-Prof. Mag. Walter Schollum: S: Musikalische Strukturanalyse. □ Prof. Dr. Gottfried Scholz: Formen und Funktionen der Barockmusik – S: Musikalische Strukturanalyse II und III – S: Diplomanden- und Dissertantenseminar. □ HS-Prof. Dr. Alfred Smudits: S: Probleme der Musiksoziologie: Einführung in die musiksoziologische Arbeitsweise – Einführung in die Methoden empirischer Sozialforschung. □ HS-Prof. Dr. Cornelia Szabo-Knotik: Musikästhetik – Allgemeine Repertoirekunde 1. □ Dr. Bernhard Trebuch: S: Vergleichende Interpretationstechnik: Musik des 16. und 17. Jahrhunderts.

**Würzburg.** PD Dr. Petra Bockholdt: Benjamin Britten (1) – Ü: Musica Enchiriadis. □ Dr. Frohmut Dangel-Hofmann: Ü: Zur Theorie und Praxis der Klassischen Vokalpolyphonie. □ Dr. Frank Heidlberger: Konzeptionen der symphonischen Dichtung (Berlioz – Liszt – Strauss) – Ü: Lektüre ausgewählter Texte zur neuen und neuesten Musik. □ Prof. Dr. Bernhard Janz: Musikgeschichte zwischen Barock und Klassik (Musikgeschichte III) – Haupt-S: Die Improvisation in der Musik des Abendlandes – Ü: Händels Operschaffen – Ü: Carlo Goldoni als Operndichter. □ Prof. Dr. Ulrich Konrad: Forschungssemester. □ Prof. Dr. Wolfgang Osthoff: Ü: Monteverdi und die frühe Oper – Koll über aktuelle wissenschaftliche Arbeiten (gem. mit Prof. Dr. Martin Just) – N. N.: Studienwoche für Studenten der Schulmusik: Methoden der musikwissenschaftlichen Forschung.

**Zürich.** *Musikwissenschaft.* Dr. Dorothea Baumann: Musikalische Ästhetik. □ Gerald Bennett: Pros: Analyse ausgewählter Beispiele aus der Neueren Musik (bis 1945) (1). □ Dr. Bernhard Hangartner: Pros: Mensural- und Tabulaturnotationen des 15. und 16. Jahrhunderts I □ Prof. Dr. Ernst Lichtenhahn: S: Anton von Webern □ Prof. Dr. Max Lütolf: Die Musik zur Zeit des Humanismus und der Renaissance (1) – Pros: Musikalische Aufzeichnungen der Antike und des Mittelalters: Ein- und frühe Mehrstimmigkeit – S: Daten und Fakten zur Musikgeschichte vom ausgehenden 13. bis zum beginnenden 15. Jahrhundert – Koll: Zur Rezeption Othmar Schoecks (1). □ Daniel Mouthon: Ü: Einführung in die Musikpädagogik (1).

*Musikethnologie.* Prof. Dr. Ernst Lichtenhahn: S: Musikethnologisches Seminar zur Musik der Immigrierten in der Schweiz II. □ Prof. Dr. Akio Mayeda: Aspekte der Musik Asiens (mit Ü).

---

## BESPRECHUNGEN

---

NICOLE SCHWINDT-GROSS: *Die Musikhandschriften der Stiftskirche Altötting, des Kollegiatstifts Landshut und der Pfarrkirche Beuerberg, Schnaitsee und St. Mang in Füssen. Thematischer Katalog*. München: G. Henle Verlag 1993. XL, 331 S. (*Kataloge bayerischer Musiksammlungen*. Band 18.)

GERTRAUT HABERKAMP: *Die Musikhandschriften der Dommusik St. Stephan im Archiv des Bistums Passau. Thematischer Katalog*. München: G. Henle Verlag, 1993. XV, 287 S. (*Kataloge bayerischer Musiksammlungen*. Band 21.)

HILDEGARD HERRMANN-SCHNEIDER: *Die Musikhandschriften der Pfarrkirche und der Musikkapelle Vils. Thematischer Katalog*. Innsbruck: Institut für Tiroler Musikforschung 1993. 30\*, 551 S., Abb. (*Beiträge zur Musikforschung in Tirol*. Band 2.)

Mit den drei Publikationen werden insgesamt sieben Musikalienbestände aus Bayern und dem angrenzenden Tiroler Raum erschlossen. KBM 18 erschließt fünf Musikhandschriftenbestände im Kirchenbesitz Altbayern und Schwaben. Die Stifts- und Kapellmusik des berühmten Wallfahrtsortes Altötting kann auf eine rund fünf-hundertjährige Geschichte zurückblicken, von der allerdings nur noch wenige musikalische Zeugnisse vorhanden sind. So stammt mit Ausnahme einer Orgeltabulatur aus dem 16. Jahrhundert der größte Teil der Kompositionen aus dem späten 18. und 19. Jahrhundert. Verschiedene Inventarisierungsstadien ab 1800 zeigen, daß die Bestände immer wieder neu geordnet wurden. Zuletzt wurde 1934 ein großer Teil des Bestandes anlässlich einer umfassenden Revision makuliert; ein Mitte des 19. Jahrhunderts erstelltes Repertorium verzeichnet 1664 Musikalien, während der vorliegende Katalog nur noch rund 700 verzeichnet, von denen nur vier eindeutig als heute noch existente Handschriften nachgewiesen werden. Die ältesten Handschriften sind neben der rund 120 Messen und Motetten enthaltenen Tabulatur von 1588 zwei Messen von Orlando di Lasso, ein *Veni creator* von Palestrina und ein *Ave Maria* von Bernabei. Die Kompositionen des Stiftsorganisten Max Keller (1770–

1855), – 363 Nummern, die Schwindt-Gross gesondert in einem Kurzverzeichnis zusammengestellt hat –, sowie eine Reihe von Werken, die Keller zu Studienzwecken gesammelt hat, machen über die Hälfte des Bestandes aus; hierbei fallen neben München als Provenienz-bereiche Seeon, wo Keller bis 1799 als Organist wirkte, sowie Salzburg, wohin Keller als Schüler von Michael Haydn Kontakt hatte, auf. Als wichtigste Seeoner Quelle kann der Stimmsatz zu Mozarts Kinderwerk *Scande coeli limina* KV 34 gelten. Von den Salzburger Quellen stellen die sieben Stimmsätze mit Werken Michael Haydns authentische Kopien zur Quellenlage dar; als Unikate überliefert sind eine Fischietti- und eine Gatti-Oper. Kellers Sammlung war überregional bekannt. – Die Sammlung enthält u. a. 26 Handschriften mit Werken Johann Caspar Aiblingers und 62 Handschriften mit Werken Michael Haydns. Bedingt durch die Wallfahrt, finden sich weit über hundert Marienkompositionen im Bestand.

Landshut: Von dem heute noch 111 Musikhandschriften umfassenden Bestand der ehemaligen – 1803 bis 1937 als Pfarrkirche dienenden, Stiftskirche St. Martin ist nur ein sehr kleiner Teil Landshuter Provenienz; zwei große Quellengruppen sind wie in Altötting Salzburger (z. B. geistliche Werke von Michael Haydn und Wolfgang Amadeus Mozart) und Seeoner Provenienz. Diese Noten können entweder durch den jüngsten Seeoner Konventualen Nonnosus Reinhardt, der nach der Säkularisierung des Klosters 1803 zur Fortsetzung seines Studiums nach Landshut gekommen war, mitgebracht worden sein; nach diversen Zwischenstationen kehrte Reinhardt 1835 endgültig nach Landshut zurück, wo er bis zu seinem Tod 1857 als Chorregent an St. Martin wirkte. Andererseits könnten diese Musikalien durch Austausch mit Max Keller nach Landshut gelangt sein. So finden sich neben der Abschrift einer Michael Haydn-Messe von Kellers Hand im Landshuter Bestand auch in anderen Noten Nachträge in seiner Schrift. In dem sehr heterogenen Bestand sind J. C. Aiblinger (6 Hss.), Robert Führer (27 Hss.), M. Haydn (27 Hss.) und W. A. Mozart (10 Hss.) am stärksten vertreten.

Die Bedeutung der Sammlung liegt weniger in der Dokumentation der kirchenmusikalischen Entwicklung der Pfarrei als in der Bewahrung authentischer Salzburger Quellen zu kirchenmusikalischen Werken W. A. Mozarts und M. Haydns sowie in der Überlieferung der Seener Handschriften.

Die kleine Gemeinde Beuerberg verdankt ihre Bedeutung dem bis 1803 dort ansässigen Kloster der Augustinerchorherren. Die 167 Nummern des Bestandes setzen sich aus zwei Komponenten zusammen: einmal den Musikalien aus dem Besitz des 1803 säkularisierten Augustinerklosters, nur noch 16 Handschriften inklusive zweier Choralhandschriften, die keine konsistente Gruppe bilden, und zum anderen, größeren Teil aus Musikalien der Zeit nach Errichtung des Salesianerinnenklosters (1846). Auffallend im Bestand ist die hohe Zahl von Ölbergmusiken, bedingt durch die spezifische kirchenmusikalische Tradition aus der Klosterzeit. Hervorzuheben sind drei Unikate von Aiblingen.

Schnaitsee: Die rund 100 Handschriften und 33 Drucke der Pfarrkirche Schnaitsee stellen einen geschlossenen Bestand dar, der die kirchenmusikalische Verfassung einer salzburgisch-bayerischen Landgemeinde nach den josephinischen Reformen widerspiegelt. Die Gemeinde gehörte bis 1807 zur Erzdiözese Salzburg und damit zum Fürstbischof Colloredo, der den deutschsprachigen Kirchengesang mit gleichzeitigem Verbot der instrumental begleiteten lateinischen Kirchenmusik in Stadt- und Landkirchen anordnete. So finden sich im Bestand der Pfarrkirche allein 61 handschriftliche und elf gedruckte Deutsche Messen. Bei den meisten Werken handelt es sich um Gelegenheitskompositionen mit lediglich regionalem Stellenwert. Der Lehrer und Organist Joseph Spät (†1829) hat allein 63 dieser Handschriften kopiert, eine große Anzahl von Orgelauszügen angefertigt und einen Teil sogar selbst komponiert.

Füssen: Da die Kirche St. Mang in Füssen gleichzeitig Kloster- und Pfarrkirche war, wurden die Musikalien nach der Säkularisation nicht dem Haus Öttingen-Wallerstein zugesprochen, sondern sie blieben im Gebrauch. Die Geschichte dieses Bestandes läßt sich als weitgehend ungebrochene Entwicklung darstellen. Die Überlieferung des heutigen Bestan-

des setzt in den 70er Jahren des 18. Jahrhunderts mit zeitgenössischen Werken ein. Neben geistlicher Gebrauchsmusik finden sich auch Sinfonien, die als Tafelmusik in dem dem Kloster angeschlossenen Seminar Verwendung fanden. Als Kopisten der 236 Handschriften waren sowohl Gymnasiasten als auch Konventualen der philosophisch-theologischen Hochschule tätig. Der Bestand bezieht seine Bedeutung aus dem Quellenwert zahlreicher Manuskripte, vornehmlich des 18. Jahrhunderts. Die Musik blieb auf regionale, handschriftliche Überlieferungswege konzentriert; es gibt nur eine geringe Anzahl von Drucken vor 1800. Der Schwerpunkt liegt bei Komponisten aus dem lokalen Umfeld: Salzburg, München, Tirol, Niederbayern und Oberpfalz; viele dieser Handschriften sind in der Bundesrepublik singular überliefert. Hier sind besonders hervorzuheben die Handschriften mit Werken Franz Christoph Neubauers (1750/60–1795), der sich vermutlich 1787 in Füssen aufgehalten hat. Im Jahr 1931 erstellte der damalige Benefiziat und Chorregent Donatus Haug ein Verzeichnis, das die vollständige Neuordnung und Inventarisierung der Noten dokumentiert. Er bildet zwei Gruppen. „A. Musikalien ab 1880, die noch im Gebrauch sind“. „B. Musikalien bis 1880“, 239 Nummern, größtenteils Handschriften, „die vor Verschleuderung besonders geschützt werden“ sollten. Der jetzige Katalog weist 50 Drucke und 235 Handschriften nach.

Alle Quellen sind den Benutzern als Mikrofilme in der Bayerischen Staatsbibliothek zugänglich.

*KBM 21*: Zu den problematischen Bereichen in der Archivtradition der Kirche von Passau gehörten der Bestand von Musikhandschriften und alten Drucken, „in denen das musikalische Leben rund um den Passauer Dom seinen Ausdruck gefunden hatte“. Im Jahre 1982 übernahm das 1980 errichtete Archiv des Bistums Passau die in der Bibliothek des Priesterseminars verwahrten Handschriften und Drucke der Passauer Dommusik, die durch eine handschriftliche Liste erschlossen waren. Dazu kamen 1985 weitere im Gewölberaum der Dompropstei entdeckte Handschriften und Drucke. Damit hatte man einen Großteil der älteren Passauer Musikliteratur zusammen. Zugleich war eine Grundvoraussetzung für den vorliegenden Band 21 der *KBM* gegeben, der

den Grundstock zu einer Erforschung der Passauer Kirchenmusik anhand der Quellen geben soll. Der Katalog dokumentiert hauptsächlich die Pflege der Passauer Kirchenmusik im 19. Jahrhundert, besonders zu Zeiten des Bischofs Heinrich Hofstätter (1839–1875), eines Förderers der Kunst und der Kirchenmusik. Der Großteil des Bestandes stammt aus dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts. Die ältesten Bestände datieren von ca. 1740; es handelt sich um Abschriften der Werke des Passauer Hof- und Domkapellmeisters Benedikt Anton Auffschneider, eines der hervorragendsten Persönlichkeiten der Passauer Musikgeschichte. Darunter finden sich auch seine *Regulae Musicales*. Die Sammlung enthält Werke von Franz Joseph Aumann, eine große Anzahl von Eberhard Beck, Franz Xaver Brix, Joseph Haydn (25 Hss.), M. Haydn (127 Hss.), Leopold Hofmann (37 Hss.), vom Domorganisten und Vizekapellmeister Vinzenz Schmid (34 Hss.), und von Franz Xaver Witt. Bei dem Kurzverzeichnis der älteren Drucke (ohne spätes 19. und 20. Jahrhundert) fällt als einer der wenigen weltlichen Titel Mozarts *Zauberflöte* in der Bearbeitung für Streichquartett auf. – Die größte Anzahl der Handschriften ist in Passau selbst entstanden, was u. a. auch am Papier nachweisbar ist; es handelt sich teilweise um Autographen von Passauer Komponisten und Musikern.

Dem Katalog vorangestellt ist ein Forschungsbericht zur Überlieferungsgeschichte der Passauer Dommusik von Herbert Wurster, dem Leiter des Bistumsarchivs. Eine kurze Charakteristik des Bestandes fehlt leider.

Vils: Der vorliegende Katalog erschließt zum erstenmal systematisch den Bestand einer Tiroler Pfarrkirche. Er ermöglicht es, die Pflege der Kirchenmusik in der ehemaligen Geigenbauerstadt Vils im 18. und 19. Jahrhundert nachzuzeichnen. Die Überlieferung von Musikhandschriften aus dem 18. Jahrhundert ist wegen des Fanatismus der Cäcilianer nur spärlich. In Vils haben sich etliche Handschriften aus dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts erhalten, die ältesten aus der Zeit um 1770. Aus der Zeit zwischen 1780 und 1810 stammen geistliche lateinische Arien italienischer Komponisten, vermutlich für den Kirchengebrauch adaptierte Opernarien, den in Vils häufig als zweiter religiöser Text eine Mariani-

sche Antiphon unterlegt wurde. Marianische Gesänge bilden einen Großteil des Vilsener Bestandes, im 18. Jahrhundert lateinische Textvertonungen, im 19. Jahrhundert deutsche Marienlieder mit volkstümlicher, einfacher Melodik. Ab 1820 sind viele Weihnachtslieder auszumachen. Die Tradition der Oratorienaufführungen in Vils ist durch St. Mang in Füssen beeinflusst, ein Einfluß, der auch umgekehrt sichtbar ist. (Vils gehörte wie Füssen bis 1818 zum Bistum Augsburg; das Benediktinerkloster St. Mang hatte bis zu seiner Säkularisierung das Präsentationsrecht in Vils). Viele der in den 342 Handschriften vertretenen Komponisten kommen aus der Stadtgemeinde Vils (Georg Frick, Johann Huter) sowie der näheren und weiteren Umgebung, ferner finden sich auch Komponisten aus Nord- und Südtirol, die auch überregional Bedeutung erlangten (Josef Alois Holzmann, P. Peter Singer OFM, Stefan Stocker und Georg Benedikt Pichler). Hinzu kommen 162 Drucke. Es handelt sich bei diesem Musikalienbestand um liturgische Gebrauchsmusik. Die Auswahl der Stücke richtet sich nach dem Zeitgeschmack und den neuesten greifbaren Werken. Dabei wurde nicht auf Authentizität, sondern auf Praktikabilität Wert gelegt. Die Werke wurden bearbeitet, um sie an Gegebenheiten wie verfügbare Musiker oder liturgische Bedürfnisse anzupassen.

Bereits in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts spielten in Vils Blasmusiker im Ensemble. Die Tradition der Blasmusik ist seit dem ersten Drittel des 19. Jahrhunderts kontinuierlich sichtbar. Die Musikanten waren eng mit der Pfarrmusik verbunden; in beiden Archiven sind jeweils Stücke aus dem anderen Repertoire vorhanden. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bestand eine Vorliebe für publikumswirksame Nummern aus heiteren und romantischen Opern. Eine Seltenheit bilden die Nummern aus William Balfe's Oper *Falstaff*, die bereits zehn Jahre nach ihrer Uraufführung in London (1838) in Vils vorhanden war. Im 19. Jahrhundert werden die Beziehungen zum Nachbarland Bayern sichtbar: Es ist ein reicher Bestand an bayerischen Tänzen und Märschen vorhanden. Ansonsten dokumentiert der Großteil der 539 Handschriften das reiche Schaffen der Tiroler Blasmusikkomponisten im 19. Jahrhundert. Im 19. Jahrhundert gewann die österreichische Militärmusik international an

Wertschätzung und Popularität. Namen wie Strauß, Ziehrer, Suppé und Fahrbach sind hier vertreten. Beim größten Teil der Kompositionen fehlt jedoch die Verfasserangabe.

Den Großteil der 59 Drucke machen Marsch- und Tanzmusiken des späten 19. Jahrhunderts aus. Eine Besonderheit bilden drei Preiscourants, von denen zwei aus renommierten böhmischen Instrumentenfabriken kommen.

Für alle Publikationen gilt – wie immer bei den Verfasserinnen –, daß die Aufnahmen der Handschriften sorgfältig und übersichtlich erstellt sind. Die wesentlichen Schreiber sind mit biographischen Notizen verzeichnet, die Wasserzeichen sind erfaßt.

Schwindt-Groß und Hermann-Schneider geben ausführliche Einleitungen zu den jeweiligen Verzeichnissen und Sammlungen und bringen biographische Notizen zu Komponisten, die nicht in gängigen Lexika stehen.

Register nach Titeln und Textanfängen, Autoren (mit Lebensdaten) und Orten erschließen die drei Bände in vorbildlicher Weise.

(April 1997) Jutta Lambrecht

*WULF ARLT: Italien als produktive Erfahrung franko-flämischer Musiker im 15. Jahrhundert. Basel – Frankfurt a. M.: Verlag Helbing & Lichtenhahn (1993). 35 S., Notenbeisp. (Vorträge der Aeneas-Silvius-Stiftung an der Universität Basel. XXVI.)*

Die knappe, aber inhaltsreiche Abhandlung – ursprünglich ein Vortrag, der für die Druckfassung mit ausgiebigen Quellen- und Literaturangaben sorgfältig abgesichert wurde – bemüht sich um eine neue Antwort auf die alte Frage, was Italien den komponierenden Italienern des 15. Jahrhunderts gegeben hat. Arlt sucht der Antwort durch eine Differenzierung der Methode und der Argumentation näher zu kommen, und diese Differenzierung erweist sich tatsächlich als hilfreich. Exemplifiziert wird an Liedsätzen von Pullois, Hugo de Lantins, Vide, Guillaume Duffay und dem bekannten anonymen zweistimmigen „Mercè te chiamo“, die sorgsam und erhellend analysiert werden; argumentiert wird mit unterschiedlichen sozialen Kontexten und Erwartungshaltungen der Abnehmer im Norden und Sü-

den, die helfen können, das so unterschiedliche Erscheinungsbild der Stücke zu erklären (allerdings meine ich, daß „Mercè te chiamo“ doch abseits des franko-flämischen Kontextes und ganz nahe an der improvisierten Mehrstimmigkeit und am improvisierten Liedvortrag steht). Besonders interessant ist die Vermutung, daß die „progressiven“ Züge vor allem der Textbehandlung, wie sie besonders in Hugo de Lantins' „Grant ennuy m'est“ hervortreten, „von dem allgemeinen Wandel des Stils überdeckt (wurden), den die breite Begegnung mit der englischen Musik im vierten und fünften Jahrhundert auslöste“ (S. 26), so daß in dem nun sich ausbildenden Einheitsstil die „neuen Aspekte ... nur mittelbar und vor allem durch ihre Integration in den späten Stil Dufays“ weiterwirkten (ebd.). Das müßte weiterverfolgt werden.

Daß in den analytischen Partien der Abhandlung, gerade was die Text-Musik-Beziehung angeht, Details überinterpretiert wirken (so S. 11 der Vorschlag, den nicht textierten Beginn von Lantins' Rondeau schon „als eine Lesung des Textes“ zu verstehen), liegt weniger am Wagemut des Verfassers (die Abhandlung ist im Gegenteil ein Muster vorsichtigen und ausgewogenen Argumentierens) als an der Unsicherheit unserer analytischen Methoden. Wichtiger als überschießende oder defizitäre Züge solcher Interpretationen ist auf jeden Fall, daß wir überhaupt ein Gespür für Text-Musik-Relationen entwickeln, die weniger spektakulär als diejenigen in der Josquin-Generation und eben deshalb weit schwieriger plausibel zu machen sind.

(Juli 1997) Ludwig Finscher

*Tanz und Bewegung in der barocken Oper. Kongreßbericht Salzburg 1994. Hrsg. von Sibylle DAHMS und Stephanie SCHROEDTER. Innsbruck – Wien: Studien Verlag 1996. XI, 179 S., Abb., Notenbeisp.*

Im Rahmen der Biber-Festwoche vom 9. bis 16. April 1994 wurde am Institut für Musikwissenschaft der Universität Salzburg das Symposium „Tanz und Bewegungsphänomene in der Barocken Oper“ veranstaltet, dessen Bericht hier vorliegt.

Nach kurzen Einleitungstexten der Heraus-

geberinnen berichtet Carol Marsh über „Tanz und Inszenierungen in der frz. Barockoper am Bsp. von ‚Le Mariage de la Grosse Cathos‘“ – ein Werk, von dem sie zusammen mit Rebecca Harris-Warrick 1994 eine ausführlich kommentierte Facsimile-Ausgabe veröffentlicht hat. Regina Beck-Friis schreibt über ihre Erfahrungen mit „Tanz und Choreographie auf der Bühne des Schloßtheaters Drottningholm“, das, 1766 eröffnet, nicht mehr der Barockzeit angehört, aber aufgrund seines weitgehend originalen Zustandes und der noch funktionierenden Maschinerie eine Sonderstellung einnimmt, an der man verständlicherweise nicht vorbeigehen wollte. Magnus Blomkvist stellt „François de Lauze und seine ‚Apologie de la Danse‘ (1623)“ vor, ein wichtiges Bindeglied zwischen den bekannteren und zahlreicheren Quellen zum Renaissancetanz einerseits und dem späteren Barocktanz andererseits. In „Les Structures de Distribution dans les Danses de Théâtre à travers les Recueils de Feuillet 1704 et Gaudrau“ untersucht Jean-Noël Laurenti die choreographische Aufteilung in Solo- und Gruppentänzer. Monika Woitas zeigt in ihrem Beitrag „Das ‚aufgeklärte‘ Ballett“, mit einem Schwerpunkt auf deutschen Quellen des frühen 18. Jahrhunderts, wie sich bereits Jahrzehnte vor Jean Georges Noverre und Gasparo Angiolini aufklärerische Tendenzen im Ballett Raum verschafften. Claudia Jeschke („Körperkonzepte des Barock“) entwickelt „drei Inszenierungsweisen des Körpers und durch den Körper“: geometrisch, mechanistisch und instrumental. Sarah McCleave betrachtet „The Role of Sleep Scenes in Restoration and Georgian Musical Drama“, wobei sie mangels überlieferter Choreographien versucht, von der Musik auf den „Charakter der Tänze und Bewegungen“ zu schließen. „Das Römische April-Fest“, ein 1716 in Hamburg aufgeführtes „musikalisches Lust- und Tanz-Spiel“ mit Text von Barthold Feind und (leider verlorener) Musik von Reinhard Keiser ist Thema des Beitrags von Dorothea Schröder. Sabine Henze-Döhring schreibt „Zu den Balletten in Antonio Lottis ‚Teofane‘ (Dresden 1719)“, kann sich dabei aber weder auf Choreographien oder Abbildungen, noch auf erhaltene Musik stützen. Den Abschluß macht Daniel Brandenburg mit „Zu Tanz und Bewegungsphänomenen in der Opera buffa des 18. Jhs.“.

Freilich müssen bei der heute vorherrschenden Art, barocke Opern zu inszenieren, diese aufschlußreichen Beiträge als Perlen angesehen werden, die vor die ‚Säue‘, d. h. aktualisierungsbesessenen Regisseure, Bühnen- und Kostümbildner, geworfen werden. Die Einsicht wird sich noch durchzusetzen haben, daß historische Aufführungspraxis von Opern nicht auf die Musik alleine beschränkt sein kann.

(Juni 1997)

Klaus Miehling

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

Der Titel des Sammelbandes mit 13 Beiträgen von 11 Autorinnen und Autoren ist vielversprechend, weiß man doch nur allzu wenig über den Musikalienmarkt des 18. Jahrhunderts und über die Beziehungen der Verleger und Händler zu den Komponisten dieser Zeit. Eine erschöpfende Darstellung ist also längst fällig, die auch die allgemeine Buchhandels- und Kulturgeschichte der Zeit mit einbezieht. Doch vermag der vorliegende Band die Lücke nicht zu füllen. Die Beiträge, teilweise basierend auf älteren Arbeiten, ergeben zusammengenommen kein geschlossenes Bild, jedenfalls nicht das, was der Titel verspricht. Zwar ist der Herausgeber bemüht, dem Band eine gewisse Ordnung zu geben, indem er die einzelnen Aufsätze zusammenfassenden Rubriken zuweist – allerdings erweisen sich diese als ziemlich unzulänglich: Die gewählten Ansätze sind nicht miteinander koordiniert, so daß sich einerseits inhaltliche Überschneidungen ergeben wie auch andererseits Lücken erkennbar sind. Zum letzteren: Der Musikalienmarkt des 18. Jahrhunderts ist nicht allein auf die Wirksamkeit der Firma Breitkopf beschränkt und befaßt sich ebenso wenig nur mit dem Schaffen der Familie Bach (und dem der Familie Mozart, die auch in zwei Beiträgen berücksichtigt wird). Zumindest ein Seitenblick auf andere Verlage und andere Komponisten wäre hier angebracht gewesen. Dies gilt noch eindeutiger für das 19. Jahrhundert, das in einigen Beiträgen des Bandes auch zur Sprache kommt. Hier wurden nämlich gänzlich andere Voraussetzungen ge-

schaffen, indem das im Jahre 1800 in Leipzig gegründete Bureau de Musique von Hoffmeister und Kühnel (sie werden nicht ein einziges Mal erwähnt) die Vorreiterrolle hinsichtlich der Verbreitung der Werke Bachs (wenn man sich schon auf diese konzentrieren will) übernahm. – Um nicht mißverstanden zu werden: Die Aufsätze, die der vorliegende Band vereinigt, sind ohne Zweifel nützlich, die vielfach zu einzelnen Gesichtspunkten erarbeiteten Zusammenstellungen wertvoll, und alles zusammen sollte dies als Anregung verstanden werden, endlich einmal die im Titel umschriebene Thematik, nämlich den Musikalienhandel im 18. Jahrhundert, umfassend zu beleuchten. Der Band selbst ergibt allerdings ein zu einseitiges und unausgewogenes Bild; er schafft nicht die Grundlage dafür, was die Musikwissenschaft noch benötigt, sondern zeigt (vermutlich ungewollt) auf, welche Probleme noch zu lösen sind.

(Mai 1997)

Axel Beer

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

In der renommierten Reihe der Oxforder Musiker Monographien hat der bekannte englische Händelforscher Donald Burrows eine Händel-Biographie veröffentlicht, die man auch als eine komprimiert abgefaßte ‚Händel-Enzyklopädie‘ bezeichnen könnte. Burrows, dem wir erst jüngst den mit Martha Ronish gemeinsam verfaßten *Catalogue of Handels's Musical Autographs* verdanken, hat eine Monographie vorgelegt, die an Verlässlichkeit der Informationen, aber auch an Übersichtlichkeit der Darstellung kaum überboten werden kann.

Burrows unterscheidet streng zwischen einer „outward biography“, also der Beschreibung der Lebensgeschichte im eigentlichen Sinne, und einer „inner biography“, der künstlerischen Entwicklung des Komponisten. In den fünfzehn Kapiteln des umfangreichen Buches folgen daher den biographischen Partien jeweils Abschnitte, die sich speziell mit der Musik der entsprechenden Lebensphase beschäftigen. Die Kompositionen, die besprochen werden, sind gut ausgewählt und können als repräsentativ

gelten; die Beschreibungen selbst konzentrieren sich auf die stilistischen Merkmale eines Werkes und versuchen deren Stellung im Gesamtwerk Händels zu verdeutlichen. So sehr dieses Verfahren zu begrüßen ist, so evident wird bei der Lektüre, daß man die Komposition, über die gesprochen wird, sehr genau kennen muß. Wer Werkeinführungen erwartet, wird hier möglicherweise enttäuscht.

Genauer als in anderen Händel-Monographien wird zwischen einzelnen Lebensphasen unterschieden, ohne daß dem Rätselhaften mancher Ereignisse im Leben Händels Zwang angetan würde. Die künstlerisch und finanziell schwierigen 1730er Jahre etwa unterteilt Burrows sinnvoll in ein Jahrzehnt, das er mit „transitional decade“ umschreibt und in zwei mit „competition, 1732–7“ und „confusion, 1737–41“ überschriebene Abschnitte unterteilt. Die Beschreibungen der einzelnen Lebensphasen sind durch verbale und bildliche Dokumente sinnvoll ergänzt.

Insgesamt liegt mit der neuen Händel-Monographie eine glänzend geschriebene, gut strukturierte, äußerst informationsreiche Biographie vor, die auch durch die hilfreichen Anhänge („Calendar“, „List of works“, „Personalia“, „The ruling houses of Hanover, Britain and Prussia“ u. a.) musikwissenschaftlich nicht vorgebildete Leser gewinnen wird. Der einzige Wermutstropfen bei der Lektüre war, daß es offensichtlich kaum eine deutsche Händel-Forschung gegeben hat und gibt: In dem fast acht Seiten umfassenden bibliographischen Anhang werden kaum mehr als ein Dutzend deutschsprachiger Titel angegeben. Ob sich das in einem Europäischen Wissenschafts-Verband ändern wird?

(Mai 1997)

Hans Joachim Marx

*Göttinger Händel-Beiträge. Im Auftrag der Göttinger Händel-Gesellschaft hrsg. von Hans Joachim MARX. Band V. Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter-Verlag 1993. 332 S., Abb., Notenbeisp.*

Der inhaltliche Bogen vorliegender Sammelpublikation ist sehr weit gespannt und reicht von mit Akribie betriebenen Quellenstudien zu Werk und Biographie Händels, über historisch-ästhetische Problemstellungen bis

zur Neuklärung von Datierungs- und Echtheitsfragen einzelner Werke wie auch einiger bislang als authentisch geltender Quellen.

Dabei erscheint es als besonders verdienstvoll, daß sechs bemerkenswerte Referate des im Rahmen der Göttinger Händel-Festspiele 1992 veranstalteten Symposiums zum Thema „Händel und die europäische Kirchenmusik seiner Zeit“ in das zentrale Blickfeld des Lesers gestellt werden. Denn es handelt sich hier um einen thematischen Ansatz, dem in der Tat bislang nur wenig Aufmerksamkeit in der öffentlichen Händelforschung entgegengebracht wurde. In seiner Vorbemerkung verweist der Herausgeber Hans Joachim Marx auf diesen wohl historisch zu begründenden Umstand und bezeichnet den vorliegenden wissenschaftlichen Diskurs als Versuch, erstmals „die liturgischen und die – im weitesten Sinne – geistlichen Kompositionen Händels als einen wichtigen Teil seines Gesamtwerkes zu begreifen“.

Diesem Anspruch werden die äußerst ertragreichen Darlegungen vollauf gerecht, zumal nicht nur der kirchenmusikgeschulte ‚Insider‘ von diesen innovativen Querverbindungen Händelscher Kompositionen (die sakral orientierten Werke übergreifend) zu theologischen Positionen und Zusammenhängen beziehungsweise zur liturgisch-kirchenmusikalischen Situation in Europa überhaupt profitieren wird.

Es wäre unangemessen, aus der Fülle interessanter und einschlägig relevanter Aussagen und Erkenntnisse Details hervorheben zu wollen. Die Namen der Autoren (Christian Bunners, Berlin, Friedhelm Krummacher, Kiel, Friedrich W. Riedel, Mainz, Hans Joachim Marx, Hamburg, Donald Burrows, Milton Keynes GB, Graydon Beeks, Claremont California) und die einzelnen Problemstellungen sprechen hier für sich. Fest steht, daß in allen Beiträgen maßgebliche Richtlinien und Anregungen für die weitere Händel-Forschung vorgegeben werden, die das ganze Problemfeld Händel im Kontext der europäischen Kirchenmusikentwicklung, seine diffizile Einbindung in die mitteldeutschen Traditionen ebenso anspricht wie die Klärung der Datierungs- und Echtheitsfragen seiner lateinischen Kirchenmusik oder die Hinterfragung des religiösen, institutionellen bzw. politischen Backgrounds der englischen Kirchenmusik im Schaffen Händels. Auch der höchst interessante Vergleich

der Chandos-Anthems von dem uns mehr als Librettist bekannten Nicola Francesca Haym mit denen von Johann Christoph Pepusch und Händel (Graydon Beeks) dürfte auf das Interesse einer breitgefächerten Leserschaft stoßen und die langläufig abgesteckten Grenzen zwischen den einzelnen Gattungen und Musizierbereichen transparenter werden lassen.

Gleiches gilt für die den Symposiumskomplex umschließenden Aufsätze und Rezensionen wie auch für den Festvortrag von Reinhard Strohm (London/Oxford) zum Thema: „Händel und Italien – ein intellektuelles Abenteuer“. Mehr als eine dem Anlaß entsprechende repräsentative Darstellung mehr oder weniger innovativer musikästhetischer Abläufe, bietet dieser Vortrag einen durchaus neuen Ansatz in der kulturhistorischen Gesamtsicht der Problematik, innerhalb derer die Wirkungsbereiche italienischer Kunst- und Geistesgeschichte auf Händels Künstlerpersönlichkeit in einem veränderten Licht erscheinen und neue Problemstellungen verdeutlicht werden.

Die Aufsätze und Rezensionen – teilweise von jüngeren Autoren – stellen fast durchweg innovative Erkenntnisse neuerer Forschungsarbeiten dar: von der (nun wohl endgültigen) Klärung der Autorschaft und Quellenlage bezüglich *Il pianto di Maria* HWV 234 in dem Beitrag von Riepe, Vitali, Furnani und Poensgen angefangen über interessante Details in den Beziehungen Händels zum Düsseldorfer Hof (Freitäger) bis zu exakten Datierungen und Zuordnungen der Kammerduette (Oppermann und auch Marx), sinnvoll ergänzt durch höchst anregende Beiträge zu politischen und auch biblischen Hintergründen in Händels Oratorien (Smith, Cox) und Schröders Entdeckung Händelscher Spuren in der Biographie eines zeitgenössischen Kammerherrn. Schließlich dürfte auch der Hinweis auf die Arbeit zur Royal Academy of Music von Elizabeth Gibson (Clausen) dankbare Interessenten finden.

Die bewährte Fortsetzung der Bibliographie der Händel-Literatur 1991/92 schließt diesen überaus wichtigen und interessanten Band der Göttinger Händelbeiträge ab.

(Mai 1997)

Karin Zauft

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

Am Ende des 20. Jahrhunderts ist es nicht mehr leicht, weitgehend unbearbeitete Themen für musikwissenschaftliche Arbeiten auffindig zu machen. Monika Fink konnte feststellen, daß zwar die choreographische und gattungsgeschichtliche Tanzforschung einen Aufschwung genommen hat, eine zusammenfassende Untersuchung des Balles, einer „sozial höchststehende[n] Tanzveranstaltung mit Reglements, die in Ballordnungen verlaublich werden“ (S. 19), jedoch noch ausstand.

Diese Lücke schließt Fink nun mit dieser Überarbeitung ihrer Habilitationsschrift, wobei sie das Thema allerdings auf den deutschsprachigen Raum, Frankreich, Großbritannien und Teile Nordamerikas eingrenzt. Mit dem 18. und 19. Jahrhundert ist zweifellos der zentrale Zeitraum der Ballkultur erfaßt, jedenfalls was den Gesellschaftstanz betrifft, um den es der Autorin gemäß dem Untertitel ihres Buches geht.

Die Gliederung ist thematisch, nicht chronologisch. Das unterstreicht die für musikwissenschaftliche Abhandlungen eher ungewöhnliche Zusammenschau des 18. und 19. Jahrhunderts. Auf die Beschreibung von „Ball-Lokalitäten“ und „Verordnungen“ folgt das auch auführungspraktisch relevante Kapitel über „Tanzmeister und Musiker“, das unter anderem Einblicke in die Besetzungen der Instrumentalensembles gibt. Über die Hälfte des Buches ist jedoch den „Ballarten“ gewidmet: Hofbälle, Maskenbälle/Redouten, Assemblies, Bals réglés/Assemblées/Hausbälle, Tanzmeister-, Studenten-, Kinder-, Opernbälle, Konzerte und Bälle, Ahnen-, Subskriptions-, Armen- und Vereinsbälle. Ein weites Feld also, das Fink kompakt bearbeitet und natürlich auch mit historischen Zitaten angereichert hat. Die Bebilderung (ausschließlich schwarz-weiß) hätte für ein Buch dieser Thematik ausführlicher und in einzelnen Fällen größerformatig ausfallen können; insbesondere sind Bilder des 18. Jahrhunderts mit sechs von 33 unterrepräsentiert.

Ausgeschöpft ist das Thema „Ball“ noch lan-

ge nicht. Die Autorin regt selbst zu weiterer Forschungsarbeit an (S. 12). Und wer weiß, vielleicht werden diese Arbeiten in Verbindung mit der langsamen, aber stetigen Zunahme des Interesses am historischen Tanz einmal zu einem Wiederaufleben der Ballkultur führen – wenngleich sich Fink, Friedrich Nietzsche zitierend (S. 215), da pessimistisch zeigt: „Nicht das ist das Kunststück, ein Fest zu veranstalten, sondern solche zu finden, welche sich an ihm freuen.“

(Juni 1997)

Klaus Miehling

RUDOLF WALTER: *Musikgeschichte des Zisterzienserklosters Grüssau. Von Anfang des 18. Jahrhunderts bis zur Aufhebung im Jahre 1810*. Kassel u. a.: Bärenreiter 1996. XVI, 444 S., Notenbeisp. (*Musik des Ostens 15.*)

Die Mönchsklöster der Zisterzienser sind seit der von ihnen durchgeführten Reform des Gregorianischen Chorals (Mitte 12. Jahrhundert) als Pflegestätten dieser ihrer liturgischen Musik weithin bekannt. Anlässlich eines Besuches im Kloster Grüssau fand der Verfasser aber auch einen reichen Bestand an „Figuralmusik“ (lies: geistliche und weltliche Chor- und Orchestermusik), den er in den Mittelpunkt seiner umfangreichen und weitgreifenden Untersuchungen stellt. In Auflistungen und Vergleichen mit dem Notenbestand anderer Klöster, Kirchen und Bibliotheken ergibt sich ein interessanter Einblick in das Musikleben des Klosters inner- und außerhalb des Gottesdienstes. Das umfassende Incipit-Verzeichnis enthält neben bekannten Namen (Karl Ditters von Dittersdorf, Joseph und Michael Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart) solche vieler heute vergessener Komponisten überwiegend schlesischer und böhmischer Herkunft. Einige „Hauskomponisten“ (Konventuale, Chorleiter, Organisten u. a.) werden zitiert, desgleichen zahlreiche Werke anonymen Verfassers. Im Einzelfall gelang es dank akribischer Auswertung weit verstreuter Quellen – man erfährt sogar, daß und wann die Witwe eines Organisten wieder geheiratet hat! – bislang unbekanntes Daten zu klären.

Bei Walters Buch handelt es sich um eine rein philologische Arbeit, das heißt die Beschäftigung mit den Daten und den Folgerungen dar-

aus bilden den Tenor des Ganzen. Über die Musik selbst ist – abgesehen von sporadischen Anmerkungen zur Form – fast nichts zu erfahren. Da die Abhandlung den Anspruch erhebt, das gesamte schlesische Musikschaffen im genannten Zeitraum einzubeziehen, wäre ein Kommentar über stilistische, das heißt regionale und individuelle Charakteristika der betroffenen Literatur angebracht. Schließlich hat die beginnende Klassik auch in Schlesien starke Resonanz gefunden – die Auswirkungen auf das landschaftlich gebundene Musikschaffen aber werden verschwiegen. Trotz dieser Einseitigkeit verdient das Buch als Ergebnis wissenschaftlich gründlicher Bemühungen gebührende Anerkennung.

(Juli 1997)

Adolf Fecker

JOACHIM KREMER: *Das norddeutsche Kantorat im 18. Jahrhundert. Untersuchungen am Beispiel Hamburgs*. Kassel u. a.: Bärenreiter 1995. XIX, 485 S. (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft XLIII.)

Mit dem Begriff ‚Kantorat‘ assoziiert die Musikgeschichtsschreibung üblicherweise das 17. Jahrhundert als Blütezeit dieser Institution und den mitteldeutschen Raum als Kernland protestantischer Choral- und Figuralmusik. Joachim Kremer hat es sich (in Anknüpfung an Dieter Krickebergs Studie *Das protestantische Kantorat im 17. Jahrhundert. Studien zum Amt des deutschen Kantors*. Berlin 1965) zur Aufgabe gesetzt, das Berufsfeld des Kantors im 18. Jahrhundert, der ‚Verfallszeit‘ kirchenmusikalischer Traditionen, in seiner Vielschichtigkeit darzustellen und die Veränderungen als Reaktionen auf kirchen-, bildungs- und sozialgeschichtliche Entwicklungen zu analysieren. Als Ergänzung bzw. Gegenposition zum sächsisch-thüringischen Bereich steht Hamburg mit seinem Umland im Mittelpunkt: Am Beispiel dieser Stadt, deren Musikleben während der Barockzeit bislang vor allem hinsichtlich der Gänsemarkt-Oper oder einzelner Musikerpersönlichkeiten untersucht worden ist, soll die Wandlung des Kantorats „als Teilstruktur eines städtischen Gemeinwesens“ (S. 3) in einen übergeordneten historischen Zusammenhang gestellt werden. Der Autor ist sich dabei der Tatsache bewußt, daß Hamburg nicht als

‚pars pro toto‘ gesehen werden darf, da es sich in einigen Aspekten grundlegend von vergleichbaren Städten unterscheidet. Zum einen erwuchs hier dem städtischen Kantor schon im 17. Jahrhundert eine andernorts nicht derart massiv auftretende Konkurrenz durch die Organisten der Hauptkirchen, das unabhängige Domkantorat, die äußerst selbstbewußten Ratsmusikanten, das halböffentliche Collegium musicum und die Oper; zum anderen zeigt gerade die Besetzung des Hamburger Kantorats eine einzigartig geringe Fluktuation. Zwischen 1675 und 1822 gab es nur vier Amtsinhaber: Joachim Gerstenbüttel (1675–1721), Georg Philipp Telemann (1721–1767), Carl Philipp Emanuel Bach (1768–1788) und Christian Friedrich Gottlieb Schwencke (1788–1822), nach dessen Tod das Amt aufgelöst wurde. Charakteristisch ist jedoch auch in Hamburg die Verknüpfung des Kantorats mit dem städtischen Gelehrtenschulwesen, d. h. in diesem Fall dem Johanneum.

Gestützt auf eine immense Fülle von zum Teil noch nie ausgewertetem Archivmaterial, beleuchtet Kremer die Institution ‚Kantorat‘ (weniger die beteiligten Persönlichkeiten) in sechs Abschnitten fächerübergreifend unter allen Winkeln. Auf eine Geschichte des städtischen, ländlichen und höfischen Kantorats in Norddeutschland vom 16. bis zum 19. Jahrhundert folgt die ausnehmend detaillierte Beschreibung der Verhältnisse in Hamburg (stets im Vergleich zu anderen Städten wie z. B. Lübeck und Danzig), wobei der Schwerpunkt auf der Einbindung des Kantorats in die Stadtverwaltung liegt. Die weiteren Kapitel über den liturgisch-gottesdienstlichen Tätigkeitsbereich, die repräsentativ-zeremoniellen Anlässe, den Wandel der Institution und der pädagogischen Aufgaben und die soziale Stellung des Kantors sowie fünfzehn im Anhang wiedergegebene Textdokumente schaffen ein facettenreiches Gesamtbild, das nicht allein für Musikwissenschaftler, sondern auch für Lokal- und Sozialhistoriker höchst aufschlußreich ist und eine solide Basis für weitere, vergleichende Studien bietet. Aus allem wird deutlich, wie sowohl außermusikalische Prozesse – die Trennung von Staat und Kirche im Schulwesen, die Veränderung der Lehrerausbildung – als auch die bereits seit dem Ende des 17. Jahrhunderts zu beobachtende Tendenz zur ‚Verweltlichung‘

des Musiklebens (Telemann und Bach agierten quasi als städtische Musikdirektoren) dazu beitragen, dem traditionellen, schulgebundenen Kantorat die Unterstützung von seiten der Stadt zu entziehen und die Bedeutung der Institution bis zur Abschaffung hin zu verringern – was nicht heißt, daß keine Diskussion über eine Neuorganisation geführt wurde.

Es ist das große Verdienst von Kremers Arbeit, die in ständiger Veränderung begriffenen Strukturen einer Institution in einem Zeitraum von etwa 150 Jahren mit quasi chirurgischer Feinarbeit bloßgelegt zu haben. In welchem Maße das Amt auch durch die menschlichen Eigenschaften aller Beteiligten geprägt wurde, steht auf einem anderen Blatt. Wenn man etwa beobachtet, wie der offenbar völlig humorlose Kantor Gerstenbüttel dem mangelnden Interesse von Hochzeitern an seiner Gegenwart per amtlicher Eingabe aufzuhelfen versucht („Zu den so genannten Braudtmeßen haben bißhero einige Raths Exspectanten oder auch Rollbrüder auf Begehren der Verlobten de facto meine Leüte auf der Orgel Zu musiciren bestellt, warumb solte es nicht so guht durch Mich Selbst geschehen können?“) und den Tenoristen Georg Österreich („ohne Zweiffel vom weltgeist verführet“) wegen seiner Mitwirkung bei den Opern entläßt, während sein Nachfolger Telemann Opernleitung und Kantorat elegant und musikalisch fruchtbar miteinander verbindet, wird die Problematik einer rein berufsgeschichtlichen Darstellung sichtbar. Dies ist freilich keine Kritik an einem beispielhaften Werk, dessen mühevoller Entstehungsprozeß sich anhand der Archivalienliste erahnen läßt. Dem Ergebnis wäre allerdings ein sorgfältigerer Druck zu wünschen gewesen: Den vollständigen Titel erst aus einem beigelegten Zettel zu erfahren, ist (nicht zu reden von Blindstellen und „Fliegendreck“) für Autor und Käufer/Leser gleichermaßen ärgerlich.  
(Juni 1997) Dorothea Schröder

ADA BEATE GEHANN: *Giovanni Battista Sammartini. Die Konzerte. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1995. IX, 342 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 143.)*

Ada Gehanns Heidelberger Dissertation be-

faßt sich mit den Konzerten von Giovanni Battista Sammartini (1700/01-1775), dessen Sinfonien man seit jeher historische Bedeutsamkeit zugeschrieben hat. Das Konzertschaffen kann es schon rein quantitativ nicht mit den Sinfonien aufnehmen. Im Anschluß an das Werkverzeichnis von Newell Jenkins und B. D. Churgin zählt die Autorin elf authentische Konzerte. Sie werden im ersten Teil der Arbeit ausführlich analysiert. Der zweite Teil stellt einen Vergleich der ermittelten Formen mit Formen aus dem Schaffen Antonio Vivaldis an und beleuchtet dabei „Aspekte des Wandels vom Barockkonzert zum Konzert der Vorklassik“. Der dritte Teil der Arbeit schließlich diskutiert zehn „zweifelhafte oder unechte Konzerte“ nebst einem Fragment vor dem Hintergrund der im ersten Teil ermittelten stilistischen Merkmale. Die erfreulich hohe Zahl von Notenbeispielen aus den weitgehend unveröffentlichten Werken vermittelt über das konkret Angesprochene hinaus einen lebendigen Eindruck von der Musik.

So klar wie der Aufbau der Arbeit sind auch die Analysen, die die mittlerweile wieder gängige Terminologie Joseph Riepels und Heinrich Christoph Kochs verwenden. Es liegt nahe, daß man bei der Betrachtung von Konzertsätzen von der Gestaltung und Anordnung der Tutti- und Solopartien ausgeht. Die gewählte Terminologie ermöglicht darüber hinaus aber eine präzise Beschreibung insbesondere des Periodenbaus. Etwas in den Hintergrund treten dagegen die thematisch-motivischen Momente, die in der Arbeit stets als „Inhalt“ der Musik angesprochen werden. Es ist allerdings zweifelhaft, ob die bei Koch explizit getroffene begriffliche Assoziation von Periodenbau mit der „Form“ und von melodischer Gestaltung mit dem „Inhalt“ der Musik einfach übernommen werden darf; sie müßte wohl – wie jede letztlich philosophische Differenzierung – hinsichtlich ihrer Voraussetzungen und Reichweite diskutiert werden. Der Akzent dieser unpräzisen Arbeit liegt jedoch unverkennbar auf dem praktischen Vollzug der einmal gewählten Analyseverfahren. Dabei gelingt es der Autorin, Sammartinis Komponieren mit mehr oder weniger geschlossenen Taktgruppen anschaulich zu machen und dadurch ein weiteres Mal, jedoch an bislang unbeachteter Stelle zu zeigen, wie der Übergang vom barocken ‚Fortspinnen‘

zum (vor-)klassischen ‚Korrespondieren‘ in der Praxis Gestalt angenommen hat. Da Riepels und Kochs Begriffe klar definiert sind, kann die Autorin das, was sie sagen möchte, auch klar und unmißverständlich sagen.

(Mai 1997)

Wolfgang Horn

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

Wenn jemand für Mozart oder Haydn durch ein „Lesebuch“, eine „Dokumentarbiographie“ „Neugier“ und „Interesse wecken“, durch „vielfältige Bemühungen“ „Spurensuche“ und „Propagierung der Musik“ jener Komponisten betreiben wollte (Vorwort), man würde ihn für etwas weltfremd halten. Hans-Günter Ottenberg allerdings ist dies nicht. Denn es bleibt ihm gar nichts anderes übrig, als für den vielleicht wichtigsten und einflußreichsten deutschen Komponisten des späteren 18. Jahrhunderts immer wieder zu werben, diesen Meister des musikalischen Kupferstiches und dieses Opfer der sinfonischen Lithographie. Das klug zusammengestellte Buch ist eine willkommene Ergänzung der großen Sammelausgaben von Ernst Suchalla. Die 126 Dokumente von 1714 bis 1800, manche davon schwer zugänglich, einige auch bisher so gut wie unbekannt, bieten einen ausgezeichneten Einblick in Leben sowie persönliches und gesellschaftliches Umfeld und in Bachs eigene Äußerungen zu seinen Werken (Briefe, Vorworte) und eine Auswahl von jenen „Tausenden von Druck- und Manuskriptseiten“ (S. 14), die zu Bachs Lebzeiten voller Bewunderung, ja Ehrfurcht über die Werke verfaßt worden sind. Ergebnis ist ein sehr lebendiges Bild von Produktion, Organisation und Reflexion im Musikleben jener Zeit, von Facsimiles, Abbildungen und Anmerkungen begleitet. Das Buch ist Werbung und Information auf hohem Niveau und unterliegt damit dem unlösbaren Problem, einem breiten Leserkreis ein hochdifferenziertes Thema nahezu bringen. Alle Lesenden kennen wohl die Entscheidungsfrage, ob Notenbeispiele in einem

populären Buch über Musik nicht bereits eine größere Verbreitung verhindern.

So auch hier: Sollte eine der bedeutendsten analytischen Musikkritiken des 18. Jahrhunderts, jene von Nikolaus Forkel (1778) über Bachs Klaviertrios, nicht aufgenommen werden, obwohl sie 22 Druckseiten umfaßt und in den facsimilierten Notenbeispielen teilweise Diskantschlüssel enthält? Möge das Buch dennoch jenem Ziel dienen, das Bach selbst in einem Brief von 1756 an Georg Philipp Telemann so formulierte: „Ich glaube, solche Leute, wie wir sind, muß man beybehalten“ (S. 44).

(Juni 1997)

Peter Schleuning

*Le Conservatoire de musique de Paris. Regards sur une institution et son histoire. Sous la direction d'Emmanuel HONDRÉ. Paris: Association du bureau des étudiants du Conservatoire national supérieur de musique de Paris 1995. 304 S., Abb.*

Diese Sammlung von Beiträgen und Dokumentationen richtet Blicke auf eine zweihundertjährige Institution. Sie ist keine erschöpfende Historie des Pariser Konservatoriums, vielmehr „eine Folge von Forschungen und Reflexionen, die sich vorgenommen haben, auf unterschiedliche Weise das Leben dieser Institution zu erhellen.“ (S. 7)

Das Conservatoire feierte 1995 sein Jubiläum mit einer „Konzertwoche für zwei Jahrhunderte Musik“, deren Programm mit Erwägungen von Corinne Schneider die „Suite“ eröffnet. Jerome Thiéreaux widmet sich der Vorgeschichte des Conservatoire, die unter dem Vorzeichen einer „revolutionären Ideologie und Pädagogik“ stand (S. 39). 1789 bildete Bernard Sarrette eine Soldatenkapelle, aus der 1790 ein „Corps de musique de la Garde Nationale“ wurde, ein revolutionäres Blasorchester, in dem Luigi Cherubini den Triangel schlug. Aus diesem ging 1793 das Institut National de musique hervor, am 3. August 1795 schließlich das Conservatoire National, dessen erster Direktor Sarette wurde. Er sah die Aufgabe darin, „die Künstler heranzubilden, die nötig sind für die Feierlichkeiten der republikanischen Feste, für den Militärdienst und vor allem für das Theater.“ (S. 43) Florence Badol-Bertrand wid-

met sich einer Hypothese, welche die Anfänge des Conservatoire mit der Freimaurerei in Verbindung bringt, der 1795 56 der 110 Lehrkräfte verbunden waren. Die endgültige Bestätigung muß bis zur Auswertung der Archive des „Grand Orient de France“ vertagt werden. Seit etwa 1800 erschienen die *Méthodes officielles du Conservatoire*, denen sich Emmanuel Hondré widmet. Cécile Reynaud beschreibt, wie Cherubini während seines Direktorats 1822–1842 die Produktion von zu vielen reinen Klaviervirtuosen zu reduzieren versuchte und dem Klavier statt dessen andere praktische Funktionen zuwies. Die Ausbildung zum Komponisten geschieht am Conservatoire traditionell in verschiedenen Klassen für „Harmonie“ (1875–1905 nach Geschlechtern getrennt!), „Contrepoint“ und „Composition“. Die Wandlungen dieses Systems stellt Nathalie Roxin dar. Die Einführung eines musikgeschichtlichen Unterrichts am Conservatoire erfolgte endgültig erst nach langen Verzögerungen im Jahre 1897. Rémy Campos behandelt diesen Prozeß merkwürdigerweise unter dem Motto „Mens sana in corpore sano“. Ebenfalls auffällig spät, erst 1914, wird das Orchesterdirigieren zum ordentlichen Lehrfach (Laurent Rozon). Laurence Ardouin geht den Schwierigkeiten des Begriffs der „Musique ancienne“ nach, die zur Zeit am Conservatoire nur als Barockmusik verstanden wird. Die Zulassung nichtfranzösischer Studierender war bis weit in das 20. Jahrhundert ein Problem, das nach der Darstellung von Betriz Montes erst in den letzten Jahren befriedigend geregelt wurde. Anne Balamary entwirft ein Bild von der Bildung der verschiedenen Klassen des Conservatoire. Die Beziehungen zwischen dem Conservatoire und der Politik stellen sich einmal in „décisions budgétaires“ dar (Mathieu Ferey), zum anderen in Fragen der Organisation (Mathilde Catz).

Die „Suite“ wird beschlossen von einer Bibliographie und einer Liste der Professoren von den Anfängen bis zur Gegenwart (E. Hondré). Zahlreiche zeitgenössische Abbildungen illustrieren das Buch aufs schönste.

(Juni 1997)

Hermann J. Busch

*Le Théâtre Lyrique en France au XIX<sup>e</sup> Siècle. Sous la direction de Paul PRÉVOST. Metz: Editions Serpenoise 1995. VIII, 356 S., Notenbeisp.*

Der von Paul Prévost herausgegebene Sammelband vereinigt zwölf Beiträge, die sich durch thematische wie methodische Vielfalt auszeichnen und ein breites Panorama der Opernforschung abgeben. Die Aufsätze sind gänzlich unterschiedlicher Natur: Repertoireuntersuchungen, gattungsspezifische und monographische Betrachtungen finden sich ebenso wie rezeptions- und ideengeschichtliche Ansätze. Für die ersten Dezennien stehen die Namen Gaspare Spontini, Ferdinand Herold und Giacomo Meyerbeer, für die zweite Hälfte des Jahrhunderts die Komponisten Charles Gounod, Ambroise Thomas, Richard Wagner, Georges Bizet und Jules Massenet. Grundsätzlichen Charakter hat der (am Ende stehende) Beitrag von Hervé Lacombe, der sich mit terminologischen und gattungsspezifischen Aspekten der französischen Oper auseinandersetzt. Anhand der Wörterbücher stellt Lacombe die Nomenklatur der verschiedenen Genres dar, wobei die den jeweiligen Definitionen zugrundeliegenden Kategorien unter die Lupe genommen werden (Sujet, Dialogproblem oder die Frage Komik versus Ernst). Dabei wird evident, welchen Wandlungen die Kategorien unterlagen, beispielsweise für die ‚neue‘ Gattung des Drame lyrique.

Den chronologischen Auftakt des Buches bildet eine systematische Darstellung der Opéra comique während Konsulat und Empire. Raphaëlle Legrand und Patrick Taïeb haben ihrer Beschreibung dieser Epoche eine Auswertung der ‚registres‘ zugrunde gelegt, die einige Überraschungen bereithalten. So geschätzte Werke wie Méhuls *Joseph* oder *Ariodant* (44 bzw. 13 Vorstellungen) gelangten nicht einmal in die Rangliste der 50 meistgespielten Werke. Erstaunlich dagegen die Aufführungszahlen für die aus dem älteren, ‚klassischen‘ Repertoire stammenden Opéras comiques.

Der ‚großen‘ Oper sind die Aufsätze von Michael Walter und Anselm Gerhard gewidmet. Walter versucht Spontinis *La Vestale* als „les débuts de l’histoire de l’opéra au XIX<sup>e</sup> siècle“ zu beschreiben. Wenngleich sich der thesenhaft formulierte Paradigmenwechsel im Hinblick auf die Bühnen-Darstellung nur schwer nach-

vollziehen läßt – vergleichbare Dokumente ließen sich auch für die Gluck-Zeit finden –, so überzeugt der Aspekt der Historizität, den Walter aus der Politisierung des Revolutions-theaters entwickelt, um so mehr. Von einer eher sozialhistorisch, psychologischen Warte betrachtet Anselm Gerhard die ‚grand opéra‘. Im Schlußakt von Meyerbeers *Les Huguenots* sieht er die Präfiguration eines Thrillers. Filmische Techniken wie ‚choc‘ und ‚suspense‘, die dem Thriller eigen sind, werden hier überzeugend für Meyerbeers Oper dienstbar gemacht.

Eher monographischen Charakter haben die Beiträge zu Herold und Thomas. France-Yvonne Brill („Ferdinand Herold ou la ‚raison ingénieuse‘“) zeigt, daß Herolds Schaffen jenseits seiner Erfolgsopten *Zampa* und *Le Pré aux clercs* immer noch weitgehend im dunkeln liegt, dieser Komponist gleichwohl zu den wichtigsten seiner Epoche zu zählen ist. Ohne Zweifel stand er – neben Berlioz – der ‚deutschen Schule‘ am nächsten. Stärker analytisch orientiert ist Élisabeth Rogeboz-Malfroys Aufsatz „Support littéraire et création musicale dans l’œuvre lyrique d’Ambroise Thomas“. Die Autorin sieht in *Le songe d’une nuit d’été* (1850) einen Wendepunkt in Thomas’ musikdramatischem Œuvre, was sie an einer veränderten Melodiebildung, Orchestration und musikdramatischen Akzentuierung zu beweisen sucht. Im Vagen bleibt dabei die verwendete Kategorie der ‚message‘, welche diesen Wandel begründen sollte; das Resümee schließlich ist nicht frei von Gemeinplätzen. („La musique se fait écho des situations exprimées par le texte.“ S. 134) Fragen drängen sich auch bei dem Beitrag von Marie-Hélène Coudroy-Saghai auf („Polyeucte“ de Charles Gounod: le regard de la presse“). Deutlich wird hier der Charakter französischer Opernkritik: Sie ist primär am Drama interessiert und erst in zweiter Linie an der Musik, vor allem aber ist sie durch und durch politisiert beziehungsweise ideologisiert. Anhand der interessanten Kritik zu *Polyeucte* hätte sich geradezu eine Fallstudie über die Kritik aufgedrängt. Statt dessen wird Zitat an Zitat gereiht in dem vermeintlichen Bewußtsein, auf diese Weise etwas über die ‚wahre‘ ästhetische Qualität des Werkes zu erfahren. Beinahe unvermeidlich scheint in einem solchen Zusammenhang ein Beitrag zu

Wagners Pariser *Tannhäuser* zu sein. Die Fassungsfrage wird im vorliegenden Fall im Lichte der Psychologie gesehen, die Ulrich Drüner als Novum in der Grand opéra verstanden wissen will. Da der gesamte Text monothematisch um das Werk kreist, bleibt die im Untertitel exponierte „l’introduction du psychologique dans le grand opéra“ letztlich kontextlos. Ein neues Licht auf Bekanntes wirft dagegen Paul Prévost („De l’église des missions étrangères à la cathédrale de ‚Faust‘“). Prévost analysiert die Kirchenszene in *Faust*, die er als paradigmatisch für die Durchdringung von Religiösem und Dramatischem im kompositorischen Schaffen Gounods ansieht.

Der mit knapp fünfzig Seiten umfangreichste Aufsatz ist einem Hauptwerk der französischen Oper gewidmet: Bizets *Carmen*. Die Analyse von Steven Huebner („Carmen“ de Georges Bizet: Une corrida de toros“) zeigt einmal mehr, wie reich Bizets Partitur tatsächlich ist. Huebner legt seiner Analyse ein psychologisch-anthropologisches Denkmodell zugrunde, nämlich das des Stierkampfes. Danach ist *Carmen* als „femme-matador“ (S. 194) aufzufassen und damit nicht nur einer geschlechtlichen Hemisphäre zugeordnet. Die Verquickung von psychologischer Deutung und musikalischer Analyse ist überzeugend, gerät aber dennoch an einigen (wenigen) Stellen zu einer Gratwanderung (z. B. „Les strophes en parallèle sur une musique semblable reflètent l’honnêteté morale de Micaëla et la bonté du taureau tant qu’il n’est pas provoqué.“ S. 200). Ähnlich gewichtig ist auch der Beitrag von Jean-Christophe Branger, der sich mit der Melodram-Technik in Massenets *Manon* beschäftigt, nicht ohne einen kenntnisreichen Blick auf die Tradition des Melodrams in der französischen Oper zu werfen. Dabei wird deutlich, auf welcher differenzierte Weise Massenet mit der französischen Sprache umzugehen verstand. Massenet darf in dieser Hinsicht als der vielleicht ‚literarischste‘ Komponist angesehen werden.

Abgerundet wird der Band von Nicole Wild, die einen Einblick in die Bestände der Bibliothèque de l’Opéra und deren wechselvolle Geschichte gibt. Wilds instruktiver Abriss lenkt das Interesse nicht nur auf bibliothekarische Pioniertaten wie die Katalogisierung von Lajarte (innerhalb von drei Jahren!), sondern

auch auf weniger bekannte Fonds, wie z. B. die Schauspielmusiken Pariser Bühnen, deren Erschließung erst jüngst abgeschlossen wurde. – Etwas ‚irreführend‘ in diesem Buch sind die Quellenangaben zu den einzelnen Werken. Die Nachweise von Autographen und Klavierauszügen sind zwar äußerst hilfreich, sie suggerieren aber dem weniger Kundigen die Absenz einer gedruckten Partitur, was ja in Frankreich – im Gegensatz zur italienischen Oper – gerade nicht der Fall ist. Dies ist bedauerlich, da die philologische Seite ansonsten kaum Wünsche offen läßt. Dieser Einwand trägt jedoch den positiven Eindruck dieser gelungenen Unternehmung keineswegs. Es bleibt vielmehr zu hoffen, daß die Metzger „Études musicologiques“ die Forschung zum französischen Musiktheater noch weiter bereichern werden.

(Juni 1997)

Thomas Betzwieser

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

„Stille Nacht! Heilige Nacht!“, ein „exzeptionelles“ und „außerhalb der Norm“ stehendes Weihnachtslied (Walter Deutsch), ist laut Umfragen das beliebteste deutsche Volkslied. Ein 1993 in Salzburg und Arnsdorf abgehaltenes Symposium anlässlich des 175-Jahr-Jubiläums des Stille-Nacht-Liedes befaßte sich mit den (kultur)historischen, stilkundlichen und philologischen Kontexten des Liedes unter Berücksichtigung auch musikethnologischer und besonders rezeptionsgeschichtlicher Fragestellungen. Während Thomas Hochradner bezüglich populärer „Stille-Nacht-Blüten“ zur Biographie des Textdichters Joseph Moor und entstehungsgeschichtlicher Mythen Klarheit verschafft, erörtert Reinhard R. Heinisch Moors und Franz Xaver Grubers Salzburger Umfeld im Spannungsfeld von Aufklärung und Romantik. Diesen Aspekt aus volkskundlicher Sicht bringt auch Walburga Haas ein, die „Stille Nacht! Heilige Nacht!“ im Umfeld einer biedermeierlichen Neuwertung des Weihnachtsrituals als Familienfest sieht. Das sprachlich in der literarischen Romantik anzusiedelnde Lied

(Thomas Krisch) ist auch im Zeichen veränderter geistlicher Gesangspraxis zu sehen, in Salzburg initiiert durch Erzbischof Hieronymus Graf Colloredo, der 1782 das Singen „guter Kirchenlieder in der Muttersprache“ nebst Einführung eines in der Neufassung von Johann Michael Haydn wesentlich mitgestalteten verbindlichen Gesangbuches propagierte (Ernst Hintermaier). Helmut Loos sieht das Stille-Nacht-Lied im Kontext des aufklärerischen Weihnachtsliedtopos und seiner volkstümlichen, vom Siciliano-Genre bestimmten Ausprägung. Dieser widmen sich ausführlich Gerlinde Haid, Walter Deutsch, aber auch Hermann Fritz im Vergleich volksmusikalischer Stille-Nacht-Varianten. Ein beträchtlicher Teil der 20 Beiträge behandelt die erstaunliche Wirkungsgeschichte des Liedes: seine internationale Breitenwirkung (Wallace J. Bronner, Hermann Regner), seine Rezeption in der Kunstmusik (Gerhard Walterskirchen, Franz Haselböck, Wolfgang Gratzler), seine ideologisch motivierten Kontrafakturen (Waltraud Linder-Beroud) und die politische Indienstnahme des Liedes, die etwa in der NS-Zeit von Hans Baumanns „Gegenentwurf“ „Hohe Nacht der klaren Sterne“ (Esther Gajek) bis zur weihnachtlichen Demonstration militärischer Stärke im Rundfunk (Helmut Brenner) reichte.

(Mai 1997)

Thomas Nußbaumer

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

Wie alle in dieser Reihe erscheinenden Bände stellt auch dieser die deutsche Übersetzung des Artikels aus dem 1980 erschienenen *New Grove Dictionary of Music and Musicians* dar. Als separate Buchausgabe zeigt er alle Vor- und Nachteile eines nicht eigens umgearbeiteten enzyklopädischen Artikels (vgl. dazu G. Diehls Rezension des entsprechenden Mozart-Bandes in *Mf* 50/1997, S. 118 f.). Der Text soll (laut Vorwort) große Mengen an durchwegs zuverlässigen Informationen bieten, die aufgrund der lapidaren (von der Dictionary-Fassung abweichenden) Gliederung nach Chronologie und (in den letzten Kapiteln) Gattungs-

bereichen rasch aufzufinden sind. Dafür entfällt die Möglichkeit, die Textaussagen und Quelleninterpretationen in kritischen Anmerkungen zu überprüfen. Eigenartigerweise nicht genannt ist die Aufgabenteilung der Autoren: von Abraham stammt der Text, von Sams das Werkverzeichnis und die Bibliographie; letztere wurden bis zum Jahr 1993 von Irmgard Knechtges-Obrecht unter Mitarbeit des Übersetzers Stemmler aktualisiert. Die Verzeichnisse, die fast die Hälfte des ganzen Buches einnehmen, stellen den Forschungsstand derzeit am aktuellsten und zugleich außerordentlich übersichtlich dar; sie sind es eigentlich, die den Band zu einem unentbehrlichen Arbeitsinstrument machen.

Abrahams Text wurde nur unwesentlich geändert beziehungsweise ergänzt. In seiner Beschränkung auf eine zuverlässige Auflistung wesentlicher Fakten, vor allem der Kompositionsdaten, entspricht er im großen und ganzen den enzyklopädischen Vorgaben. Allerdings befremden einige offenkundig subjektive Wertungen: vor allem die Einschätzung von Schumanns Leistung als Musikkritiker erscheint nicht ganz angemessen, und was Schumanns orchestralen Stil anlangt, so schreibt der Verfasser Vorurteile fort, die seit langem in ihrer historischen Einseitigkeit erkannt wurden. Über die in den achtziger Jahren intensivierten Bemühungen der Schumann-Forschung, die zu zum Teil erheblich veränderten Einstellungen (unter anderem zu den späten Werken) geführt haben, wird der Leser dieses Bandes lediglich durch die Bibliographie unterrichtet.

(Juli 1997)

Arnfried Edler

*Liszt und die Nationalitäten. Bericht über das Internationale Musikwissenschaftliche Symposium Eisenstadt, 10.–12. März 1994. Hrsg. von Gerhard J. WINKLER. Eisenstadt: Burgenländisches Landesmuseum 1996. 195 S., Abb., Notenbeisp. (Wissenschaftliche Arbeiten aus dem Burgenland. Band 93.)*

Das Kulturamt der Burgenländischen Landesregierung veranstaltete im Schloß Esterházy in Eisenstadt das dritte Liszt-Symposium, das die Tradition vorangegangener internationaler Symposien, damals initiiert vom Europ-

ean Liszt Centre, fortsetzt. Wie auch die Forschungsergebnisse früherer Tagungen „Franz Liszt und Richard Wagner“ oder „Der junge Liszt“ kennzeichnet sich dieser aus 12 Beiträgen bestehende Kongreßbericht durch ein sehr weit gespanntes inhaltliches Spektrum aus, das nicht nur Liszts nationale Einflüsse auf sein kompositorisches Werk und auf seine Ästhetik, sondern auch auf sein Bemühen um nationale Verständigung und kulturellen Austausch behandelt.

Wie tiefgreifend die französische Romantik den jungen Liszt geprägt hat, stellt Serge Gut in seinem einleitenden Beitrag „Franz Liszts Verhältnis zur französischen Romantik“ dar. Nicht nur die französisch-romantische Literatur, sondern auch die französische Opermelodie beeinflussten Liszts Kompositionen. Dabei untersucht Gut an musikalischen Beispielen die französische Romance und die franko-italienische Melodik. Mit dem Thema „Französische und italienische Oper in den frühen Paraphrasen Liszts“ beschäftigt sich Maximilian Hofbauer. Er betont den hohen Anspruch der Opernfantasie Liszts auf Grund seines leitmotivisch-musikdramatischen Kompositionsverfahrens. Liszt als Kommentator greift dramaturgisch in die Handlung seiner Opernparaphrasen ein. Hofbauer sieht die Opernfantasie als „kreative Rezeption eines dramatischen Werks in Form eines in Tönen festgehaltenen Essays, die gedankliche und ästhetische Verarbeitung eines individuellen Kunsterlebnisses widerspiegelt.“ Wolfgang Marggraf kann sich bei seinem Thema „Franz Liszt und Italien“ nur auf einige bedeutende Schwerpunkte konzentrieren. Neben kurzen Anmerkungen zu den Italienbezügen der *Années de pèlerinage* liefert er einen interessanten Vergleich der *Dante-Sonate* mit der späteren *Dante-Symphonie*. Mit der Bedeutung der intensiven Auseinandersetzung Liszts mit der ungarischen Nationalmusik beschäftigen sich Bettina Berlinghoff „Zur Entstehungs- und Editions-geschichte der ‚Magyar Dallook‘“ und Klara Hamburger „Franz Liszt und die Zigeuner“. Die Verarbeitung ungarischer Volksmelodien in den verschiedenen Kompositionen hin bis zu den *Rhapsodies hongroises* zeigen sehr deutlich, wie Liszt die Virtuosität und Improvisationskunst der Zigeuner auf sein instrumentales und symphonisches Werk übertrug. Gerhard

Winkler reflektiert die Beziehung Liszts zu Österreich. Auch bei den *Soirées de Vienne*, Bearbeitungen Schubertscher Tänze, transferiert Liszt charakteristische Stilelemente mit subtiler pianistischer Technik in einen „hochartifiziellen Klaviersatz“. Mit der von vielen Biographen als periphere Gattung angesehenen Liedern Liszts befaßt sich Cornelia Szabó-Knotik. Dabei beleuchtet sie verschiedene Bereiche ihrer chronologischen Entstehung, ihrer Werkgestalt und Deutung auch im Kontext ihres kulturhistorischen und philosophischen Hintergrundes. Obwohl Liszt als Dirigent und als Pianist in Deutschland große Popularität erlangt hatte, war die Resonanz seiner Konzerte in der Presse nicht immer kritiklos. Mit dem Thema „Liszt und die Deutschen, 1840–1845“ beschäftigt sich Michael Saffle. Er kommt zu dem Ergebnis, daß Liszt gelobt wurde, wenn er die Tradition aufrechterhielt, getadelt aber, wenn er sich in seinen Interpretationen Freiheiten erlaubte. Nur auf einige wenige Parallelen zwischen Liszt und Bach, den Liszt als Landsmann ungarischer Vorfahren betrachtete, kann sich Michael Heinemann beschränken. Die sehr interessanten Beiträge „Liszt und die russische Symphonik“ (Dorothea Redepening) und „Liszt und die Musik der skandinavischen Länder“ (Mária Eckardt) zeigen, wie intensiv die Auseinandersetzung der russischen und skandinavischen Komponisten mit dem kompositorischen Werk Liszts war. Der letzte Beitrag von James Deaville „Liszts Orientalismus: Die Gestaltung des Andersseins in der Musik?“ zeigt an Beispielen wie der Oper *Sardanapale*, *Hunnenschlacht* und *Mazeppa*, daß sich auch Liszt mit dem Phänomen des Orientalismus auseinandergesetzt hat. Dazu liefert der Autor einen aufschlußreichen Anhang.

Diesem Band ist es gelungen zu zeigen, daß Liszt wie kaum ein anderer Komponist seines Jahrhunderts als Künstler und Komponist nationales Denken gefördert, länderverbindende kulturelle Beziehungen ausgebaut und nicht zuletzt die unterschiedlichsten musikalischen Nationalstile in sein kompositorisches Werk verarbeitet hat.

(Juli 1997)

Martina Srocke-Friedrichs

FRIEDRICH WEDELL: *Annäherung an Verdi*. Kassel u. a.: Bärenreiter 1995. XIX, 344 S., Notenbeisp. (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. Band XLIV.)

Im ersten Teil seines Buches – dessen Titel *Annäherung an Verdi* allzu bescheiden ausgefallen ist, versucht der Autor doch eine Klärung grundsätzlicher Probleme der italienischen Arienmelodik in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts – beschreibt und analysiert Wedell Kompositionslehren von Galeazzi, Gervasoni, Anton Reicha und Bonifazio Asioli in bezug auf Phrasen- und Melodielehre mit außerordentlicher Gründlichkeit. Mindestens der Abschnitt über Galeazzis Verständnis der „melodia“ (die als Analogon zu Heinrich Christoph Kochs Periode zu verstehen ist) ist auch für nicht an der Oper interessierte Leser von Bedeutung, da für Galeazzi nicht die Vokalmusik, sondern die klassische Instrumentalmusik als Vorbild diene. (Übrigens erscheinen alle – zum Teil sehr ausführlichen – Zitate im Haupttext in deutscher Übersetzung; die italienischen Originaltexte in einem Anhang bzw. in den Fußnoten.) Wedell zeichnet dabei den Weg von einer eher am Instrumentalen ausgerichteten Kompositionslehre hin zu einer Kompositionslehre und Musikästhetik nach, für die nur noch die Vokalmusik der Oper im Vordergrund steht. Im gleichen Entwicklungsgang vollziehen die Kompositionslehren und die Musikästhetik die Änderungen der Kompositionspraxis insofern nach, als ein klassizistisch-normativer Anspruch (wobei nicht selten versucht wurde, die jeweils moderne Praxis klassizistisch zu ‚erklären‘) zugunsten der theoretischen Stützung der kurrenten Kompositionspraxis bei Asioli (wobei dieser wiederum die Absicherung in der Tradition sucht) aufgegeben wurde.

Insofern die italienische Musik an Sprache gebunden blieb, vollzog sie den Paradigmenwechsel hin zur romantischen Musikauffassung nicht mit, wie sie sich vornehmlich im deutschen Sprachraum zeigte und in deren Mittelpunkt die Instrumentalmusik stand. „Damit hängt zusammen, daß es in der italienischen Musik auch keine Romantik im deutschen Sinne des Wortes gegeben hat. Das heißt nicht, daß es in Italien überhaupt keine musikalische Romantik gegeben hätte – die heftigen Angriffe der *classicisti* beweisen ihre Existenz,

und schon Ritorni bezeichnet die Musik Bellinis als romantisch. Was jedoch die musikalische Romantik in Italien sei, bleibt außerhalb dieser Arbeit noch zu klären.“ (S. 202) Wedells Bemerkung ist alles andere als banal, denn sie bringt die derzeitige merkwürdige Forschungslage auf den Punkt, in der der Begriff der italienischen Romantik zwar inflationär, aber referenzlos verwendet wird (sieht man von einem Aufsatz Gary Tomlinsons ab). Im übrigen erklärt diese ästhetische Situation in Italien im frühen Novecento auch den relativ großen Stellenwert, den die Diskussion von Nachahmung und Ausdruck in der Musik einnimmt (und an deren Ende sich dann trotz der Berufung auf das 18. Jahrhundert die Inhalte beider Begriffe ähnlich wie in Frankreich verkehrt haben).

Was bedauerlicherweise in Wedells Untersuchung fehlt, sind Ausführungen zur ‚Zielgruppe‘ der Kompositionslehren. Ob sie tatsächlich eine Bedeutung in der Ausbildung von Opernkomponisten hatten, bleibt so zumindest offen. Und die Vermutung, daß Reichas *Traité de mélodie* (1814) Einfluß auf die Veränderungen der italienischen Arienform (S. 67, 292) hatte, scheint mir trotz des Hinweises auf die engen Kontakte italienischer Opernkomponisten zu Paris in den zwanziger Jahren etwas abwegig zu sein; Wedell zweifelt an anderer Stelle (S. 200) selbst am Einfluß von Reichas Lehre.

Im zweiten Teil seines Buches analysiert Wedell Arien Vincenzo Bellinis (*Norma*, *Son-nambula*), Gaetano Donizettis (*Lucrezia Borgia*) und des jungen Verdi (*Oberto*, *Nabucco*), wobei die „bei den Theoretikern herausgearbeiteten Termini und Regeln ihre Anwendung finden“ (S. 203); doch bleibt sich Wedell immer des Spannungsfelds von Kompositionslehre und aktueller Praxis bewußt. Der Gebrauch der von Galeazzi eingeführten Termini „motivo“, „passo caratteristico“ und „periodo di cadenze“ in Kombination mit späteren terminologischen Veränderungen und Präzisierungen erlaubt eine genaue Melodiebeschreibung und -charakterisierung aus zeitgenössischer Sicht. (In der Analyse der Cavatina des Alfonso „Vieni! la mia vendetta“ aus Donizettis *Lucrezia Borgia* wird allerdings nicht berücksichtigt, daß gerade bei Donizetti der bewußte ‚Regelverstoß‘ häufig Ausdrucksmoment ist: Das gilt in diesem Fall sowohl für die ‚falsche‘ Deklamation wie die Tatsache, daß der Affekt nicht vollstän-

dig durchgehalten wird.) Das Überraschende in Wedells Analyse der Arien Verdis ist nicht, daß der Komponist melodische Stilelemente Rossinis, Bellinis und Verdis gleichsam synthetisiert, sondern Verdis Rückgriff auf ältere Techniken des späten 18. Jahrhunderts (etwa des ‚tratto espressivo‘, der ursprünglich die rhythmische Wortdarstellung bezeichnete, bei Verdi jedoch zum Mittel kompositorisch-motivischer ‚Arbeit‘ genutzt wird). Auch knüpft Verdi an die Vorstellung der melodischen „unità“ als „Einheit des Materials als Grundlage der Komposition“ (S. 294) an. Die Entwicklung melodischer Formulierungen aus ‚sparsamem Material‘ entspricht den Kompositionsweisen der Wiener klassischen Instrumentalmusik. Daß Verdi auf diese Kompositionsweisen zurückgriff, ist schon länger bekannt – Wedell liefert die analytische Terminologie für dieses Verfahren und eine historische Begründung, wobei er gleichzeitig – zu Recht – darauf hinweist, daß Verdi gerade durch den Rückgriff auf ältere Techniken und deren aktuelle Umdeutung in der Summe seiner kompositorischen Möglichkeiten Bellini und Donizetti überlegen war und damit über ein Potential verfügte, das „Verdi dazu befähigt, seine Kompositionskunst weiterzuentwickeln und zu den Gestaltungsmöglichkeiten zu kommen, die er in seinen großen Werken zeigen wird.“ (S. 295).

(Mai 1997)

Michael Walter

TINO DRENGER: *Liebe und Tod in Verdis Musikdramatik. Semiotische Studien zu ausgewählten Opern. Eisenach: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1996. 382 S., Notenbeisp. (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 45.)*

In der zu besprechenden Studie, einer Dissertation, werden zunächst langatmig, unpräzise, weitschweifig, und oft auf diskussionswürdigem Niveau semiotische Theatertheorien, Grundlagen der italienischen Romantik, Liebe und Tod als geistige Konzeption, Verdis Liebesleben, Opernhandlungen und historische Hintergründe referiert, ohne daß eigentlich klar würde, worauf der Autor hinauswill.

Für sein Buch relevante Literatur hat Drenger nicht benutzt (zum Beispiel Anselm Gerhard, *Die Verstärkung der Oper*, Stuttgart/Weimar 1992; Gary Tomlinson, „Italian Romanticism and Italian Opera: An Essay in their Affinities“, in: *19th Century Music* 10 [1986]; Carl Dahlhaus, *Musikalischer Realismus*, München 1982, James A. Hepokoski, „Boito and F.-V. Hugo's ‚Magnificent Translation‘: A Study in the genesis of the ‚Otello‘ Libretto“, in: *Reading Opera*, hrsg. v. A. Groos u. R. Parker, Princeton 1988 – die Liste ließe sich problemlos verlängern). Hätte der Autor Ursula Günthers Aufsatz „Giuseppe Verdis erster Erfolg in Paris“ (in: *Lendemains* 8 [1983]) zur Kenntnis genommen, hätte er gewußt, daß es in der zweiten Jahreshälfte 1847 weit mehr als nur „Anzeichen“ (S. 65) für die Liebe zwischen Verdi und Giuseppina Strepponi gegeben hat; in den Fußnoten des Aufsatzes hätte er auch einen Hinweis auf einen weiteren Aufsatz von Mary Jane Phillips Matz gefunden, der das angeblich „heillose Durcheinander“ in der Verdi-Biographie hinsichtlich der Kinder Strepponis klärte. Ob Verdis Ehe mit Margherita Barezzi wirklich „eine dieser Zweckehen [war], die sich aus den Lebensumständen ergaben“ (S. 65), ist bloße Spekulation, die der Autor aber S. 68 als Gewißheit präsentiert, um damit das „nur auf beiderseitige Liebe“ gegründete Verhältnis Verdis zu Strepponi zu kontrastieren. Zwar ist es richtig, daß von Verdi nicht sehr viele direkte ästhetische Äußerungen überliefert sind, aber doch mehr als nur das bekannte „Copiare il vero può essere una bona cosa, ma inventare il vero è meglio, molto meglio. [...]“ in einem Brief aus dem Jahre 1876 an Clara Maffei und jener bekannte Brief an Salvatore Cammarano (1848), in dem Verdi Eugenia Tadolini wegen ihrer angeblich zu großen Schönheit und ihrer perfekten Gesangsweise weglobt, damit sie nicht die Lady Macbeth verkörpere. Und: dieser Brief ist mitnichten ein Beleg dafür, daß Verdi auf Belcanto verzichten wollte oder daß „ästhetische Schönheit unantastbare“ Grundvoraussetzung (S. 23) der Opernkonventionen waren. In der Betrachtung über die Opern Verdis deutliche (!) „pietistische Wendungen“ (S. 94, 96) und „Hauptstilmittel der Empfindsamkeit“ (ebd.) erkennen zu wollen, ist mehr als entlegen; und daß der Szenentypus des Liebesduetts

auf der dramaturgischen Konstellation „Zufall“ beruht, ist unzutreffend. Über die Bemerkungen des Autors zu Verdis „Leitmotivik“ (S. 111 ff.) sei hier der Mantel des Schweigens gehüllt. Ein Satz wie „Fehlen von Harmonik läßt sich bei Verdi nicht über längere Passagen feststellen, sondern lediglich in alternierenden (!) Akkorden, wie dem verminderten Septakkord.“ (S. 137) wirft ein völlig neues Licht auf die Harmonik des 19. Jahrhunderts. Angesichts solcher Mängel sowie einer nicht geringen Anzahl von Stilblüten („Die Sopranistin ist immer entweder verheiratet oder in anderer Form einem Mann zugeordnet.“ [S. 92] „Das Rezitativ stellt Fragen [...]“ [S. 250]) verbietet es sich, den Inhalt des Buches zu referieren, denn jeder referierten Stelle wäre eine Korrektur an die Seite zu stellen, was den Rahmen einer Rezension sprengt. Es müssen die Hinweise genügen, daß sich Drengers ‚Ergebnisse‘ schon deshalb nicht verallgemeinern lassen, da die Basis der untersuchten Werke viel zu schmal ist, daß der Bezug seiner ‚Untersuchung‘ zur Semiotik überwiegend marginal ist, daß er wesentliche Teile der maßgeblichen Literatur der letzten 15 Jahre zur italienischen Oper nicht berücksichtigt hat und daß ihm die formale Organisation und die Bedeutung des italienischen Verses ebenso ein Rätsel geblieben zu sein scheinen wie sprachliche und inhaltliche Topoi der Oper des Novecento.  
(Mai 1997) Michael Walter

CLARA SCHUMANN: „Das Band der ewigen Liebe“. *Briefwechsel mit Emilie und Elise List*. Hrsg. von Eugen WENDLER. Stuttgart – Weimar: Verlag J. B. Metzler 1996. 517 S., Abb.

Nach Gedenkjahren ist man im allgemeinen überfüttert mit Informationen und der Jubilare erstmal überdrüssig – nicht so bei Clara Wieck Schumann. Hier ist in den letzten Jahren eine Fülle von Quellenmaterial, teils aus privatem Besitz, aufgetaucht, untersucht und bearbeitet worden, das im Rahmen des Gedenkjahrs 1996 auf verschiedenen Kongressen und Symposia vorgestellt und inzwischen auch publiziert ist. Allein drei Briefsammlungen sind in letzter Zeit erschienen: Neben den Briefen Clara Wieck Schumanns an Emilie und Elise List, *Clara Schumanns Briefe an Theodor Kirchner*,

hrsg. von Renate Hofmann (Tutzing 1996) und unter dem Titel ...*daß Gott mir ein Talent geschenkt. Clara Schumanns Briefe an Hermann Härtel und Richard und Helene Schöne*, hrsg. von Monica Steegmann (Zürich und Mainz 1997). In jeder dieser Briefsammlungen tritt die Autorin in einem völlig anderen Kontext und mit jeweils einer besonderen Facette ihrer Persönlichkeit hervor. Der Briefwechsel mit Emilie und Elise List beginnt als Mädchenfreundschaft und hält bis ans Lebensende der Frauen an (Elise v. Pacher starb 1893, Clara Schumann 1896, Emilie List 1902). Dagegen währt die Bekanntschaft Clara Schumanns mit Theodor Kirchner knapp sieben Jahre (1857–64), dann bricht Clara Schumann das inzwischen sehr persönlich gewordene Verhältnis ab. Der Briefwechsel mit Hermann Härtel, der kontinuierlich ab 1845, mit dem Weggang der Schumanns aus Leipzig, einsetzt und nach Härtels Tod, 1875, von seiner Tochter fortgeführt wird, zeigt besonders die professionelle Seite Clara Wieck Schumanns. Hier geht es überwiegend um die Organisation von Konzertveranstaltungen und die mühselige Beschaffung von Notenmaterial. Gleichzeitig wird in jedem Brief deutlich, wie gut die Autorin geschäftliche Interessen und private Herzlichkeit zu trennen weiß, selbst in Fällen, wo Mißstimmungen auftauchen, wie nach Härtels Ablehnung von Schumanns *Faust*-Szenen 1858. Alle drei Publikationen folgen unterschiedlichen editorischen Entscheidungen. Während die Kirchner-Briefe von Hofmann in einer sorgfältigen traditionellen Edition mit kritischen Anmerkungen und Kommentaren vorliegen (hier wünschte man nur, der Verleger, Hans Schneider, hätte sie weniger lieblos auf den Markt geworfen), wählt Steegmann das leserfreundliche Verfahren, anstelle von Fußnoten kommentierende Zwischentexte einzufügen. Da sie gleichzeitig eine Verbindung zwischen den Briefen herstellen, kann die Sammlung als zusammenhängender Text gelesen werden. Zur Ergänzung sind dann Personen- und Werkregister gedacht. Wendlers Edition neigt wiederum mehr zur traditionellen Praxis, ohne allerdings den Standard von Hofmann zu erreichen. Manche Unschärfen im Kommentar und der mitunter etwas betuliche Stil des über seinen Gegenstand so herzlich begeisterten Herausgebers sind vielleicht mißlich, bleiben aber angesichts des Verdienstes,

diese Briefe endlich zugänglich gemacht zu haben, marginal.

Es empfiehlt sich, die Lektüre mit dem ausführlichen Schlußteil über das unruhige, engagierte und am Ende gescheiterte Leben von Friedrich List und seiner Familie zu beginnen. List, der 1817 einen der ersten wirtschaftswissenschaftlichen Lehrstühle eingenommen hatte und zwischenzeitlich als politischer Flüchtling nach Amerika emigriert war, ließ sich mit seiner Familie 1833 für wenige Jahre in Leipzig nieder. Hier beginnt die Freundschaft von Clara Wieck mit der ein Jahr älteren Emilie List, in die später auch die jüngere Schwester, Elise, einbezogen ist. Die schwärmerischen Gruß- und Liebesfloskeln der Mädchenzeit verschwinden zwar bald aus den Briefen, was aber bleibt und die gesamten Briefe nachhaltig kennzeichnet, ist ihr oft frischer und bis zum Schluß unsentimentaler Tonfall. In den vertraulichen Mitteilungen an die Freundinnen sind eine Menge aufschlußreicher biographischer Details von Clara Wieck Schumann überliefert, wie die Eifersucht auf Schumanns Verlobte 1835 (S. 51 ff.), die Mischung aus Freude und Angst bei der ersten Schwangerschaft und dann das stolze Glück der jungen Mutter 1841 (S. 104 ff.), aber auch der erschütternde Brief nach Ausbruch von Schumanns Krankheit 1854 (S. 178 ff.), die sich bereits in früheren Briefen ankündigt (s. S. 172 ff.), die völlig genervten Zeilen über den trotzigen Teenager Marie 1858 (S. 212 ff.) oder der anrührende Nachruf auf ihren Vater Friedrich Wieck 1873 (S. 313 f.). Ist dann die Neugier auf die private Biographie gestillt, so kann man die Briefe als das lesen, was ihre eigentliche Bedeutung ausmacht: Sie sind aufschlußreiche Dokumente über Frauenfreundschaft, Künstler- und Alltagsleben im 19. Jahrhundert. Dabei werden hier gleich drei unterschiedliche Lebensformen sichtbar. Emilie List, die gut gebildete Intellektuelle unter den dreien, blieb ledig und stand zeit ihres Lebens der Familie gleichsam als ‚Feuerwehr‘ bei allen Katastrophen zur Verfügung. Elise List begann ihre Laufbahn wie Clara Wieck als Musikerin, ohne allerdings an das künstlerische Format ihrer Freundin heranzureichen. Sie beendete ihre Auftritte mit der Heirat. Clara Schumanns Leben wiederum zeigt, daß es im 19. Jahrhundert auch möglich war, als verheiratete Frau mit Familie in der

Öffentlichkeit professionell zu wirken und aufgrund von musikalischer Kompetenz und künstlerischer Überzeugung Erfolg zu haben. Vor diesem Hintergrund ist der Titel des Buches unglücklich gewählt, da das Zitat, aus dem Zusammenhang des Textkorpus gelöst, einen sentimentalen Zug vorgibt, den diese Briefe tatsächlich nicht haben. So landet das Buch womöglich eher in der ‚Herz-Schmerz-Ecke‘ als im ‚seriösen‘ Fach, wo es hingehört – ein Mißverständnis, das auch schon für Nancy Reichs Clara Schumann-Biographie gilt, deren deutsche Fassung (trotz Intervention der Autorin) den unsinnigen Titel „Romantik als Schicksal“ trägt. Nach der Publikation dieses Quellenmaterials in den drei Brief-Sammlungen dürfte das spießig verkitschte und engstirnig verklemmte Bild der Künstlerin endgültig ad acta gelegt sein.

(Juni 1997)

Janina Klassen

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

Nachdem Ulrike Schilling 1994 eine Studie über „Leben und Wirken“ des Musikhistorikers und Hochschullehrers Philipp Spitta „im Spiegel seiner Briefwechsel“ vorgelegt hat (vgl. *Mf* 48, 1995, S. 206f.), erscheint nun mit Wolfgang Sandbergers Hamburger Dissertation von 1995 eine – teilweise auf Schillings bio- und bibliographische Recherchen aufbauende – umfängliche Arbeit zum musikhistorischen Standort und geistig-ästhetischen Profil des Bach-Forschers. Die vier Hauptkapitel des Buches kreisen das facettenreiche, letztlich jedoch auf wenige Grundideen fokussierte „Bach-Bild“ Spittas gleichsam konzentrisch ein: In den „Prämissen und Positionen“ (S. 27–56) werden Spittas Vita im Blick auf die Genese seiner seit 1866 (Revaler Bach-Vortrag) dokumentierten Auseinandersetzung mit Leben und Werk Bachs resümiert sowie sein mit den Mitteln antiquarischer, philologischer, historischer und ästhetischer Betrachtung zusammengesetztes „Ideal einer Künstlerbiographie“ vorgestellt; es folgt eine Darstellung des Kontextes zur Bach-Monogra-

phie (2 Bde., 1873/80), d. h. zum Forschungsstand vor Spitta (Johann Nikolaus Forkel, Carl Hermann Bitter u. a.), zur damaligen Quellsituation, zur Entstehungsgeschichte des Werkes, zu seiner – entgegen Spittas eigener Einschätzung – überwiegend positiven Resonanz im zeitgenössischen Schrifttum sowie zu den vergeblichen Bemühungen des Verlages Breitkopf & Härtel, Autoren für postume Neubearbeitungen des Standardwerkes zu gewinnen (S. 57–87); im dritten Hauptkapitel (S. 89–138) analysiert Sandberger eine prinzipielle Deutungskategorie Spittas: sein kirchenmusikalisch-protestantisches „Restaurationskonzept“, demzufolge Bach als Höhe- und Endpunkt gottesdienstlich gebundener Kompositionskunst erscheint; im vierten und umfangreichsten Hauptkapitel (S. 139–301) werden „zentrale Aspekte“ von Spittas Bach-Bild entfaltet, darunter ein Vergleich von Spittas Bach-Deutung mit seinem Händel-, Telemann- und Vivaldi-Bild, Spittas ‚Orgelideologie‘ als Basis seines Bach-Verständnisses und – ein in der bisherigen Literatur kaum ernsthaft in den Blick genommener Gesichtspunkt – seine romantisch-poetisierenden, namentlich durch Robert Schumann beeinflussten Werkbeschreibungen; Verzeichnisse der verwendeten Siglen, der zitierten Schriften Spittas und der Sekundärliteratur sowie ein Personenregister beschließen das Buch (sowohl im Verzeichnis der zitierten Literatur als auch im Personenregister sind Vornamen leider nur in abgekürzter Form aufgenommen worden, ebenso wurde im Haupttext der Umgang mit Vornamen und Lebensdaten inkonsequent gehandhabt).

Sandbergers Arbeit bietet eine minutiöse Interpretation des Themas mit weitem, neben der relevanten älteren und neueren Bach-Literatur auch Erkenntnisse von Nachbardisziplinen wie Philosophie, Geschichts- und Literaturwissenschaft einbeziehendem Horizont und auf durchgehend hohem Reflexionsniveau. Dabei halten sich die deskriptiven, mit zahlreichen Zitaten belegten Partien in einem ausgewogenen Verhältnis zu den ideengeschichtlichen Analysen und Abstraktionen. Trotz der stringenten Ausrichtung auf Spittas Bach-Forschungen, die im Rahmen der historistisch und nationalistisch beeinflussten Biographik des 19. Jahrhunderts gesehen werden, erfolgt durch die Einbeziehung anderer

Arbeiten Spittas (etwa der Aufsätze über Brahms, Schumann, Palestrina oder „Kunstwissenschaft und Kunst“) keine Verengung der breiten musikologischen Perspektive des Historikers. Somit vermag Sandberger seinen Gegenstand in einer vornehmlich systematisch ausgerichteten Aspektenvielfalt ‚aufzuschlüsseln‘, die von Spittas „platonisierender Ästhetik“ (S. 54) bis zu speziellen aufführungspraktischen Fragen vor allem zu Bachs Vokalmusik reicht wie die Notwendigkeit und Beschaffenheit von Klavierauszügen, Orgelbegleitungen und Continuoaussetzungen (in diesem Zusammenhang wären meines Erachtens einige Reproduktionen zeitgenössischer gedruckter Aufführungsmaterialien als Veranschaulichung sinnvoll gewesen). Auf methodischer Ebene ließe sich allenfalls beanstanden, daß der Autor, je weiter er vorrückt, um so auffälliger einem gewissen Interpretationszwang unterliegt: Fast sämtliche angesprochenen Phänomene werden im Blick auf Spittas – zweifellos vorhandenes – konfessionell geprägtes normatives kirchenmusikalisches Ideal gesehen, das seine Erfüllung in Bachs choralgebundener Orgelmusik und seinen von Spitta als Spätwerke angesehenen Choralkantaten findet. Daß ein gleichermaßen wissenschaftlich profunder wie künstlerisch sensibler Forscher vom Rang Spittas zuweilen auch genuin musikalische Urteile zu fällen vermag wie beispielsweise im Blick auf seine auch heute noch durchaus nachvollziehbare Kritik der *Missa in g-Moll* BWV 235 (vgl. S. 284 ff.), erscheint allzu sehr dem übergeordneten Deutungskonzept geopfert. Ähnlich wird man auch Sandbergers Interpretation von Spittas Verständnis der *Matthäuspassion* „im Sinne eines liturgisch-kultischen Gesamtkunstwerks“ (Spitta bezeichnet Bachs Passionen in Anlehnung an die mittelalterlichen geistlichen Schauspiele als „Mysterien“) und „als restaurativen Gegenentwurf zu Wagners Musikdrama“ (S. 276) schon angesichts des anachronistischen Vergleichs zum *Parsifal* (1882) zumindest mit Skepsis begegnen. Aber solche mehr auf Assoziation als historischem Nachweis beruhende Interpretamente schmälern den mit dieser Arbeit erzielten Erkenntnisgewinn lediglich peripher. Nur wenige Initiatoren und Vertreter der seriösen, akademischen Musikforschung im 19. Jahrhundert haben bisher eine so gründliche und um-

sichtige Darstellung gefunden wie Philipp Spitta mit dieser Studie.  
(Juli 1997)

Herbert Lölkes

*Sergei Taneev. Musikgelehrter und Komponist. Materialien zu Leben und Werk. Hrsg. von Andreas WEHRMEYER. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 1996. XIV, 390 S., Notenbeisp. (studia slavica musicologica. Band 3.)*

Die Erstveröffentlichung von Quellentexten darf begrüßt werden. Der Herausgeber Andreas Wehrmeyer hat keine Mühe gescheut, für die deutschsprachige Leserschaft eine Fülle russischer Berichte über Leben und Werk Sergej Taneevs vorzulegen.

Taneev, der im Westen manchmal als der „russische Brahms“ bezeichnet wird – ein Epitheton, das problematisch scheint – gewinnt Konturen durch die Wiedergabe gesammelter Selbstzeugnisse, zeitgenössischer Rezensionen seiner Werke, ferner durch zum Teil erheiternde Erinnerungen an den Menschen Taneev sowie durch eine 70seitige Biographie. Deutlich wird das Bild einer – nicht nur angesichts ihrer lebenspraktischen Unbeholfenheit liebenswerten – Persönlichkeit, die getragen war von bemerkenswertem pädagogischen und kompositorischen Ethos, zu welchem es gehört, daß er von einem bestimmten Zeitpunkt an nur noch nach Kriterien der Begabung des Schülers unterrichtete – ohne Honorar. Die Lektüre mancher Texte versetzt in die Atmosphäre eines osteuropäischen Lebensraumes, in dem sich erst vor einhundert Jahren Elektrizität und Wasserleitungen durchsetzten. Daß Taneev beide Technologien nicht in Anspruch nehmen wollte, steht nicht konträr zu seiner kompositorischen und historischen Position, denn diese hatte sogenannte konservative Züge.

Sein – Unterricht wie kompositorische Werkstatt – rechtfertigendes Gewissen wird durch Kategorien wie Stimmführung, Zusammenhang, Faßlichkeit und – heutigen Theoretikern nicht unbekannt – Kontrapunkt gebildet; sein Formbegriff tendiert zu einem dynamischen, also progressiven, und Taneev war es, der am Moskauer Konservatorium im Jahr 1897 das Fach ‚Form‘ einführte bzw. durchsetzte. In den Beiträgen des Bandes wird facettenreich ein Denken herausgestellt, dem punktu-

elle Klangreize und romantische Effekte fremd geblieben sind, und es überrascht nicht, daß Taneev die russischen Epigonen Claude Debussys ablehnte. Als innerster Herzader Taneevs erweist sich der strenge Stil der ausgehenden Renaissance und dessen „unausgeschöpfte Möglichkeiten“. Vorbildhaft war für Taneev auch der Tonsatz Händels, Bachs, Beethovens; zurecht erscheint an einer Stelle das Puschkin-Zitat „Jahrhundertstaub von den Blättern streichend“, denn Taneevs Traditionsbewußtsein speist sich aus mehreren Epochen, während er „modernistisches Komponieren“ bekräftelte. Taneev wandte sich gegen jedes krude, voreilige Verständnis von Modernität und spötelte zum Beispiel: „Man nehme zwei übermäßige Dreiklänge im Ganzton-Abstand und erhält sechs Töne, mit denen entschieden alles... Heraus kommt eine vortrefflich modernistisch klingende Musik“, kolportiert Sabeneev (S. 220). Taneevs starke Werke auf dem Gebiet der Kammermusik stehen dem Liedschaffen und der Oper *Oresteja* gegenüber, wo ihm anscheinend keine herausragenden Beiträge gelungen sind. Als wesentlich stärkere Werke werden Kantaten und Chormusik beschrieben. An einigen Werken wird die Nähe zur Faktur russischer Volksmelodien aufgezeigt (Vermeidung periodischer, „quadratischer“ Konstruktionen), auffallend ist auch die Verwendung verminderter Terzen. Deutlich werden im weiteren Taneevs Beziehungen zu Komponisten wie Pjotr Tschaikowskij, Nikolaj Medtner, Aleksandr Skrjabin, deren Achtung und Kritik sowie Taneevs Verhältnis zu ihnen und ihrem Schaffen. Skrjabins Ekstase beispielsweise blieb ihm, dem auf der Ebene des Tonsatzes Strenge, Ernst und klares Denken primär, ja unersetzlich waren, letztlich fremd. Die Einschätzungen, die Taneev aus verschiedenen Richtungen zuteil wurden, lassen Facetten eines bemerkenswert integren Menschen beobachten. Taneevs Werke, die in verschiedenen Beiträgen zum Teil eindrucklich transparent erscheinen, möchte man nach der Lektüre des Buches nur zu gerne kennenlernen; bereits die Lektüre der Notentexte verspricht Interessantes. In einigen Partien tragen die von Wehrmeyer gesammelten Texte auch zur Erkenntnis der musikalischen Poetik und Hermeneutik des 19. Jahrhunderts überhaupt bei.

Im Anhang publiziert Wehrmeyer eine Liste

von weit über hundert Schülern Taneevs, ein detailliertes Werk- und Schriftenverzeichnis und eine systematische Bibliographie, die bis zum Jahr 1993 reicht; alles erscheint überaus sorgfältig recherchiert.

(Juli 1997)

Matthias Thiemel

*FRANÇOIS LESURE: Claude Debussy. Biographie critique. Paris:Klingsieck 1994. 498 S., Abb.*

Nach der Debussy-Ikonographie von 1975, dem Werkkatalog von 1977 und dem 1993 wiederaufgelegten Band mit Debussy-Briefen legt François Lesure in dieser „Biographie critique“ die Summe seiner Debussy-Forschungen vor. Das Buch ist zugleich Neuabdruck und Fortsetzung eines bereits 1992 im selben Verlag erschienenen ersten Bandes *Claude Debussy avant Pelléas ou les années symbolistes*, der mit Ausnahme einiger Ergänzungen (neue Publikationen so zum Beispiel die *Correspondence Chabrier* wurden berücksichtigt) wie auch Auslassungen (einige Photos und Teile des Anhangs fehlen) vollständig in das hier vorliegende Buch eingegangen ist. Mancher Käufer wäre dankbar gewesen, wenn Verlag oder Autor rechtzeitig auf die Verdoppelung und ihre Unterschiede hingewiesen hätten.

In chronologischer Reihenfolge behandelt Lesure pro Kapitel ein bis zwei Jahre im Leben Debussys, deren Ablauf nicht strikt nach Kalender, sondern in bezug auf Ereignisse, Begegnungen und Kompositionsfortschritte gegliedert ist. Analytische Werkbesprechungen fehlen jedoch. Statt dessen hat sich Lesure der gesellschaftlichen Zustände (wie das Café-Milieu) und jener Menschen – auch heute gänzlich unbekanntem Zeitgenossen – angenommen, die für Debussy „furent [...] sinon des initiateurs, du moins des créateurs dont il cherchait le ‚secret‘ [...]“ (S. 101) Neue Aspekte zum Leben Debussys treten somit vor allen Dingen im Hinblick auf seine Umwelt zutage, was sich auch in dem abschließenden Kapitel „L'homme et son temps“ widerspiegelt. Darüber hinaus sind Genesis, Aufführungen und Rezeption der Kompositionen im In- und Ausland anhand zahlreicher Kritiken vielfältig dokumentiert. Was den Komponisten und sein Werk betrifft, geht Lesure allerdings nur wenig über den von Edward Lockspeiser und anderen

Forschern bereits erarbeiteten Wissensstand hinaus. Einige neue Quellen ergänzen das bereits bekannte Material, wobei Quellennachweise manchmal fehlen, so daß in einigen Fällen nicht ganz klar ist, ob es sich hier um unbekannte oder bereits veröffentlichte Dokumente handelt. Lücken im Literaturverzeichnis sind bei einem Komponisten wie Debussy unvermeidlich, sollten aber nicht essentielle Publikationen wie David Graysons Monographie über die Entstehung von *Pelléas et Mélisande* (UMI Research Press, 1986) betreffen, deren Ergebnisse Lesure auch in dem dazugehörigen Kapitel nicht berücksichtigt hat. Nichtsdestotrotz handelt es sich hier um ein auch sprachlich ansprechendes Standardwerk zur Debussy-Forschung wie auch zur Forschung über die Musik des Fin de siècle.

(Juni 1997)

Manuela Schwartz

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

Trotz ihres mittlerweile relativ großen Umfangs (das herannahende Jubiläumsjahr 1999 wird hier für weitere Expansion sorgen) hat die Strauss-Literatur zwei gravierende Defizite. Einerseits machen seit jeher – und heutzutage wird dies langsam aber sicher zu einer Peinlichkeit der Musikforschung – biographische, rezeptionsgeschichtliche, werkgenetische und, was die Opern angeht, Probleme der Uraufführungen betreffende und figurenpsychographische Studien einen Großteil der wissenschaftlichen Beschäftigung mit Richard Strauss aus. Werkanalytische Ansätze, in denen die musikalische Faktur überhaupt einmal in den Blickwinkel geriete, fehlen nach wie vor fast gänzlich. Zweitens gilt auch fast fünfzig Jahre nach seinem Tod Strauss vornehmlich als Meister des Musiktheaters: Die neben dem Liedschaffen dritte Hauptgattung, nämlich die symphonischen Dichtungen, mit denen Strauss immerhin fünfzehn Jahre lang die deutsche Kompositionsgeschichte nicht unwesentlich geprägt hat, bilden einen wissenschaftlich geradezu sträflich vernachlässigten Werkkanon. Um so verdienstvoller ist es, daß sich mit Wal-

ter Werbeck endlich einmal jemand intensiv – und zum großen Teil mit Blick auf die Partituren! – mit diesen Werken auseinandersetzt.

In seiner Detmolder Habilitationsschrift *Die Tondichtungen von Richard Strauss* beschäftigt sich Werbeck zunächst erschöpfend mit der Rolle des Programms bei der Komposition. Werbeck deckt, auf der Basis gründlichen Studiums der Skizzenbücher, mit überzeugend formulierten Argumenten auf, daß bei Strauss häufig – und dies ist völlig konträr zur gängigen Auffassung, wie das Prinzip ‚Programm Musik‘ funktioniert – das am Ende veröffentlichte Programm das Resultat eines musikimmanent bestimmten Kompositionsprozesses ist, und nicht ein vorher feststehender Leitfaden, an dem bloß ‚entlang‘ zu komponieren gewesen wäre. Werbeck gelangt in diesem Zusammenhang zu einer schlüssigen Differenzierung zwischen den Kategorien ‚Poetische Idee‘, ‚Sujet‘ und ‚Programm‘.

Des weiteren untersucht Werbeck erstmals Straussens raffinierte Strategien bezüglich der ‚Vermarktung‘ seiner Tondichtungen, angefangen bei der Titelgebung über Inhalt und Gestaltung der programmbezogenen ‚Nebentexte‘ in den Partituren bis hin zur Art und Weise, wie er die Programme lancierte (etwa in Form von ausführlichen, konzertführerartigen Werkbeschreibungen) beziehungsweise welche Programmdetails er dem Publikum zugänglich machte und von welchen er der Meinung war, daß sie dem Publikum besser vorenthalten werden sollten.

Nicht zuletzt auf dem Gebiet musikalischer Analysen gelangt Werbeck (auch mit Hilfe unkonventioneller Kategorien) zu durchaus überraschenden Erkenntnissen über die Relation zwischen tradierten musikalischen Formkonzepten und den oft unterstellten ausschließlich programmbezogenen ‚sui generis‘-Formen der einzelnen Werke.

Übrigens empfindet man es als langjähriger eifriger Strauss-Literatur-Konsument im Laufe der Lektüre der immerhin 561 Seiten umfassenden Arbeit Werbecks in ständig zunehmendem Maße als Segen, daß es in puncto Tondichtungen so wenige Strauss-Briefwechsel gibt. Auf diesem Terrain ist man als Autor gezwungen, eigene analytische Ansätze und Ideen zu entwickeln, a) ohne daß man sich um die gelegentlich auf Abwege führenden Fahrten

kümmern müßte, die der Komponist in seiner Korrespondenz gelegt hat, und b) ohne daß man auch nur in die Versuchung kommen könnte zu glauben, die analytische Arbeit sei allein durch die Aneinanderreihung von einschlägigen Briefzitataten bereits erledigt.

(Juni 1997) Wolfgang Winterhager

*Bartók and His World. Edited by Peter LAKI. Princeton: Princeton University Press 1995. IX, 314 S., Notenbeisp.*

*CHRISTIANO PESAVENTO: Musik von Béla Bartók als pädagogisches Programm. Frankfurt am Main-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien: Peter Lang (1994). 517 S. (Quellen und Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis in die Gegenwart. Band 31.)*

Diese Princeton-Publikationsreihe hat sich zum Ziel gesetzt, ein aktuelles und nuanciertes Bild von je einem „Komponisten und seiner Welt“ zu entwerfen. Sie bewegt sich zwischen seriösen Aufsätzen von Spezialisten des jeweiligen Gebietes und etwas genereller gefaßten Studien von weniger spezialisierten, bekannten Musikwissenschaftlern. Die sowohl an ein Fachpublikum als auch an den Musikliebhaber gerichtete Reihe will gleichzeitig auch als Einleitung zu Leben und Werk, Persönlichkeit und Tätigkeit dienen, indem die Beiträge so ausgewählt und mit dokumentarischen Texten verknüpft werden, daß insgesamt ein rundes Bild zustande kommen kann.

Dafür scheint der zum Andenken an die 50. Gedächtnisfeier des 1945 verstorbenen ungarischen Komponisten erschienene Bartók-Band besonders geeignet zu sein. Er spricht aktuelle Fragen an, präsentiert neu oder früher nie so gründlich erforschte Probleme, verzichtet aber auch nicht auf Fragestellungen allgemeinerer Art. Schwerpunkte liegen in der Rezeptionsgeschichte und im kulturellen Kontext von Bartóks Ideen oder einzelnen Werken.

Bartóks frühe ideologische Entwicklung sowie Berührungspunkte mit zeitgenössischen Tendenzen in der Kunst und Philosophie in Ungarn werden in Leon Botsteins eröffnender Studie analysiert. Der literarische Kontext wird in Carl Leafstedts Aufsatz über Hebbels und Maeterlincks Dramaturgie in Béla Balázs' Drama *Herzog Blaubarts Burg* rekonstruiert,

ebenso in der eher dokumentarisch angelegten Studie von Vera Lampert über Bartóks anderen Librettisten, den später erfolgreichen Drehbuchschreiber Melchior Lengyel. Ein wichtiger Beitrag zu rezeptionsgeschichtlich orientierten Aufsätzen stammt von Tibor Tallián, der hier einen knappen Bericht über seine nur auf ungarisch veröffentlichte grundlegende Dokumentensammlung zu Bartóks Rezeption in den USA bietet.

Der mit sieben musikwissenschaftlichen Aufsätzen eröffnete Band gliedert sich in drei Teile, wobei Teil 2 („Writings by Bartók“) eigentlich eine Mischung aus einer kleinen Sammlung zuvor nie übersetzter Reisebriefe und zweier, zwar wichtiger, aber nicht autorisierter Interviews enthält, während der dritte Teil („Writings about Bartók“) eine zum Teil vergleichbare Kollektion von Schriften umfaßt, denn dieser enthält Erinnerungen an Bartók (unter anderem von Musikern wie den Pianisten Ivan Engel, Géza Fried und Ernő Balogh, oder dem Komponisten Sándor Veress) sowie frühe kritische Reflexionen über Bartóks Schaffen (von Theodor W. Adorno und dem Verfasser der ersten Bartók-Monographie, Edwin von der Nüll).

Der Band ist mehr als eine bloße Sammlung von Studien und dokumentarischen Texten. Es gibt etliche verborgene Zusammenhänge und Bezüge zwischen den aufgenommenen Texten, die übrigens das Vorwort dem weniger informierten Leser hätte erläutern können. So illustrieren zum Beispiel die den Band abschließenden, von Bartók inspirierten Gedichte die These, die Peter Laki in seinem eigenen Aufsatz über den extremen Widerhall, den Bartóks Musik in seiner Heimat fand, aufstellt. Ferner bieten die schon erwähnten Interviews – beide aus der Mitte der 20er Jahre: Zeugen von Bartóks Stilwandel zum Neoklassizismus – sowie der Artikel von dem einflußreichen Kritiker und Bartók-Befürworter Aladár Tóth (im Teil 3) ergänzende Lektüre zu dem einzigen auch analytisch orientierten Aufsatz David Schneiders über Bartóks wechselndes Verhältnis zu Igor Stravinsky, der von allen Zeitgenossen den wohl größten Einfluß auf ihn ausübte. – Der einzige Beitrag, der zu dem Konzept des ästhetisch oder historisch orientierten Buches nicht gut zu passen scheint, stammt von László Somfai. In diesem übrigens sehr wichtigen Auf-

satz legt er ein Beispiel – den höchst informativen geplanten Artikel über das *Allegro barbaro* – aus dem in Vorbereitung befindlichen *Béla Bartók Thematic Catalog* vor.

Es ist nur zu hoffen, daß der kulturelle Brückenschlag, den der Band versucht, gelingen kann, was zum Teil wahrscheinlich auch dem Gleichgewicht bei der Auswahl der ungarischen – in Ungarn tätigen oder aus Ungarn stammenden, aber in den USA wirkenden – und amerikanischen, zumeist über genügende (auch erstaunliche) ungarische Sprachkenntnisse verfügenden Autoren zu danken sein wird.

Bartóks eigene Lehrtätigkeit beschränkte sich in den meisten Fällen auf seine fast lebenslange Klavierprofessur. Als Lehrer erfüllte er diese als lästig empfundene Pflicht eher nur pragmatisch, wenn auch, wie Pesavento betont, mit vorbildlicher Gewissenhaftigkeit. Er kann aber – ähnlich wie sein Freund Zoltan Kodály – doch über grundlegende pädagogische Begabungen und Ambitionen verfügt haben, wie es übrigens vom engeren Kreis des Komponisten mehrfach bezeugt wird. Zweifellos komponierte Bartók von früh an einfache Instrumental- und Vokalstücke, oft ausdrücklich mit pädagogischer Absicht. Er leistete sogar grundlegende Beiträge zur modernen Musikpädagogik des 20. Jahrhunderts. Ob er aber auch ein irgendwie systematisch angelegtes pädagogisches Programm entwickelte, ist noch zu fragen. Dieses Buch, das neben Bartókiana auch Aspekte zur Musikpsychologie und allgemeinen Pädagogik berücksichtigt, ist die bisher umfangreichste und weit umfassende Studie zum Thema „Das pädagogische Werk Bartóks“. Es ist aber zugleich auch ein Versuch, Bartóks Lebenswerk als pädagogisch, als erzieherisches Vorbild aufzufassen.

Zur Einleitung dienen die ersten Kapitel über den Lehrer und Ethnomusikologen Bartók sowie über die Entstehungsgeschichte seiner pädagogischen Kompositionen. Dabei wird die Schlüsselposition der Volksmusik besonders hervorgehoben. Bartóks Interesse an der Bauernmusik wird gleichzeitig als eine Abkehr von der Romantik sowie als eine „Hinwendung zu den Urmöglichkeiten des Musizierens“ (S. 100) aufgefaßt. Im Mittelpunkt stehen die minutiösen Analysen dreier Zyklen: zuerst der

seltener beachtete pädagogische Zyklus für Klavier *Die erste Zeit am Klavier* (ausgewählte Vortragsstücke aus der mit Sándor Reschofsky herausgegebenen Klavierschule, 1913) und Bartóks „Violinschule“, die *44 Duos* (1931). Sie werden durch fünf, eigentlich nicht direkt für Unterrichtszwecke konzipierte Stücke für Männerchor, die *Slowakischen Volkslieder* (1917), ergänzt. Die Erörterungen zu den *Duos* leisten den wohl wichtigsten Beitrag, indem der Verfasser hier bisher unveröffentlichte Dokumente aus der Korrespondenz des Komponisten mit dem Anreger des Werkes, Erich Doflein, zitiert. (Inzwischen sind Dofleins Briefe in Erich Doflein, *Briefe an Béla Bartók 1930–1935. Zur Entstehungsgeschichte von Bartóks 44 Duos für 2 Violinen*, hrsg. von Ulrich Mahler, Köln 1995 erschienen.) Berücksichtigt wird weiter noch das Skizzenmaterial zu diesem Werk.

Die auf der deskriptiven Ebene sich bewegenden, sehr methodisch, aber vielleicht etwas schematisch durchgeführten Einzelanalysen können im Unterricht wahrscheinlich gut verwendet werden. Das besondere didaktische Potential der Musik Bartóks wird immer wieder betont. „Anstatt vereinfachende, musikalisch anämische Kindermusik zu schreiben, sensibilisiert Bartók seine Schüler von allem Anfang an für die Energetik musikalischer Grundphänomene“ (S. 303). Es ist allerdings zu bemerken, daß der Leser die Analysen mit größerem Gewinn lesen könnte, wären sie von Notenbeispielen begleitet.

Bartóks in Werken, Äußerungen und verschiedenen Schriften dokumentiertes „pädagogisches Programm“ wird im folgenden unter den Aspekten instrumentaler Methodica, „Elementarlehre“, „elementare Kompositionstechniken“, „Einführung in die Musik des 20. Jahrhunderts“ und schließlich „musikalische Volksbildung“ ausgewertet. Der im Titel verwendete doppeldeutige Begriff „pädagogisches Programm“ bezieht sich auf eine weitgehende Integration von Bartókscher Musik in das Lehrprogramm deutscher allgemeiner Musikerziehung. Um deren Möglichkeiten zu erwägen, dokumentiert und analysiert der Verfasser die Stellung, die zur Zeit Bartók in Lehrplänen und Lehrbüchern einnimmt. Die Diagnose, die er nach dem Studium der Lehrpläne der Sekundarstufe I nach Schularten und Bundes-

ländern aufstellt, läßt einen Schluß zu: Die einzelnen Lehrpläne zum Themenkomplex „Bartók und seine Musik“ beschränken sich meistens auf einzelne, aber fast immer verschiedene Aspekte der Elementarlehre, der Volksmusik oder der Musik der Avantgarde (S. 387). (Ausnahmen in dieser Hinsicht bilden nur Bayern und Hamburg.) Aber gerade „der Überblick über die derzeitigen Lehrpläne zeigt, wie vielseitig sich Bartók und seine Musik unterrichtlich thematisieren läßt“ (S. 389). Neben den im Buch behandelten Eigenschaften und Qualitäten der Kleinkompositionen Bartóks unterstreicht der Verfasser die musikhistorische Position sowie die ethischen Aspekte der Überzeugungen des Komponisten als weitere Legitimationsargumente für die unterrichtliche Verwendung.

Einen wertvollen Teil der Publikation bilden die 80 Seiten umfassenden Anlagen, verschiedene Namenregister von Bartóks Schülern, Listen und Übersichten zu Bartóks Volksmusikbearbeitungen, sonstigen pädagogischen Werken und ethnologischen Arbeiten. Von besonderem Interesse sind wieder einmal die Übersichten zu den *44 Duos*. (Mai 1997) László Vikárius

*MARIA BIESOLD: Sergej Prokofjew. Komponist im Schatten Stalins. Eine Biographie. Weinheim-Berlin: Quadriga-Verlag 1996. 342 S., Abb.*

Das Buch beginnt mit einem literarischen Tableau: Stalins Begräbnis mit der angeordneten Massen-Trauer in Moskaus Straßen wird gegen die armselige private Totenfeier für den Komponisten Sergej Prokofjew gestellt, „der es gewagt hat, am selben Tag wie Stalin zu sterben“ (S. 8).

Maria Biesold, die bereits mit einem schmalen Bändchen über Dmitrij Schostakowitsch als Klavierkomponisten (Wittmund 1988), einer Schrift über Aram Chatschaturjan (Wittmund 1989) und der ersten deutschsprachigen Biographie über Sergej Rachmaninoff (Weinheim-Berlin 1991) hervorgetreten ist, bleibt ihrem russisch-sowjetischen Grundthema ebenso treu wie ihrer Art zu schreiben: Sie vertraut auf die Suggestionskraft einer emotionalen, bildhaften Schilderung und versucht, den Leser mit dem durchgehenden Präsens ihrer Viten-

Schreibung unmittelbar in das Geschehen hineinanzuziehen. (Abschnitte wie „Prolog“ und „Epilog“, die streckenweise aus dem Präsens ‚herausspringen‘, wirken nicht nur stilistisch, sondern auch inhaltlich wie aus einem anderen Zusammenhang herausgerissen.) Bei Biesold erinnert der Komponist Prokofjew zuweilen fast an einen Romanhelden, wenn ihm große Gefühle zugewiesen werden, wenn er „überglücklich“ ist (S. 26), „das Podium der Carnegie Hall erstürmt, um dem Publikum [...] sein 1. Klavierkonzert vor die Füße zu schleudern“ (S. 61), und wenn er „sich jetzt gewaltig anstrengen [muß], um mit den märchenhaften Karrieren der Sowjetkunst Schritt zu halten“ (S. 217).

Auf dieselbe Art malt die Autorin die politische Geschichte, in die Prokofjews Leben eingebettet ist. So endet das Kapitel „Lehrauftrag in Moskau und neue sowjetische Musik“ mit dem Spannungschürenden Satz: „Die Zusammenarbeit findet ein jähes Ende, als Leningrad in eine Katastrophe ungeheuerlichen Ausmaßes stürzt“ (S. 193; wie sich herausstellt, ist die Ermordung Sergej Kirows gemeint).

So sinnvoll es im Falle Prokofjews ist, neben den biographischen Fakten ein lebendiges Zeitpanorama zu geben, so schwierig scheint es auch, dem Ernst der Epoche gerecht zu werden. Nicht immer entgeht Maria Biesold der Gefahr, (kultur-)politisch entweder an der Oberfläche zu bleiben oder am Thema Prokofjew vorbeizuschreiben. Zudem mangelt es ihrer Informationsauswahl streckenweise an themenorientierter Stringenz: „Am 28. Juni 1948 hat Andrej Shdanow, der gefürchtete Kulturiologe, anlässlich eines Kominform-Treffens seinen letzten öffentlichen Auftritt. Jugoslawiens Regierungschef Tito wird formal aus der kommunistischen Bewegung ausgeschlossen. Shdanow ist Alkoholiker und leidet periodisch an Herzattacken. Am 31. August stirbt er im Alter von zweiundfünfzig Jahren an Herzversagen“ (S. 312). Hier zeigt sich, wie Maria Biesold Sachinformationen an Menschen bindet, um das Geschehen zu personifizieren. Gelegentlich aber verselbständigt sich das Anekdotische.

Wie sinnvoll Maria Biesolds stilistische Eigenarten sind und ob sie der Sache, dem Leser oder der Autorin dienen, fragt sich spätestens dann, wenn Ereignisse von kulturpolitischer

Tragweite wie der ZK-Beschluß vom 10. Februar 1948 auf eine Art zusammengefaßt werden, die vom Leser ein beträchtliches Fakten- und Hintergrundwissen verlangt, will er nicht bei der belanglosen Vermischung von Werturteil und Inhaltswiedergabe stehenbleiben (S. 305).

Maria Biesold hat für ihre Prokofjew-Biographie insgesamt eine reiche Fülle geschichtlichen, biographischen und anekdotischen Materials gesammelt. Sie versucht es möglichst vollständig zu präsentieren – nicht immer im Interesse Prokofjews, aber stets im Hinblick auf eine bunte, plastische Schilderung. Ihr ‚Komponist‘ im Schatten Stalins legt den Schwerpunkt nicht auf den Musiker, sondern auf den ‚Menschen‘ und seine Zeit.

(Juni 1997)

Kadja Grönke

THEO HIRSBRUNNER, *Die Musik in Frankreich im 20. Jahrhundert*. Laaber: Laaber-Verlag 1995, 287 S., Abb.

Der Titel des Buches nimmt ganz bewußt nicht auf eine nationale Zugehörigkeit von Musik Bezug, sondern auf den Ort ihrer Entstehung. „Musik in Frankreich“ berücksichtigt, so der Autor, die Tatsache, daß „eine neuere französische Musik nicht ohne die Mitwirkung von Ausländern entstehen konnte“ (S. 7). Überraschender als dieser kosmopolitische Ansatz, der Komponisten wie Igor Strawinsky, Iannis Xenakis und John Cage selbstverständlich mit einschließt, wirkt auf den Leser die Erweiterung des 20. Jahrhunderts um weitere 30 Jahre. Das Buch beginnt „mit dem Ende des deutsch-französischen Krieges von 1870/71“ (S. 7), wobei nur jene Komponisten des *Fin de siècle* behandelt werden, die in irgendeiner Weise auf die musikalischen Entwicklungen des 20. Jahrhunderts Einfluß genommen haben. Die Verknüpfung der Namen von Ernest Chausson, Emmanuel Chabrier, Vincent d’Indy oder, weniger überraschend, von Erik Satie und Claude Debussy mit künstlerischen Konzepten des späteren 20. Jahrhunderts befreit die älteren Komponisten aus ihrer starren Festlegung auf die Ästhetik des 19. Jahrhunderts und befördert sie zu Wegbereitern der musikalischen Avantgarde. Gegen etwaige Kritiker wappnet sich Theo Hirsbrunner in der Einleitung, in-

dem er auf die bewußt „selektive“ und „parteiische“ Darstellung hinweist. Von einem der besten Kenner der französischen Musikgeschichte geschrieben, verrät das Buch Hirsbrunners Kenntnis der Materie. Die Monographie sollte aber nicht mit Blick auf Details, sondern hinsichtlich großer Zusammenhänge gelesen werden. In fünf periodischen Kapiteln, deren zeitlicher Ausgangspunkt durch den deutsch-französischen Krieg, den Tod Debussys, das erste Auftreten Messiaens, das Ende des 2. Weltkriegs und die Abreise Boulez’ festgelegt sind, widmet sich Hirsbrunner einzelnen Phänomenen. Insbesondere in den Kapiteln IV (1945–1965) und V (1966–1993) ermöglichen die persönlichen Erfahrungen des Autors in direktem Kontakt mit einigen der Komponisten überraschende und dadurch anschauliche und inspirierende Thesen und Schlußfolgerungen. Dennoch haben sich, so im ersten Kapitel (1870–1918), Ungenauigkeiten eingeschlichen. Die Novelle *Axel* des schwedischen (nicht dänischen) Dichters Esaias Tegner blieb nicht unbearbeitet liegen (S. 11). D’Indy hat *Axel* dem Libretto seiner ersten Oper *Fervaal* zugrunde gelegt, während die zweite Oper *L’Etranger* weniger auf Wagner als vielmehr auf Henrik Ibsens *Brand* zurückzuführen ist (S.13). Wie Hirsbrunner jene Komponistengeneration um d’Indy einerseits als modern und abgeschlossen, andererseits 200 Seiten später als traditionell und fast reaktionär einschätzen kann (die feurigsten Wagnerianer seien Literaten gewesen, „die offener für Ungewohntes waren als die professionellen Musiker, die an ihren Regeln festhielten.“ S. 214), leuchtet nicht ein. Angesichts der vielen Forschungsdesirats im Bereich der französischen Musik zwischen 1870 und 1914 überraschen widersprüchliche Aussagen allerdings nicht. Anregend sind Ausblicke auf unbekanntere Literatur (Bernard Gavoty und Daniel-Lesurs *Pour ou contre la musique moderne* von 1957) oder neue Aspekte bereits bekannter Institutionen. Das IRCAM in Paris wird in seiner künstlerischen und (!) wissenschaftlichen Ausrichtung behandelt. Diese spezifische Mischung aus wissenschaftlich fundierten Sachverhalten und subjektiven Urteilen über Werke und Komponisten ist, auch wenn sie vielleicht nicht die Zustimmung eines jeden Lesers findet, eine lohnende Lektüre.

(Juni 1997)

Manuela Schwartz

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

Diese Publikation ist höchst begrüßenswert – nicht nur im Hinblick auf Hugo Distler selbst, sondern auch auf das gesamte musikgeschichtliche Umfeld. Die Musikwissenschaft hat ja (etwa im Vergleich zur Literaturwissenschaft) erst sehr spät die betreffende Diskussion eröffnet, sieht man einmal ab von Joseph Wulfs Dokumentation (1966) oder von Fred K. Priebergs *Musik im NS-Staat* (1982). So fehlen denn bis heute Untersuchungen über Werner Egk, Wolfgang Fortner, Ernst Pepping, Boris Blacher, Johann Nepomuk David (u. v. a. m.) und ihr Wirken während des „3. Reiches“; Untersuchungen über Strauss, Furtwängler oder auch Karajan bilden also eher die Ausnahme. (Wie „heiß“ das Thema noch immer ist, zeigt die recht wohlwollende Arbeit B. Adamys über Pfitzner [1980] einerseits, wie die gereizte Reaktion auf M. A. Katers Orff-Studien [1995] andererseits, der man ein hohes Maß an Differenziertheit doch wahrlich nicht absprechen kann.)

Distler also: Jahrzehntelang zur märtyrerhaften Gallionsfigur der „erneuerten Kirchenmusik“ verfälscht von gerade jenen Autoren und Kirchenmännern, die nach 1945 ihre eigene Geschichte neu zu schreiben wußten; in jüngster Zeit aber auch Opfer eines aggressiven Enthüllungspathos, dem es auf Akribie nicht weiter ankommt, wenn nur tüchtig am Zeug geflickt werden kann... Die Beiträge des vorliegenden Bandes wissen beide Extreme zu vermeiden: Stefan Hanheide berichtet über die Situation der Komponisten in Deutschland 1933–45 („Musik zwischen Gleichschaltung und Säuberung...“); Bettina Schlüter beschreibt „Innere Emigration – zum Lebensentwurf Hugo Distlers“. Sven Hiemke untersucht mit großer Akribie Distlers Kompositionsästhetik, Philipp Schmidt-Rhaesa widmet sich Distlers fragwürdigen Vertonungen politischer Texte. Dem 1936 uraufgeführten *Cembalo-Konzert* op. 14 (zwischen barockem Erbe und „Entarteter Kunst“) gilt die Untersuchung Juliane Juknats. – Den politischen Kontext des Festes der deutschen Chormusik (Graz 1939), auf dem das *Mörrike-Chorliederbuch* präsentiert wurde, ver-

deutlicht Dirk Lemmermann („Singen macht deutscher“...). Pressereaktionen, lokale (Hanke Osada) und überregionale (Volker Lanatowitz) erhellen das facettenreiche, keineswegs einheitliche Bild. Der Briefwechsel Distlers mit Konrad Ameln 1933–35 (Friedhelm Brusniak) aus dem Nachlaß Konrad Amelns (†1994) war der Forschung bislang unbekannt und wird hier erstmals publiziert und kommentiert.

Eine Distler-Bibliographie sowie ein Personenregister und ein Register der Werke Distlers runden diesen gelungenen Band ab. (Mai 1997) Martin Weyer

*JUTTA RAAB-HANSEN: NS-verfolgte Musiker in England. Spuren deutscher und österreichischer Flüchtlinge in der britischen Musikkultur. Hamburg: von Bockel Verlag 1996. 530 S., Abb. (Musik im „Dritten Reich“ und im Exil. Band 1.)*

Jutta Raab Hansens Hamburger Dissertation von 1995 bringt musikbezogene Exilforschung in mancher Hinsicht ein erhebliches Stück voran. Detailliert und engagiert arbeitet sie auf der Basis breiter Archiv- und Quellenstudien, durch Recherchen unter den Bedingungen von ‚oral history‘ und mit Einbeziehung des geschichtlich-politischen Kontextes ein Problemfeld auf, das bisher lediglich übersichts- oder aber fallweise behandelt worden ist: Großbritannien wurde ab 1933 auch für zahlreiche deutsche und österreichische Musiker zum vorübergehenden Fluchtpunkt, zum Ort des Exils (mit dauernder oder anfänglicher Rückkehr-Option) und vielfach zum dauerhaften neuen Lebens- und Wirkungsmittelpunkt. Unter den insgesamt über 46.000 Flüchtlingen (Herbert A. Strauss) befanden sich nach Einschätzung Erik Levis, die Raab Hansen übernimmt, rund 400 Personen mit musikspezifischen Berufen (S. 19): von Komponisten, weiblichen und männlichen Sängern, Instrumentalisten und Musikpädagogen über Mitarbeiter des Rundfunks bis zu Musikbibliothekaren, Antiquaren, Verlegern und Verlagslektoren. Immerhin fast 300 dieser Musikerinnen sind im umfangreichen Kapitel der (nicht unbedingt geschickt angelegten) Kurzbiographien erfaßt (S. 393–478). So heterogen diese Gruppe von Musikern war, so ähn-

lich waren zum Teil die Rahmenbedingungen, Schwierigkeiten, mitunter auch Chancen des Neubeginns. Großbritannien – schwankend zwischen dem Stolz auf wertvolle künstlerische Traditionen und Selbstzweifeln, ob es nicht doch ein „land without music“ sei – mußte sich aufgrund der künstlerischen Immigration auf Verschiebungen im Gefüge seines Musiklebens einstellen (was nicht ohne Existenz- und Überfremdungsängste der betroffenen Berufsgruppen, entsprechende Artikulation durch künstlerische Standesorganisationen und Diskussionen über das Für und Wider kontinentaler Einflüsse abging).

Soweit es um die politischen und musiksoziologischen Rahmenbedingungen des Immigrations- und Exilproblems sowie um biographische Aspekte geht, versucht die Autorin mit Erfolg, ein breites inhaltliches und methodisches Untersuchungsspektrum in den Griff zu bekommen. In sechzehn Hauptkapiteln beleuchtet sie zunächst die politisch-künstlerische Situation Großbritanniens als Exilland (1), die musikalischen Beziehungen zwischen England und den nationalsozialistisch regierten Ländern Deutschland und Österreich einschließlich der Orchester- und Operngastspiele (2), sowie die Berichterstattung in der britischen Presse über das gleichgeschaltete deutsche Musikleben einerseits, das Musikerexil andererseits (3). Der beruflichen Situation der Flüchtlinge widmen sich die nächsten Kapitel: Sie reflektieren die Lage der britischen und ausländischen Musiker (4) – vor allem vor dem Hintergrund der national abschottenden Interessenpolitik der Incorporated Society of Musicians, die sich nur teilweise durchsetzen ließ –, thematisieren das Problem der (weitgehend nicht erteilten) Arbeitserlaubnisse (5) und machen klar, welche Bedeutung die BBC für deutsche und österreichische Exilmusiker hatte: Hier schien sich ein attraktives Wirkungsfeld abzuzeichnen, das indes durch Restriktionen verkleinert wurde, vor allem als man in den ersten Kriegsjahren den „ban on alien composers“ proklamierte und – teils aus verständlichen Gründen, teils mit aberwitzigen Konsequenzen für Komponisten, die nach der Vertreibung aus Deutschland nun noch einmal als Deutsche bestraft wurden – praktizierte; selbst deutsche Texte von Kunstliedern galten zeitweise als unerwünscht. Weisen die Aus-

führungen über Ausnahmen vom Arbeitsverbot, von denen insbesondere Verleger profitierten (7), auf Kapitel 5 zurück, so boten die Aktivitäten des Committee for the Promotion of New Music (8) und die legendären Londoner „National Gallery Concerts“ als „Symbol des britischen Widerstandes gegen Nazi-Deutschland“ (9) immigrierten Künstlern Möglichkeiten zur künstlerischen Integration. Bleibt das Kapitel über Musiker in Flüchtlings- und Internierungslagern relativ inkonsistent (10), so widmet die Autorin dem Freien Deutschen Kulturbund (11) und seinem österreichischen Gegenstück, dem Austrian Centre in London (12), erheblich mehr Raum, ohne daß Dokumentation und kritische Reflexion durchweg in einem überzeugenden Verhältnis stünden. Ungleich ergiebiger und gewichtiger als die Auswertung einer Programmzettelsammlung (13) und die auf Anton Haefelis Arbeiten basierenden Bemerkungen zum unsolidarischen Verhalten der IGNN gegenüber vertriebenen Musikern (14) sind die drei „Londoner Musikerbiographien“ Berthold Goldschmidts, Ernst Hermann Meyers und Maria Lidkas, die gegen Ende der Arbeit resümierende Fallstudien vor dem Hintergrund und als Resultat der vorangehenden Untersuchungen bilden (15). Die nach den 298 Kurzbiographien (16) folgende allzu knappe Zusammenfassung läßt keine weiterführenden neuen Aspekte mehr aufscheinen.

In der Reichhaltigkeit des ausgewerteten Materials liegen die Verdienste, zugleich aber auch Grenzen der Arbeit: Die Autorin sortiert und konzentriert das immense Material nicht immer genügend, breitet es phasenweise mit sorgloser, gleichsam journalistischer Erzähllust aus (etwa im Kapitel über die „National Gallery Concerts“) oder verharrt – nicht zuletzt bei der Aufarbeitung der ebenso reizvollen wie heiklen Geschichte des Freien Deutschen Kulturbundes – an der Oberfläche: Gerade dessen historische Stellung, die politische Funktion(alisierung) seiner künstlerischen Aktivitäten und seine ambivalente Einschätzung durch Musiker hätten schärfer profiliert und diskutiert werden können, zumal hier – wie ebenfalls im biographischen Kapitel über Ernst Hermann Meyer – wohl auch wichtige Wurzeln späterer Diskussionen der Exilforschung um die Begriffe ‚Exil‘ und ‚Emigration‘ auszumachen wären. So sympathisch die unpräzise

Darstellungsweise der Autorin berührt, schlägt sie phasenweise doch in einen distanzlos-subjektiven Tonfall und sprachliche Ungenauigkeiten um. Auch im Inhaltlichen sind Sorglosigkeiten zu konstatieren. Ist die erstmalige Ausbreitung und Aufarbeitung umfänglicher Archivbestände sowie zahlreicher weiterer schriftlicher und mündlicher Informationen zweifellos erhellend, so mangelt es der Darstellung teilweise an präziserem, nicht zuletzt repertoirekundigerem Nachrecherchieren. Dafür ließen sich genügend Beispiele nennen, ob es nun um das Repertoire emigrierter Musiker (S. 315: die *Arpeggione*-Sonate zählte sicher nicht zu Schuberts „selten aufgeführten“ Werken), Publikationsumstände (S. 202, Anm. 389: Bartóks *Allegro barbaro* war bereits 1911 in der UE erschienen) oder Ausführungen zum Leben und Schaffen Berthold Goldschmidts geht. So hilfreich die Systematisierung des immensen Materials für künftige Forschungen ist, so kritisch sollten Benutzer bei der Übernahme von Detailinformationen sein.

Die Meriten von Raab-Hansens ausgreifender, gewichtiger Arbeit, die vom Verlag ansprechend präsentiert wird, wenn auch nicht gerade perfekt lektoriert ist, liegen auf der Hand; daran können auch Einwände nichts ändern. Die Untersuchung ebnet Wege für das, was sie selbst (notgedrungen?) ziemlich konsequent ausspart: für die eigentliche Auseinandersetzung mit den Kompositionen, den musikwissenschaftlichen Forschungen, den Traditionen und Neuansätzen künstlerischer Interpretation und Ausbildung, die trotz aller Behinderungen und Verzerrungen geleistet wurden und zur Geschichte der Musik mit ihrem realen oder imaginären Potential gehören.

(Juli 1997)

Michael Struck

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

„Gleich zu anfang möchte ich klarstellen, daß ich weder die Absicht habe, das Serielle zu verdammen, noch die, einen Lobgesang anzustimmen.“ (S. 92) So beginnt York Höller das letzte, „Kritik“ überschriebene Kapitel seiner 1967 verfaßten Examensarbeit, die Autor und

Verlag nach fast drei Jahrzehnten noch immer für wert gehalten, der Öffentlichkeit zur Kenntnis zu geben. Sie taten recht daran. Denn was damals der Dreiundzwanzigjährige an der Kölner Hochschule im Fach Schulmusik vorlegte, ist eine bemerkenswert ausgewogene, historische Hintergründe mit der Analyse beispielhafter Werke schlüssig verbindende Darstellung, die noch dazu durch souveräne, stellenweise glänzende sprachliche Gestalt besticht.

Nachdem im 1. Kapitel der „Weg zum Seriellen oder Der Wandel des musikalischen Denkens“ (S. 11 ff.) skizziert worden ist, wendet sich Höller in den drei folgenden der Theorie von Pierre Boulez („Musikdenken 1“) und Karlheinz Stockhausen („...wie die Zeit vergeht...“) zu, die eingehend, jedoch in jedem Fall auf den Punkt gebracht referiert werden. Daraus ergeben sich nahtlos analytische Ausführungen zu Olivier Messiaens *Mode de valeurs et d'intensités*, Boulez' *Structures I* und *II* sowie Stockhausens *Zeitmaße*. Obwohl über diese Stücke inzwischen eine Flut von mehr oder weniger sinnvollen Analysen hereingebrochen ist und zumindest im Fall der *Structures I* mit György Ligetis Arbeit von 1958 eine Art Non plus ultra gegeben schien, zeichnet sich Höllers Zugang durch erstaunliche Frische und Unvoreingenommenheit aus. Den Boden hierfür bereitet die Tatsache, daß die Analysen gewissermaßen einem roten Faden folgen, ohne daß dieser zu einer Gedankenfessel wird. Der leitende Gesichtspunkt ist das Problem der Form, die als Ergebnis bewußter, „schöpferischer“ Gestaltung in Widerspruch gerät oder geraten kann zu den Automatismen des Seriellen (S. 81 ff.; S. 92 ff.; S. 105 ff.). Höllers Darstellung mündet in einen informationstheoretischen Lösungsversuch (S. 121 ff.), der vielleicht den am stärksten zeitgebundenen Teil des Buches ausmacht. Doch vermag dieser gutgemeinte, freilich kaum brauchbare Ausblick den Gesamteindruck der Darstellung in keiner Weise zu beeinträchtigen.

(Juli 1997)

Mathias Hansen

WOLFGANG MOTZ: *Konstruktion und Ausdruck, Analytische Betrachtungen zu „Il Canto sospeso“ (1955/56) von Luigi Nono*. Saarbrücken: Pfau-Verlag 1996. 227 S., Abb.

Der Komponist Wolfgang Motz hatte sich bereits 1980 in seiner Abschlußarbeit zur künstlerischen Reifeprüfung erstmals ausführlich mit Luigi Nonos *Il canto sospeso* auseinandergesetzt. Für die Publikation hat er diese Arbeit aktualisiert (wobei allerdings wichtige Aufsätze, wie zum Beispiel Kathryn Baileys Analyse von 1992, nicht berücksichtigt wurden). Der Schwerpunkt des Buches liegt auf der Analyse der seriellen Kompositionstechniken, der resultierenden musikalischen Gestalten sowie ihrer Wirkung auf den Hörer. Jeder einzelne Satz des *Canto sospeso* wird in einem eigenen Kapitel einfühlsam beschrieben, teilweise auch aus aufführungspraktischer Perspektive. Leider hatte Motz erst nach Fertigstellung seiner Abhandlung Gelegenheit, den Skizzenbestand im Nono-Archiv in Venedig einzusehen. Die aus der Auswertung der Manuskripte gewonnenen Ergebnisse hat er als Anhang an den Schluß des Buches gestellt, obgleich sie den ursprünglichen Text nicht nur ergänzen, sondern stellenweise auch korrigieren. Der Leser muß also fortwährend zwischen Text und Anhang vor- und zurückblättern; will man zudem die reichhaltigen Skizzenreproduktionen zur Lektüre heranziehen, wird man an das Ende des Anhangs verwiesen. Bedauerlicher allerdings als diese Unbequemlichkeiten (und auch als wenige Fehlinterpretationen, zum Beispiel der Tonhöhenreihen des 1., 3. und 4. Satzes) ist die Tatsache, daß trotz neuer Analyseergebnisse die Chance einer Neueinschätzung der (überraschend vielfältigen) Möglichkeiten seriellen Komponierens nur sehr partiell wahrgenommen wird. Immer wieder fallen widersprüchliche ästhetische Urteile im Text auf: Einerseits wird beispielsweise strenge Konstruktion lediglich als eine notwendige „Durchgangsstation“ zu neuen, freieren Lösungen interpretiert (S. 26), andererseits „die Sprach- und Kommunikationsfähigkeit einer kritisch und undogmatisch gehandhabten seriellen Technik“ ausdrücklich hervorgehoben (S. 14 f.). Zweifellos wäre eine Überarbeitung des gesamten Textes nach dem Skizzenstudium wünschenswert gewesen. Dennoch bietet Motz die bislang umfassendste Abhandlung zum *Canto sospeso*. Für eine ernsthafte Auseinandersetzung mit diesem zentralen Werk Luigi Nonos ist sein Buch also sicher unverzichtbar.

(Mai 1997)

Erika Schaller

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

Da hat sich einer aufgemacht, der Quadratur des Kreises nachzuspüren – und siehe da: es gibt sie! Anstelle beim Thema „Geistliche Musik in der Sowjetunion“ verständnislos-negierend den Kopf zu schütteln, machte sich ein Musikforscher auf den Weg und stieß nicht nur auf kommunistisch-eklektizistische Surrogate der durchaus christlichen Gattung Totenmesse, sondern auch auf Requiemvertonungen von tatsächlich religiöser Prägung. Steht das den Opfern des „Großen Vaterländischen Krieges“ (i. e. der Zweite Weltkrieg in sowjetischer Diktion) gewidmete *Requiem* Dmitrij Kabalevskijs von 1963 noch ganz im Zeichen des „sozialistischen Realismus“ und teilt mit den keineswegs als solchen eingestandenen christlichen Vorbildern gerade einmal den Titel, so verläuft die zunehmend christlichere Verinhaltlichung in einer Art Crescendo-Bewegung über die Requiemkompositionen Boris Tiščenkos („In memoriam Anna Achmatova“), Alfred Schnittkes und Edison Denisovs zur vorerst letzten Schöpfung dieser Gattung von Vjačeslav Artëmov, oder, in den Worten des Autors: „Die Requiem-Kompositionen von Dmitrij Kabalevskij und Vjačeslav Artëmov bilden einen zeitlichen Rahmen der hier vorgenommenen Untersuchungen und sind darüber hinaus auch inhaltlich zwei extreme, polare Stellungnahmen zu dem Genre *Requiem*“ [...] In einem Vergleich ist es interessant, die Umwandlung der gesellschaftlich-politischen Inhalte im *Requiem* Kabalevskijs [...] in religiöse, aber nicht minder gesellschaftspolitische Visionen im *Requiem* Artëmovs – einer während der Perestrojka entstandenen Komposition – zu beschreiben“ (S. 123).

Innerhalb dieses Rahmens setzt aber bereits das 1968 entstandene und erst 1989 uraufgeführte *Requiem* Tiščenkos musikalisch einen deutlichen Kontrapunkt gegen das „sozialistisch-realistisch-kitschige“ *Requiem* Kabalevskijs, hat allerdings in seiner Textur – der Vertonung eines gleichnamigen Gedichtzyklus' der großen russischen Dichterin Anna Achmatova – „nichts als den Titel mit einer liturgischen Requiem-Vertonung gemein“ (S. 124).

Das 1975 entstandene Werk Schnittkes geht wiederum einen Schritt weiter: „Erstmals zieht ein sowjetischer Komponist den, wenn auch stark gekürzten, liturgischen Requiemtext als Textvorlage heran“ (S. 124). „Die Botschaft dieses Werkes ist der zu Lebzeiten praktizierte Glaube [...]. Das *Requiem* Alfred Schnittkes ist eine Musik ante mortem – ein Bekenntnis zum Leben!“ (S. 85)

Von gänzlich anderer Art ist die Komposition Denisovs aus dem Jahre 1980, dem der Gedichtzyklus *Requiem an Ellen* des Düsseldorfer Dichters Francisco Tanzer zugrunde liegt, den der Komponist um französische Bibelzitate und Fragmente des lateinischen Requiem-Textes erweiterte.

Als breche die ganze aufgestaute Religiosität wie bei einem Dammbbruch hervor, so schlägt schließlich Artëmovs *Requiem* von 1988 „in ein überindividuell bekennnerhaft religiöses Sendungsbewußtsein um“ (S. 125). Der Verfasser macht kaum einen Hehl daraus, daß ihm von den in seinem Buch untersuchten Requiens dieses Werk am nächsten steht.

John ist mit seiner gar nicht hoch genug einzuschätzenden Arbeit treffsicher in eine Forschungslücke von gewaltigen Ausmaßen gestoßen, die er mit blitzsauberen Werkanalysen, zahlreichen Notenbeispielen, zeitgenössischen Ur- und Erstaufführungs-Rezensionen und sogar Interviews mit den noch lebenden Komponisten Artëmov, Tiščenko und Denisov (warum nicht auch Schnittke?) nahezu vollständig ausfüllt. Der Wert dieses Buches, das in der mittlerweile höchst verdienstvollen und sich immer unentbehrlicher gerierenden Reihe *studia slavica musicologica* erschienen ist, wird noch dadurch erhöht, daß John seine Betrachtungen nicht nur in den situativen Gesamtkontext der russischorthodoxen Kirche in der Sowjetunion einbettet, sondern auch einen allgemeinen Überblick über die russische Musikgeschichte nach der Oktoberrevolution bietet, in der die Furcht vor allem Religiösen solch bizarre Ausmaße annahm, daß (1931) selbst Bachs *Magnificat* in eine „Hymne an das schöpferische Kollektiv und den Fünfjahresplan“ umgedichtet wurde.

Schade, daß als einziger Wermutstropfen eine Vielzahl wirklich überflüssiger Druckfehler zu beklagen ist!

(April 1997)

Friedemann Kluge

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

Der zunächst etwas sonderbar anmutende erste Teil des Titels (*Gelb*) entpuppt sich als zusammenfassender Begriff für eine spezifische Form der Wirklichkeits- und Seins-erfahrung und für eine Art des Zeiterlebens, wie es etwa in den Werken Bernd Alois Zimmermanns Gestalt annimmt, auf dessen Werke und Äußerungen Houben sich wiederholt bezieht. Deren Relevanz für die Musik der im zweiten Teil des Titels genannten Komponisten vermag die Autorin in akribischen Analysen ausgewählter Werke überzeugend darzulegen. Ohne einen Anspruch auf Repräsentativität für die Gesamtheit der Musik der Gegenwart zu erheben, gelingen Houben doch Beobachtungen und Feststellungen, die gewiß auch im Zusammenhang mit den Werken anderer zeitgenössischer Komponisten von Bedeutung sind. Unter Heranziehung von Erkenntnissen interdisziplinärer Forschungen stellt die Autorin Beziehungen von Tanz und Stimme, Aspekte der Instrumententechnik und Instrumentation, Formen der Zeiterfahrung, die Dekonstruktion und Neukonstruktion von Zusammenhängen und den Vorgang der Klangerzeugung in das Blickfeld ihrer Untersuchungen. Erhellend ist auch der Verweis auf ähnliche Phänomene in älterer Musik, etwa wenn Hans-Joachim Hespos' *gelb* zu Richard Wagners *Lohengrin*-Vorspiel in Beziehung gesetzt wird. Die vorliegende Publikation vermag im Umgang mit der Musik der letzten Jahrzehnte unseres Jahrhunderts neue Anregungen zu geben und leistet so einen wesentlichen Beitrag zur musikwissenschaftlichen Erforschung dieses Zeitabschnitts.

(Mai 1997)

Michael Zywiets

RAFAEL KÖHLER: *Natur und Geist. Energetische Form in der Musiktheorie. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 1996. 260 S., Notenbeisp. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band XXXVII.)*

Unter dem nur entfernt auf den Inhalt beziehbaren dualistischen Haupttitel „Natur und Geist“ hat Köhler seine Habilitationsschrift

veröffentlicht. Verdienstvoll, daß der Autor sich der wichtigen – und unausgeschöpften – Kategorien Energie und Form, welche im Untertitel anklingen, angenommen hat. Als die wichtigsten Stationen der historischen Referenz seien die Namen Johann Gottlieb Herder, Christian Friedrich Michaelis, Hans Georg Nägeli, Adolf Bernhard Marx, Franz Liszt, Richard Wagner, August Halm und Ernst Kurth genannt. Einen Gegenstand der Untersuchung bilden mithin musikalisch konstitutive Kräfte-antagonismen, Bewegung als „Urbild der Kunst“, die „Überwindung der Nachahmungs-ästhetik“, Herders Musikanschauung und dessen reiche Nachwirkungen, schließlich auch die Bedeutung der Sprache. Aufschlußreich und treffend Köhlers Ausführungen zu Liszt und Wagner; sie weisen übers Thema weit hinaus und sind empfehlenswert für alle mit dem musikalischen 19. Jahrhundert Beschäftigten. Überaus gelungen nachgezeichnet hat Köhler die „Epopöie“. Doch seine nicht eben verschwenderischen Ausführungen zu den Theorien Hugo Riemanns, Halms und Kurths stellen nicht ganz zufrieden.

Manche Formulierungen sind gewiß nicht ohne Redundanz, auch einige Überschriften der Kapitel hätten knapper ausfallen können. Bei den Erörterungen zu Nägeli fehlt die Berücksichtigung von H. J. Schattners kenntnisreichen Ausführungen (in: *SMZ* des Jahres 1965). Das Nägeli-Opus von Martin Staehelin, das in Kürze erscheinen dürfte, wird wohl weitere Aufschlüsse geben.

Köhlers Aufwand, namhafte Autoren zitierend einzubeziehen, ist beachtlich, das ästhetische Bemühen keinesfalls gering. (Hugo von Hofmannsthal behauptete, womöglich allzu pauschal: „Griechen machen aus einem kleinen Fond das meiste, Deutsche aus riesigem das wenigste“.) Man verläßt das Buch mit einem Rest von Sehnsucht nach scharfen Konturen, nach greifbarer Deutlichkeit, stringenter Kohärenz. Fraglich, ob die Musikwissenschaft des 20. Jahrhunderts mit dem energetischen Formbegriff fertig geworden ist, ganz abgesehen vom Wunsch nach der Zusammenführung historischer, historiographischer und systematischer Interessen gerade bei einem Thema wie dem diskutierten. Im *Neuen Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 10, wurde 1982 konstatiert, die Herausforderung durch die Theorien

allein Riemanns und Kurths sei von der Musikwissenschaft nicht recht begriffen worden; Köhler hat die Herausforderung schon aufgegriffen, doch ob sein Alleingang Wurzeln zu schlagen vermag, darf bezweifelt werden. In weiteren Publikationen sollte eine energetisch ausgerichtete Hermeneutik noch eigenständiger und konkreter analyseorientiert fortgeführt werden. Dabei ist es meines Erachtens nicht zutreffend, die Form selbst als energetisch zu bezeichnen; die – immer metaphorischen – Begriffe beim Beschreiben und die formbildenden Elemente der harmonischen Tonalität sind energetisch, nicht die Sache, der intentionale Gegenstand, welcher „tönend bewegte Form“ genannt wurde.

13 Notenbeispiele und ein Personenregister beschließen diesen Band. Bestimmt zu bedauern ist das Fehlen eines Registers, in welchem man, neben zentralen und entlegeneren musiktheoretischen Termini, Begriffen wie Aneignung, Coexistenz, Geist, Materie, Seele, Prozeß, Bewegung und dergleichen nachgehen könnte, um so auf eigenem Wege eine systematisch orientierte, gleichsam destillierte Lesart herstellen zu können.

(Juli 1997)

Matthias Thiemel

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

Ein sehr gutes Buch für Tonsatzlehrer, die Erfahrung in der Unterweisung haben und genau wissen, welche Aufgaben sie in welcher Reihenfolge stellen. Davon ist nämlich in diesem Buch ebenso wenig die Rede wie in Claus Ganters 1994 erschienenem Buch mit dem kuriosen Titel *Kontrapunkt für Musiker* (Verlag Emil Katzbichler). Seltsam, daß Daniel das Buch Ganters nie erwähnt, offensichtlich kennt er es nicht.

Aufgaben Schritt für Schritt fordern sehr viel Raum, und so haben beide neuen Bücher sehr viel Raum, um zu jeder eben behandelten Frage sehr viele Lehrbuchtexte zu zitieren, Beispiele vieler Komponisten vorzustellen und eben auch zu zeigen, wie ganz anders und eben auf verschiedenste Weise ganz anders spezielle Komponisten mit dem jeweiligen Detail umgehen. Dazu nur ein vorzügliches Beispiel von Daniel:

Die Varietas-Forderung von Johannes Tinctoris wird vorgestellt und mit Stimmen von Palestrina und Orlando di Lasso belegt. Dann staunt der Leser aber über eine unendlich-Sequenz von Lasso, über Palestrina-Takte aus zu 70% halben Noten u. a. Überzeugend also der Absatz über Grenzen der Varietas. Bei ständigem Abwechseln entsteht doch „ein variantenarmes gesichtsloses Satzbild. Zur Abwechslung gehört auch betonte ‚Einfachheit‘...“

Wie aber soll der Interessierte ein Selbststudium angehen? Ganter kommt ihm ein wenig entgegen. Beispiel Melodiebildung: Da gibt er zu jeder der vielen Regeln über Sprung-Sprung-Kombinationen zahlreiche Folgen von je drei bis fünf ganzen Noten, wie man es aus Lehrbüchern kennt. Also können eigene Übungen starten. Daniel dagegen – die Sprünge S. 93 – zeigt Melodieausschnitte von Palestrina. Soll man ähnliches zu notieren versuchen? Es wird nicht gelingen, denn erst 20 Seiten später ist von den Viertelnoten die Rede.

Zweites Studentenproblem: Stets wird differenziert, zum Beispiel viele Sprünge bei Lasso, kaum bei Palestrina. Hat der Ärmste also fleißig studiert bis S. 167, wo endlich der zweistimmige Satz beginnt – ja in welchem Stile will er dann schreiben? Hätte er sich nicht von Anfang an getrennte Reglements für Josquin, Palestrina, Lasso usw. anlegen sollen? Auch erfährt er nie, zu welchem behandelten Stoff eigene Tonsatzarbeit angezeigt ist. Verstehen genügt? Eigene Schreibebeiten sind dringend empfohlen? Das sind also die Probleme dieses lesenswerten Buches, das aber Lehrbücher, die Aufgaben stellen und nur einen Komponisten behandeln wie Knud Jeppesen Palestrina (andere Bücher Josquin) nicht ersetzen kann.

(Juli 1997)

Diether de la Motte

die mit der Orgel, dem Orgelspiel und dem Kirchengesang irgendwie befaßt sind: Also nicht nur an Organisten, Kirchenmusikstudenten und Historiker, sondern auch an kirchennahe Kreise vom Prediger bis zum „gewöhnlichen Gemeindeglied“. Der Autor hat bei seinen Darstellungen nicht nur die niederländischen Verhältnisse im Blick, sondern auch die der Schweiz und Deutschlands, er verschweigt keineswegs, daß im calvinistischen Raum Theoriedefizite zu kirchenmusikalischen Fragen ebenso zu Geschichte und Gegenwart gehören wie erhebliche Mängel in der alltäglich-pragmatischen Kirchenmusikpflege. Mit einiger Bewunderung blickt er auf deutsch-lutherische Verhältnisse, wobei ihm eine Idealsituation vorschwebt, die hierzulande seit gut zwanzig Jahren überholt ist. – Mit der anvisierten breiten Zielgruppe ist natürlich der streng wissenschaftliche Anspruch aufgegeben, „das Buch ist dadurch vielseitig geworden“ – in der Tat. Herausgekommen ist nämlich ein großzügig ausgestattetes Bilder- und Lesebuch, das trotz seiner populärwissenschaftlichen Darstellung eine Menge an Informationen bietet. Diese herauszufischen, wird dem Benutzer nicht ganz leicht gemacht – vielleicht tut man besser, dieses Buch kreuz und quer zu durchblättern (es lohnt sich durchaus), als es von A bis Z lesen zu wollen. So oder so wird man mit dem Zuviel des ausgebreiteten Materials, insbesondere wegen der Einbeziehung subalternen Quellen (Faksimiles von Liedbegleitsätzen oder Programmzetteln, Photos mehr privaten Charakters) seine Mühe haben. Es fehlt allzuoft die Distanz zum Material. Dennoch: Als Geschenkband dürfte diese Publikation am ehesten willkommen sein, auch Leser ohne Kenntnisse des Niederländischen werden auf ihre Kosten kommen.

(Juli 1997)

Martin Weyer

HERMANN S. J. ZANDT: *Organisten, Orgelspielen Kerkzang binnen het Nederlandse Calvinisme, inzonderheid in de Nederlandse Hervormde Kerk. Bedum: Profiel 1995. 623 S., Abb., Notenbeisp.*

Als „Frucht jahrelanger gründlicher Untersuchung“ wird dieser voluminöse Band vorgelegt; er wendet sich – und das muß bei der Lektüre stets in Rechnung gestellt werden – an alle,

ANTHONY BAINES: *Lexikon der Musikinstrumente. Aus dem Englischen übersetzt und bearbeitet von Martin ELSTE. Kassel u. a.: Bärenreiter/Stuttgart: J. B. Metzler 1996. XII, 408 S., Abb., Notenbeisp.*

Soll ein musikinstrumentenkundliches Werk übersetzt werden, reichen dazu Sprachkenntnisse, sprachliche Gewandtheit und all-

gemeine musikwissenschaftliche Bildung nicht aus. Das mag banal klingen, aber es gibt Anlaß, daran zu erinnern. Der Bärenreiter- und der Metzler-Verlag gingen kein Risiko ein, sondern verpflichteten mit Martin Elste einen instrumentenkundlichen Spezialisten für die deutsche Ausgabe des von Baines herausgegebenen *The Oxford Companion to Musical Instruments*. Herausgekommen ist eine sehr verlässliche, gut lesbare Übersetzung, die sich fast immer an die im Deutschen üblichen Termini hält. Zwei eigentlich unsinnige, aber in beiden Sprachen gängige Bezeichnungen sind dabei wenigstens relativiert worden: Das Stichwort „Mechanisches Klavier“ (als ob ein normales Klavier keine ausgetüftelte Mechanik hätte!) wird immerhin in Klammern durch den sprachlich zutreffenden Begriff „Automatisches Klavier“ präzisiert, und die Bezeichnung „akustisch“ für ein nicht-elektronisches Instrument (als ob es keine Elektroakustik gäbe!) wird als historisch entstandener „Benennungszwang“ geortet (h i e r wäre sprachlich der Terminus „mechanisch“ am Platze). Der einzige Übersetzungsfehler, auf den ich stieß, entstand geradezu zwangsläufig: Knopfgriff- und Piano-Akkordeon werden als „wechseltönig“ bezeichnet, in Übersetzung des irreführenden „double action“ (das Elste an anderer Stelle richtig mit „gleichtönig“ übersetzt). Der Artikel „Akkordeon“ schildert alle Instrumente, die über vorgefertigte Akkorde verfügen; üblich ist die Verwendung dieses Terminus im Deutschen nur für gleichtönige Instrumente, die heute übrigens auch in der Kunstmusik verbreitet sind (entgegen dem Eindruck, den schon die Originalausgabe hervorruft). Der Abschnitt dieses Artikels, der spezielle, volkstümliche Formen (oft „Ziehharmonikas“ genannt) behandelt, ist in der deutschen Ausgabe etwas unmotiviert gestrichen. Zu den wenigen, nicht so üblichen Ausdrücken der Übersetzung gehört „Fräse“ statt „Räumer“ oder dergleichen (Art. „Querflöte“). Bedauerlich, daß über die historischen „Register“ des Hammerklaviers kaum etwas gesagt wird.

Elste hat das Lexikon nicht nur übersetzt, sondern auch in mehrfacher Hinsicht bereichert. Dazu gehören beispielsweise einige Artikel über elektronische Musikinstrumente, das Stichwort „Musikinstrumentensammlungen“, ein insbesondere durch deutschsprachige Titel

bereichertes Literaturverzeichnis (das künftig allerdings Heinz Beckers *Zur Entwicklungsgeschichte der antiken und mittelalterlichen Rohrblatteinstrumente* enthalten sollte) sowie viele, hilfreiche Verweise. Ein Buch, das nicht nur für Laien, sondern auch für den instrumentenkundlich nicht spezialisierten Musikwissenschaftler sehr nützlich ist.

(April 1997)

Dieter Krickeberg

*HERMANN GOTTSCHESKI: Die Interpretation als Kunstwerk. Musikalische Zeitgestaltung und ihre Analyse am Beispiel von Welte-Mignon-Klavieraufnahmen aus dem Jahre 1905. Laaber: Laaber-Verlag 1996 (Freiburger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 5.)*

Unter ihrem schönen Titel legt Hermann Gottschewski eine Studie vor, die gute Chancen hat, ein Standardwerk zur Interpretationsforschung zu werden. Als „Voraussetzungen“ werden instrumentenkundliche Fragen der Reproduktionsklaviere erörtert, wobei Gottschewski das Vorurteil entkräftet, die Wiedergabe auf solchen Instrumenten sei verfälschend und daher für die Wissenschaft irrelevant. Welche Grenzen, vor allem aber welche Qualitäten die Welte-Mignon-Technik hatte, wird mit Akribie und großer Sachkenntnis dargestellt; dabei interessieren den Autor besonders Fragen der Abspielgeschwindigkeit. Hierzu werden 21 Klavierrollen (nicht alle aus dem Jahr 1905) mit 16 Kompositionen besonders auf die Temponahme bei Parallelstellen innerhalb eines Werkes hin untersucht. Im Ergebnis liefert der Autor gleichsam musikalische Lebensregeln für den Umgang mit Rollenaufnahmen. Hat man sich in die nicht einfache Terminologie Gottschewskis und in die Vielzahl von Tabellen erst einmal eingelese (Kenntnisse in Mathematik sowie – später – in Hörpsychologie werden dabei vorausgesetzt), so stellen die detaillierten Tempoanalysen eine Fundgrube für jeden an Interpretationsforschung Interessierten dar, zumal der Leser reichlich Material zum eigenen Weiterdenken geliefert bekommt. Sehr zu begrüßen ist zudem die Beigabe einer CD, die den Hörer das in den Analysen Niedergelegte auch akustisch nachvollziehen läßt.

Die nachfolgenden „Skizzen zu einer umfassenden Theorie der interpretatorischen Zeitgestaltung“ bilden dann die Basis für die zeitgemäße, streng (natur-)wissenschaftlich orientierte Interpretationsforschung im Sinne Gottschewskis. Im Zuge der hier geleisteten Grundlagenarbeit werden (notwendigerweise?) nahezu alle traditionellen Termini, die für diesen Bereich bisher Anwendung gefunden haben, auf den Prüfstand gestellt, einige neu beziehungsweise anders definiert sowie neue Begriffe in das System eingeführt, die sich vor allem auf die objektiv meßbare Zeitgestaltung beziehen. Hierbei setzt der Autor gleichsam am analytischen Nullpunkt an, diskutiert „außer-musikalische Grundlagen (von) Zeitablauf und Zeiterleben“, definiert „die komplexe musikalische Zeitgestalt“ als ein sinnvolles Beiordnen beziehungsweise Zusammenfassen einfacher Abläufe und dringt schließlich zu einer Darstellung komplexer Phänomene vor, um so dem „Interpretationskunstwerk“ auch theoretisch fundiert näherzukommen. „Interpretation“ ist für Gottschewski dabei weit mehr als bloße klangliche Transformation des Notentextes. Er postuliert, der Interpret trage „die volle Verantwortung für das Gespielte“ (S. 20), sei gar berechtigt, die Komposition gegebenenfalls auch im Notentext „zu verbessern“ (S. 21). Daß diese Auffassung nun kein Freibrief für interpretatorische Willkürakte ist, machen die am Schluß gegebenen Detailanalysen von vier Klavierrollen mit Chopins *Nocturne in Fis-Dur* op. 15,2 in der Darstellung von Ferruccio Busoni, Raoul Pugno, Camille Saint-Saëns und Xaver Scharwenka ebenso deutlich wie die Theorie-Kapitel. Mit Hilfe speziell entwickelter Graphiken gelingt es Gottschewski, in takt-, häufig notenweise vorgehender Analyse das mitunter sehr persönliche Rubato eines Künstlers ebenso aufzuzeigen wie großformale Zusammenhänge innerhalb eines „Interpretationskunstwerks“. Fast automatisch werden dabei wesentliche Prinzipien der heute weitgehend mißverstandenen romantischen Agogik ‚wiederentdeckt‘: Auch hinter dem vermeintlich willkürlichen Spiel von Pianisten der alten Schule hat in der Regel ein wohlüberlegtes Formempfinden gestanden, das auf dem Wissen um den Aufbau und die inneren Proportionen des Werkes gegründet war.

Die Stärke des Buches liegt fraglos in der

Darstellung und Auswertung des historischen Klangmaterials sowie in der Methodik. Hier setzt Gottschewski Maßstäbe; die künftige Forschung wird es sich – fast möchte man sagen: leider – kaum leisten können, hinter seinen Ansatz zurückzufallen. Die Gefahr einer allzu starken Spezialisierung ist indessen nicht zu übersehen, wenn die eigentliche musikalisch-analytische Arbeit auf Untersuchungen zur Tempogestaltung in vier Aufnahmen desselben kurzen Stückes beschränkt bleibt, diese auch nicht eigentlich miteinander verglichen werden, und wenn zudem betont wird, welche Klein- und Kleinstarbeit in Zukunft noch zu leisten sei, um zu einer umfassenden, neu fundierten Interpretationsforschung vorzudringen. In der Konsequenz formuliert Gottschewski gleichsam einen Absolutheitsanspruch, der keine andere Methode neben sich zu dulden scheint. Dennoch – oder gerade deswegen – ist zu hoffen, daß sein Ansatz einstweilen einer unter mehreren bleibt, so daß stärker überblicksartig-vergleichende Arbeiten nicht gänzlich in Verruf geraten.

(Juni 1997)

Ulrich Bartels

*Musikpädagogik im Rheinland. Beiträge zu ihrer Geschichte im 20. Jahrhundert. Aktuelle Forschungsbeiträge. Bericht über die Jahrestagung 1995. Hrsg. von Günther NOLL. Kassel: Verlag Merseburger 1996. 256 S. (Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte. Band 155.)*

Die lebendige Vielfalt von Musikpädagogik reflektiert diese Dokumentation der Referate, die bei einem wissenschaftlichen Symposium anlässlich der Jahrestagung der Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte e. V. zum Thema „Musikpädagogik im Rheinland – Beiträge zu ihrer Geschichte im 20. Jahrhundert“ vorgetragen wurden. Obwohl die Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte bereits mehrfach Beiträge zur Musikpädagogik im Rheinland veröffentlicht hat, wurde hier zum ersten Mal der Versuch unternommen, die verschiedensten musikpädagogischen Felder in einem historischen Überblick zusammenzufassen. Durch die große Reichweite des Themenspektrums sahen sich die Initiatoren zu einer Konzentration auf die Geschichte des 20. Jahrhunderts veranlaßt. Inhaltliche The-

menkreise konzentrierten sich unter anderem auf folgende Bereiche:

Beiträge zum Musikunterricht an allgemeinbildenden Schulen: Karl Rüdiger behandelte die Problematik der Richtlinien für den Unterricht im Fach Musik am Gymnasium in Nordrhein-Westfalen für die Sekundarstufe II, also für die gymnasiale Oberstufe. Bedauerlicherweise ist dies der einzige Beitrag zur Thematik Unterrichtslinien. Ebenso wünschenswert wäre es, wenn der Beitrag Dieter Klöckners über einen „Schulversuch ‚Grundschule mit erweitertem Musikunterricht in Bonn-Bad Godesberg-Heiderhof‘ und seine Weiterführung als ‚Kooperationsmodell‘ Grundschule-Musikschule in St. Augustin“ nicht das einzige Beispiel eines Modellversuches zur praktischen Umsetzung von alternativen Lehr- und Lernzielen wäre. Gerade auf diesem innovativen Gebiet wären ein Erfahrungsaustausch sowie Vorstellung und Vergleich weiterer Beispiele erstrebenswert.

Günther Noll präsentierte zum Thema „Musikalische Früherziehung als soziale Chance“ Ergebnisse eines umfangreichen und langjährigen Forschungsprojektes, das von 1973 an in Nordrhein-Westfalen und in anderen Bundesländern, an Musikschulen und Kindergärten durchgeführt wurde. Im Rahmen einer wissenschaftlichen Begleitung wurden insgesamt acht umfangreiche Forschungsprojekte durchgeführt, begleitet von einer Reihe kleinerer Untersuchungen zu detaillierten Fragestellungen. Drei Hauptuntersuchungen befaßten sich mit den Erziehern, zwei mit den Eltern und drei widmeten sich forschungsmethodischen Fragen. Ergebnisse der Forschungen wurden in insgesamt acht speziell thematisierten Monographien sowie in einer umfassenden Gesamtmonographie Nolls (Günther Noll, *Musikalische Früherziehung*, Erprobung eines Modells, Regensburg 1992.) veröffentlicht, in der die Dokumentation des gesamten Datenmaterials lückenlos enthalten ist. Erstmals wurde im Fachbereich der Musikalischen Früherziehung ein umfassendes Langzeit-Projekt der Feldforschung durchgeführt, erstmals konnte über Wirkungen und Auswirkungen, Möglichkeiten und Grenzen musikpädagogischer Maßnahmen im Vorschulbereich ein Datenmaterial ermittelt werden, das eine unschätzbare Basis für weitergehende Untersuchungen bildet.

Die Bereiche der Sonderpädagogik und der Kirche standen bisher weniger im Blickpunkt öffentlicher Diskussion musikpädagogischer Fragestellungen. Walter Piel erinnerte in seinem Beitrag zur „Musik in der Sonderpädagogik im Rheinland einst und jetzt“ an Aufgabe und Möglichkeiten des Musikunterrichtes gerade für behinderte Menschen. Mit der Einrichtung der heilpädagogischen Ausbildungsstätten in Köln und Dortmund hat das Bundesland Nordrhein-Westfalen eine Lehrerbildungsinstitution geschaffen, in der die sonderpädagogischen Fachrichtungen ohne Ausnahme vertreten sind.

Die kulturelle und soziale Chance der außerschulischen Jugendbildung und der Musikwettbewerbe „Jugend Musiziert“ wurden bisher von der Öffentlichkeit nicht gebührend wahrgenommen. Bruno Tetzner schildert die „Entwicklung der kulturellen außerschulischen Jugendbildung in Nordrhein-Westfalen“. Über Organisation und Geschichte der Wettbewerbe „Jugend Musiziert“ in Nordrhein-Westfalen berichtet Peter Lachmund.

(April 1997)

Monika Mittendorfer

OTTO HOLZAPFEL: *Lexikon folkloristischer Begriffe und Theorien (Volksliedforschung)*. Bern u. a.: Peter Lang 1996. 382 S., Abb., Notenbeisp. (Studien zur Volksliedforschung, Band 17.)

Otto Holzapfels aktuelle Publikation ist ein überaus wichtiger Beitrag zur Standortbestimmung und Neuorientierung der traditionellen Volksliedforschung. In drei einleitenden Essays über die folkloristische Liedforschung seit 1970, die Problematik des Begriffes ‚Volkslied‘ und das 1995 vom Deutschen Volksliedarchiv initiierte Forschungsprojekt *Song 2000* skizziert Holzapfel die Grenzen einer in Teilbereichen bereits anachronistischen ‚klassischen‘ Volksliedforschung und die Inhalte einer zeitgemäßen ‚folkloristischen Liedforschung‘ als Teil empirischer Kulturwissenschaft im Sinne Hermann Bausingers. ‚Folklore‘ versteht Holzapfel in seiner englischen (und international geläufigen) Bedeutung als ‚Kultur des täglichen Lebens‘. Sein Konzept einer folkloristischen Liedforschung als Weiterentwicklung der bisherigen Volksliedforschung zielt nicht nur auf die Beschäfti-

gung mit „Laienaktivitäten im Bereich musikethnologischen Verhaltens“ (S. 25) wie Karaoke oder das Singen im Shantychor ab, sondern auch auf die Analyse des Singens (und nicht nur des Liedes) und seiner soziokulturellen Begleitumstände. Der lexikalische Teil mit ca. 530 (zum Teil ungewöhnlichen, jedoch sehr zutreffenden) Stichwörtern bietet prägnante Klärungen bisheriger Positionen der Volksliedforschung und vor allem ideologiebeladener Begriffe („authentisch“, „echt“). Musikwissenschaftliche Fragen im engeren Sinn bleiben ausgeklammert, doch findet man Wichtiges zu Tradierungsfragen und den Umgang mit Quellen, aber auch zu Forschungsgebieten des Deutschen Volksliedarchivs (Balladenforschung). Ohne Anspruch auf Vollständigkeit beschränkt sich der Autor auf die Übermittlung notwendiger Informationen und vermeidet enge Definitionen zugunsten offener Charakterisierungen unter Einbeziehung eigener Standpunkte. Zahlreiche Querverweise ermöglichen zudem eine themenbezogene Lektüre.

(April 1997) Thomas Nußbaumer

*Das Erbe deutscher Musik. Hrsg. von der Musikgeschichtlichen Kommission. Bände 80–83; Abteilung Mittelalter, Bände 17–20; Der Codex des Magister Nicolaus Leopold, Staatsbibliothek München Mus. ms. 3154. Erster Teil: Nr. 1–59, Zweiter Teil: Nr. 60–99, Dritter Teil: Nr. 100–129, Viertes Teil: Nr. 130–174 sowie Kritischer Bericht und Verzeichnisse zu Teil I–IV. Hrsg. von Thomas L. NOBLITT. Kassel u. a. 1987, 1993, 1994, 1996. 284, 322, 335, 410 S.*

Mit dem Abschluß der Edition des Nicolaus Leopold-Codex, zugleich dem Abschluß einer über 20jährigen Forschungsarbeit, die sich auch in mehreren ergänzenden Aufsätzen niedergeschlagen hat, liegt eine der wichtigsten Quellen zur Musik ‚vor und um 1500‘ vollständig erschlossen vor. Der Codex enthält bei fünf Doppeleintragungen 174 gezählte Kompositionen, deren fixierbare Zeitspanne von wahrscheinlich 1446 (*Anima mea liquefacta est* [Nr. 2] von Forest [?]) bis nach 1505 (*Ave mundi spes Maria* [Nr. 173]) mit dem Hinweis auf Matthias Lang als Bischof von Gurk) reicht.

Der Edition ist eine aufschlußreiche Hand-

schriftenbeschreibung beigegeben, in der unter anderem anhand der Wasserzeichen die Entstehungsgeschichte der Handschrift nachvollziehbar gemacht wird. Hervorzuheben ist die reiche Illustration der Edition. Zusätzlich zu den im ersten Band vorangestellten 19 Specimina und 13 Abbildungen unvollständig aufgezeichneter Sätze werden am jeweiligen Ort sechs bereits anderwärtig edierte Kompositionen im vollständigen Faksimile geboten, und zwar die *Missa „Fortuna desperata“* von Josquin (Nr. 93), die *Missa carminum* von Obrecht (Nr. 104), die *Missa „L’homme armé“* von Compère (Nr. 108), die *Missa „Je ne demande“* von Obrecht (Nr. 139), das *Officium Auleni* (Nr. 145) und die *Missa „Si dedero“* von Obrecht (Nr. 171). Nicht nur der Inhalt, sondern auch Struktur und Aussehen der Handschrift werden also eindrucksvoll dokumentiert.

Die Dokumentation des Inhalts zeichnet sich dadurch aus, daß bei Choralbearbeitungen die zugrundeliegenden Melodien nach zeitgenössischen Quellen beigegeben werden; erst so ist zu ermesen, wie weit tatsächlich kompositorische Eingriffe in die Chormelodik vorgenommen wurden. Was im Vergleich mit der *Editio Vaticana* als Eingriff erscheint, erweist sich oft genug als abweichende Überlieferungsform. Ganz nebenbei erinnert die Edition damit an die nicht zu vernachlässigende mittelalterliche Choralgeschichte.

Hervorzuheben ist das Verfahren der Textierung, über das im ersten Band eigens berichtet wird. In zwei Textschichten wird zum einen der handschriftliche Befund streng philologisch unter strenger Berücksichtigung der Position von Wörtern und Wortgruppen, beziehungsweise Wortteilen wiedergegeben und zum anderen eine vom Herausgeber vorgeschlagene Anpassung des Textes an die jeweiligen Melodielinien geboten. So werden die unterschiedlichen Funktionen deutlich, die die Textangaben in der Quelle haben und die keineswegs überall zu einer „praktischen Ausgabe“ führen. Man wird im Gegenteil dazu geführt, das Verhältnis von Text und musikalischer Struktur in fast jedem Einzelfall neu zu bedenken. Es kann als Verdienst der Edition bezeichnet werden, daß hier Fragen offenbleiben.

(September 1997) Andreas Traub

ARNOLD SCHÖNBERG: *Sämtliche Werke. Abteilung VI: Kammermusik, Reihe B, Band 24,1: Melodramen und Lieder mit Instrumenten. Teil 1: Pierrot lunaire op. 21. Kritischer Bericht, Studien zur Genesis, Skizzen, Dokumente.* Hrsg. von Reinhold BRINKMANN. Mainz: Schott Musik International/Wien: Universal Edition 1995. XX, 307 S.

Schönbergs *Pierrot lunaire* gehört – wie Monteverdis *Orfeo* oder Haydns *Sonnenquartette* – zu jenen Stücken, die der Musikgeschichte neue Bahnen wiesen und über einen längeren Zeitraum hin vorbildlich wirkten: unüberhörbar ist das Echo des *Pierrot* etwa in Igor Strawinskys *L'histoire du soldat* (1918) oder in Pierre Boulez' *Marteau sans maître* (1955). Daß der *Pierrot* bisher in keiner kritisch-wissenschaftlichen und mithin verlässlichen Ausgabe vorlag, wurde längst als ein unhaltbarer Zustand empfunden. Ihn nunmehr geändert zu sehen, entspricht denn auch lediglich dem Rang des Stückes. Doch Brinkmanns Ausgabe enthält zugleich mehr. Die vorbildliche kritische Edition, die das übliche hohe Niveau der bereits erschienenen Bände der Gesamtausgabe mit einiger Selbstverständlichkeit erreicht, eröffnet zugleich unterschiedliche, jedoch ineinandergreifende Sichtweisen auf das Werk. Fügt man diesem Kritischen Bericht noch eine Werkanalyse auf der gedanklichen Höhe seiner übrigen Teile an, so ergäbe dies ebenso tiefgründige wie lückenlose *Pierrot*-Monographie.

Doch auch so ist der ‚Bericht‘ eine grundlegende Informationsquelle über das Werk, bis hin zu dem Vorschlag des Herausgebers, ihm weiterhin zweifelhaft erscheinende kompositorische Sachverhalte der Diskussion unter Musikern und ihrem praktischen Experimentieren mit verschiedenen Lösungsmöglichkeiten zu überlassen (S. 142 ff.). Des weiteren enthält der Band eine vorzüglich dokumentierte Werkgeschichte, die sowohl den einzelnen Stücken wie dem Zyklus nachgeht (S. 177 ff.; S. 187 ff.; S. 212 ff.). Diese Darstellung bezieht sogar Analytisches ein (zum Beispiel S. 213) – und es ist nicht zu übersehen, wie schwer es dem Herausgeber fällt, hier aus Rücksicht auf den Sinn eines Kritischen Berichts nicht weiter auszuholen. Nicht minder informativ, vor allem durch zahlreiches bislang unveröffentlichtes Quellenmaterial, sind die abschließenden vier Dokumentarteile zur Entstehungsgeschichte (I), zur

Premiere und ersten Konzertserie (II), Drucklegung (geliedert nach Partitur, Stimmen und Klavierauszug; III) sowie zu Schönbergs Äußerungen über den *Pierrot* (IV).

(November 1997)

Mathias Hansen

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

Es war ein glücklicher Gedanke der Herausgeber, den 70. Geburtstag Hans Werner Henzes nicht mit einer der üblichen, nicht selten nur schwer lesbaren und deshalb einigermaßen sinnlosen ‚Festschriften‘ wissenschaftlich zu feiern, sondern dem Jubilar eine Art Arbeitsbuch zu widmen, das sich gewissermaßen aus 22 Einzelporträts zusammensetzt. Der Liederzyklus *Voices* für Mezzo-Sopran, Tenor und Instrumente entstand 1973. Er sei, so Henze, als ein „Traktat über das Liederschreiben in unserer Zeit“ (S. 8) zu verstehen, als „22 Versuche, auf die Frage des modernen Kunstliedes, des modernen Massenliedes und der Abschaffung des Unterschiedes zwischen diesen beiden Welten zu antworten“ (S. 25). Auch wenn solcher Satz nicht erst heute antiquiert und verblendet wirkt, muß er ernst genommen werden, da Henze bei aller unvermeidbaren Korrektur seines politischen Denkens offensichtlich auch nach 1989/91 nicht gewillt ist, bestimmte sozialistische (Grund-)Positionen preiszugeben. Dem gilt auch das (Grund-)Interesse der am Sammelband beteiligten Autoren, auch wenn die Herausgeber versichern, daß „nicht alle [...] diese Zuversicht [teilen]“ (S. 8).

Die einzelnen Beiträge entfalten sowohl methodisch wie in der jeweiligen inhaltlichen Akzentsetzung ein breites Spektrum, das dem farbigen, zuweilen gar bunt schillernden künstlerischen Gegenstand durchaus angemessen ist. Ob mehr essayistisch oder analytisch, mehr auf textliche oder musikalisch-kompositorische Aspekte ausgerichtet – in den meisten Fällen gelingt es den Autoren, auf wenigen Seiten ein in sich abgerundetes, Information und Deutung austarierendes „Porträt“ der Einzelstücke zu zeichnen (nur einige wenige Beiträge wie etwa

S. 177 ff. oder S. 189 ff. erschöpfen sich in ebenso aufwendigen wie nutzlosen Verlaufsbeschreibungen, wobei dann auch die aus ihnen abgeleiteten politischen Schlußfolgerungen nicht minder hilflos wirken).

Solche Hilflosigkeit begegnet den Lesern allerdings an vielen Stellen des Bandes, ja sie scheint – in direktem Wortsinn – sein ‚roter Faden‘ zu sein. Sie hat wohl mit der zuweilen noch immer merkwürdig ungebrochenen politischen Gläubigkeit zu tun, die zumal den Herausgebern und einigen Autoren (mit Henze) gemeinsam ist. Darüber hilft auch kaum die matte Floskel vom utopischen Charakter des Sozialismus hinweg, dessen Kerngedanken selbst schlimmste Entstellungen nicht zu zerstören vermögen. Solche Gläubigkeit ist sicher einiger Ehren wert – sie wirkt jedoch als Gedankenspiel von Leuten, die Misere und Desaster des ‚real existierenden Sozialismus‘ nicht am eigenen Leib verspüren mußten (und die in der Regel auch den Kapitalismus nur von seinen angenehmen Seiten her erfahren haben) einigmaßen ungläubwürdig, in hartnäckiger Argumentation schlicht kindisch (hierher gehört auch eine Formulierung wie „Parsifal und tutti quanti“, S. 43, welche verrät, daß sich ihr Autor mit dem Unbelehrbaren am Kindischsein auch noch brüstet).

An Henzes *Voices* ist – damals wie heute – die musikalische Vielgestaltigkeit, sind überquellende Phantasie in Textvertonung, in Klang- und Formbildung zu bewundern. Dies vermitteln die meisten Arbeiten des Sammelbandes, und darin liegen ihr nachvollziehbarer Wert und die angemessene Ehrung für einen zwiespältig-bedeutenden Jubilar. Die politischen Zurichtungen – in den Liedern selbst wie in den ihnen gewidmeten Untersuchungen – erscheinen allerdings als ‚gut gemeint‘ – was bekanntlich der Gegensatz von Kunst ist; und dieser Gegensatz hätte bereits eine Generationsspanne zuvor bei Hanns Eisler, etwa in dessen *Neuen deutschen Volksliedern*, wahrgenommen werden können. Aber da war man ja, und noch für so manches weitere Jahr, mit Höherem beschäftigt ...

(November 1997)

Mathias Hansen

## Eingegangene Schriften

FRANK A. D'ACCONE: *The Civic Muse. Music and Musicians in Siena during the Middle Ages and the Renaissance*. Chicago-London: The University of Chicago Press 1997. XXIII, 862 S., Abb., Notenbeisp.

Akademische Feier der Erziehungswissenschaftlichen Fakultät der Universität zu Köln zur Emeritierung von Professor Dr. Wilhelm Schepping am 14. Februar 1997. Hrsg. von Günther NOLL. 88 S.

CORNELIA BECK-KAPPAHN: *Geschlechterspezifische Musikerziehung in Wandervogel und Jugendmusikbewegung*. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1998. 299 S. (Beiträge zur Geschichte der Musikpädagogik. Band 7.)

H. BIELER/TH. EMMERIG/E. KRAUS/W. SIMON: *H. E. Erwin Walther. Tutzing: Hans Schneider 1998*. 141 S., Abb., Notenbeisp. (Komponisten in Bayern. Band 36.)

WERNER BODENDORFF: *Die kleineren Kirchenwerke Franz Schuberts*. Augsburg: Dr. Bernd Wißner 1997. 256 S., Notenbeisp.

ULRIKE BRENNING: *Die Sprache der Empfindungen. Der Begriff Vortrag und die Musik des 18. Jahrhunderts*. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1998. 163 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Band 176.)

*Byzantine Chant. Tradition and Reform. Acts of a Meeting held at the Danish Institute at Athens, 1993*. Edited by C. TROELSGÅRD. Athens: The Danish Institute at Athens 1997. 204 S., Abb. (Monographs of the Danish Institute at Athens. Volume 2.)

Carl Loewe 1796–1869. Bericht über die wissenschaftliche Konferenz anlässlich seines 200. Geburtstages vom 26.–28. 9. 1996 im Händel-Haus Halle. Hrsg. vom Händel-Haus Halle durch Konstanze MUSKETA unter Mitarbeit von Götz TRAXDORF. Halle: Händel-Haus 1997. 592 S., Notenbeisp.

Carl Zuckmayer – Paul Hindemith. Briefwechsel. Ediert, eingeleitet und kommentiert von Gunther NICKEL und Gisela SCHUBERT. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 1998. 122 S. (Zuckmayer-Schriften. Band 1.)

JURI CHOCHLOW: *Das Strophenlied und seine Entwicklung von Gluck bis Schubert*. Moskau, 1997. 402 S.

Christian Flor (1626–1697) – Johann Abraham Peter Schulz (1747–1800). Texte und Dokumente zur Musikgeschichte Lüneburgs. Hrsg. im Auftrag der Ratsbücherei Lüneburg von Friedrich JEKUTSCH, Joachim KREMER und Arndt SCHNOOR. Hamburg: von Bockel Verlag 1997. 263 S., Notenbeisp. (Musik der frühen Neuzeit. Band 2.)

Claudio Monteverdi und die Folgen. Bericht über das Internationale Symposium Detmold 1993. Hrsg. von Silke LEOPOLD und Joachim STEINHEUER. Kassel u. a.: Bärenreiter 1998. 497 S., Notenbeisp.

ANNIE CŒURDEVEY: Bibliographie des œuvres poétiques de Clément Marot. Mises en musique dans les recueils profanes du XVI<sup>e</sup> siècle. Paris: Honoré Champion Éditeur 1997. XXXVI, 263 S. (Centre d'Études Supérieures de la Renaissance de Tours. Collection Ricercar)

SIEGHART DÖHRING/SABINE HENZE-DÖHRING: Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert. Laaber: Laaber-Verlag 1997. VI, 360 S., 60 Abb., Notenbeisp. (Handbuch der musikalischen Gattungen. Band 13.)

THOMAS EICKHOFF: Politische Dimensionen einer Komponisten-Biographie im 20. Jahrhundert – Gottfried von Einem. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 1998. 360 S. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band XLIII.)

Das Erbe deutscher Musik. Hrsg. von der Musikgeschichtlichen Kommission. Band 97 und 98, Abteilung Orgel/Klavier/Laute, Band 9 und 10: Bernhard Schmid d. Ä.: Orgeltabulatur 1577. Hrsg. von Clyde William YOUNG. Frankfurt a. M.: Henry Litolf's Verlag 1997. Teil I: Facsimile. VIII, 195 S., Teil II: Übertragung. VI, 306 S.

PIA ERNSTBRUNNER: Der Musiktraktat des Engelbert von Admont (ca. 1250–1331). Tutzing: Hans Schneider 1998. 416 S., Abb. (Musica Mediaevalis Europae Occidentalis. Band 2.)

ULRICH ETSCHKEIT: Händels „Rodelinda“. Libretto – Komposition – Rezeption. Kassel u. a.: Bärenreiter 1998. 350 S., Notenbeisp. (Bärenreiter Hochschulschriften)

FABRICE FITSCH: Johannes Ockeghem. Masses and Models. Paris: Honoré Champion Éditeur 1997. XII, 240 S., Notenbeisp. (Centre d'Études Supérieures de la Renaissance. Collection Ricercar)

REBEKKA FRITZ: Text and Music in German Operas of the 1920s. A Study of the Relationship between Compositional Style and Text-setting in

Richard Strauss' „Die Ägyptische Helena“, Alban Berg's „Wozzeck“ und Arnold Schoenberg's „Von heute auf morgen“. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1998. 201 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Band 173.)

Das gebrochene Glücksversprechen. Zur Dialektik des Harmonischen in der Musik. Hrsg. von Otto KOLLERITSCH. Wien: Universal Edition/Graz: Institut für Wertungsforschung 1998. 238 S. (Studien zur Wertungsforschung. Band 33.)

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK: Sämtliche Werke. Abteilung III: Italienische Opere serie und Opernserenaden. Band 6: Ipermestra (Venedig 1744). *Dramma per musica* in drei Akten von Pietro METASTASIO. Hrsg. von Axel BEER. Kassel u. a.: Bärenreiter 1997. XXXIV, 331 S.

THEODOR GÖLLNER: „Et incarnatus est“ in Bachs h-moll-Messe und Beethovens Missa solennis. Vorgetragen in der Gesamtsitzung am 28. Oktober 1994. München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften 1996, (Bayerische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse, Sitzungsberichte-Jahrgang 1996, Heft 4.)

HANS-PETER GRAF: Entwicklungen einer Instrumentenfamilie: Der Standardisierungsprozeß des Akkordeons. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1998. 481 S., Abb. (Europäische Hochschulschriften, Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Band 175.)

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: Radamisto. Opera seria in tre atti HWV 12<sup>a</sup>. Hrsg. von Terence BEST. Kassel u. a.: Bärenreiter 1997. LVII, 274 S. (Hallische Händel-Ausgabe. Serie II: Opere. Band 9.1)

RUTH HALLIWELL: The Mozart Family. Four Lives in a Social Context. Oxford: Clarendon Press 1998. 732 S., Abb.

GÜNTER HARTMANN: BWV 988: „Bergamasca“-Variationen? oder „Das aus dem Rahmen fallende Quodlibet“. Materialien zur Geschichte und Auflösung eines fundamentalen Irrtums über Bachs sog. Goldberg-Variationen (BWV 988). Lahnstein: Günter Hartmann 1997. 110 S., Notenbeisp.

FRANK HENTSCHEL: Funktion und Bedeutung der Symmetrie in den Werken Béla Bartóks. Internationaler Preis Latina für Musikwissenschaftliche Studien. Lucca: Libreria Musicale Italiana 1997. 216 S., Notenbeisp. (Quaderni di Musica/Realità 40.)

EBERHARD HÜPPE: W. A. Mozart. Innovation und Praxis. Zum Quintett Es-Dur KV 452. München: Edition Text & Kritik 1998. 126 S. (Musik-Konzepte. 99)

International Journal of Musicology. Vol. 5. Hrsg. von Elliott ANTOKOLETZ/Michael von ALBRECHT. Frankfurt a. M.: Peter Lang 1997. 481 S., Notenbeisp.

Janáček's works. A catalogue of the music and writings of Leoš Janáček. Hrsg. von Nigel SIMEONE/John TYRRELL/Alena NEMCOVA. Catalogue of writings by Theodora STRAKOVÁ. Oxford: Clarendon Press 1997. XL, 522 S.

ANDREAS KISTERS: Un país que vòl cantar. Okzitanische Musik der Gegenwart als Beispiel für Regionalismus in der populären Musikkultur. Wien: Verlag Edition Praesens 1997. IX, 266 S. (Beihefte zu „Quo vadis, Romania“ 2.)

TERESA KLIER: Der Verdi-Klang. Die Orchesterkonzeption in den Opern von Giuseppe Verdi. Tutzing: Hans Schneider 1998. VIII, 378 S., Notenbeisp. (Würzburger Musikhistorische Beiträge. Band 18.)

GUNTER KREUTZ: Musikalische Phrasierung aus historischer und kognitionspsychologischer Sicht. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1998. 231 S., Notenbeisp. (Schriften zur Musikpsychologie und Musikästhetik. Band 10.)

ANDREAS KUNZ: Aspekte der Entwicklung des persönlichen Musikgeschmacks. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1998. 256 S. (Friedensauer Schriften-Reihe. Band 1.)

PIETRO ANTONIO LOCATELLI: Opera omnia. Volume IV: Sei Introduzioni Teatrali e Sei Concerti. A cura di Anna CATTORETTI & Livia PANCINO. London: Schott 1997. XCVII, 291, CLIII S.

PIETRO ANTONIO LOCATELLI: Opera omnia. Volume V: Sei Sonate a Tre per Due Violini o Due Flauti e Basso. A cura di Piera FEDERICI. London u. a.: Schott 1994. XXX, 67, XLIX S.

PIETRO ANTONIO LOCATELLI: Opera omnia. Volume VII: Sei Concerti a Quattro per Due Violini, Viola e Basso solo. A cura di Giacomo FORNARI. London u. a.: Schott 1996. XLVI, 177, LXVIII S.

PIETRO ANTONIO LOCATELLI: Opera omnia. Volume VIII: Sei Sonate a Violino solo e Basso e Quattro Sonate a Tre. A cura di Pietro ZAPPALÀ &

Angela LEPORE. London u. a.: Schott 1995. XLVII, 133, LXXXIV S.

EDWARD E. LOWINSKY: Musica del Rinascimento. Tre saggi. A cura di Massimo PRIVITERA. Lucca: LIM 1997. XXX, 231 S. (Cantando Discitur 2.)

ANNETTE MAURER: Thematisches Verzeichnis der klavierbegleiteten Sololieder Fanny Hensels. Kassel: Furore 1997. 230 S.

Mitteilungen der Hans-Pfizner-Gesellschaft. München 1998. Neue Folge, Heft 58. Redaktion: Reinhard SEEBOHM. Tutzing: Hans Schneider 1998. 80 S., Abb. Notenbeisp.

ANNETTE MONHEIM: Ein Westfale in Paris. Die Tagebücher des Ludwig Grafen von Bentheim-Steinfurt aus den Jahren 1806/1807. Münster: LIT 1997. IX, 369 S., Abb. (Musik in Westfalen. Band 1.)

ESTHER MORALES-CANADAS: Die Verzierungen der spanischen Musik im 17. und 18. Jahrhundert. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1998. 279 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 174.)

La musica ritrovata. Iconografia e cultura musicale a Ravenna e in Romagna dal I al VI secolo. Testi di Daniela CASTALDO, Maria Grazia MAIOLI, Donatella RESTANI. Ravenna: Longo Editore 1997. 130 S., Abb.

Opera buffa in Mozart's Vienna. Edited by Mary HUNTER and James WEBSTER. Cambridge: Cambridge University Press 1997. XII, 459 S.

KARIN und EUGEN OTT: Handbuch der Verzierungskunst in der Musik. Band 1: Grundlagen. München: Ricordi 1997. IX, 197 S., Notenbeisp.

Richard-Strauss-Blätter. Wien, Dezember 1997. Neue Folge, Heft 38. Redaktion: Günter BROSCHE. Tutzing: Hans Schneider 1997. 154 S., Abb., Notenbeisp.

SÁNDOR VERESS: Aufsätze, Vorträge, Briefe. Hrsg. von Andreas TRAUB. Hofheim: Wolke 1998. 199 S., Notenbeisp.

UWE SANDVOSS: Der Gemeinschaftsbegriff in der Musikpädagogik Georg Götschs. Mit einer Bibliographie. Frankfurt a. M.: Peter Lang 1998. 159 S. (Beiträge zur Geschichte der Musikpädagogik. Band 8.)

VOLKER SCHERLISS: Neoklassizismus: Dialog

mit der Geschichte. Kassel u. a.: Bärenreiter 1998. 300 S., Notenbeisp. (Bärenreiter Studienbücher Musik. Band 8.)

HARTMUT SCHICK: Musikalische Einheit im Madrigal von Rore bis Monteverdi. Phänomene, Formen und Entwicklungslinien. Tutzing: Hans Schneider 1998. 400 S., Notenbeisp. (Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 18.)

ROLAND SCHMENNER: Die Pastorale. Beethoven, das Gewitter und der Blitzableiter. Kassel u. a.: Bärenreiter 1998. 356 S., Abb., Notenbeisp.

ARNOLD SCHÖNBERG: Sämtliche Werke. Abteilung VI: Kammermusik, Reihe A, Band 24: Melodramen und Lieder mit Instrumenten. Hrsg. von Reinhold BRINKMANN. Mainz: Schott Musik International/Wien: Universal Edition 1996. VII, 196 S.

Shubert durch die Brille. Hrsg. von Ernst HILMAR. Tutzing: Hans Schneider 1998. 179 S., Abb., Notenbeisp. (Internationales Franz Schubert Institut. Mitteilungen 20.)

FRANZ SCHUBERT: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie V: Orchesterwerke, Band 3: Sinfonie Nr. 7 in h. Vorgelegt von Werner ADERHOLD. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 1997. XXV, 91 S.

Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft. Neue Folge 17 (1997). Hrsg. von der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Redaktion: Joseph WILLIMANN. Bern u. a.: Peter Lang 1997. 220 S., Abb., Notenbeisp.

MARTIN SUPPER: Elektroakustische Musik und Computermusik. Geschichte – Ästhetik – Methoden – Systeme. Hofheim: Wolke 1997. 208 S., Abb.

RICHARD STEURER: Das Repertoire der Wiener Hofkapelle im neunzehnten Jahrhundert. Tutzing: Hans Schneider 1998. 674 S., Notenbeisp. (Publikationen des Instituts für österreichische Musikdokumentation 22.)

ULRIKE TESKE-PELLERBERG: Die Klaviermusik von Gioacchino Rossini. Tutzing: Hans Schneider 1998. 283 S., Notenbeisp. (Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 27.)

Understanding Rock. Essays in Musical Analysis. Edited by John COVACH & Graeme M. BOONE. New York-Oxford: Oxford University Press 1997. XIII, 219 S., Notenbeisp.

Verdi's Middle Period 1849–1859. Source Studies, Analysis, and Performance Practice. Edited by Mar-

tin CHUSID. Chicago-London: The University of Chicago Press 1997. XII, 436 S.

BERND WIECHERT: Heinrich von Herzogenberg (1843–1900). Studien zu Leben und Werk. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1997. X, 339 S., Notenbeisp. (Abhandlungen zur Musikgeschichte. Band 1.)

Zuckmayer-Jahrbuch Band 1/1998. Redaktion: Ulrike WEISS. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 1998. 337 S.

## Mitteilungen

Es verstarben:

Univ.-Prof. Dr. Othmar WESSELY am 20. April 1998 in Wien,

Dr. Werner SCHWARZ am 25. April 1998 in Nebel/Amrum.

Wir gratulieren:

Prof. Dr. Franz KRAUTWURST am 7. August zum 75. Geburtstag,

Prof. Dr. Günter FLEISCHHAUER am 8. Juli zum 70. Geburtstag,

Dr. Imogen FELLINGER am 9. September zum 70. Geburtstag,

Prof. Dr. Werner KRÜTZFELD am 27. September zum 70. Geburtstag,

Prof. Dr. Wolfgang SUPPAN am 5. August zum 65. Geburtstag,

Prof. Dr. Karl-Heinz BÖTTNER am 10. September zum 65. Geburtstag.

\*

Dr. Hans-Joachim WAGNER hat sich am 10. Dezember 1997 an der Universität zu Köln habilitiert (Thema der Habilitationsschrift: „Musikalischer Verismo. Studien zur rezeptionsästhetischen Fundierung sowie zur Genese und Dramaturgie der veristischen Oper“).

Frau Professor Dr. Julia LIEBSCHER hat den im Sommersemester 1997 erhaltenen Ruf auf die Professur für Musikwissenschaft an der Ruhr-Universität (Nachfolge Professor Dr. Werner BREIG) zum 1. April 1998 angenommen.

Frau Professor Dr. Marianne DANCKWARDT hat den an sie ergangenen Ruf auf den Lehrstuhl für Musikwissenschaft der Universität München (Nachfolge Professor Dr. Theodor GÖLLNER) abgelehnt.

Dr. h. c. Theo HIRSBRUNNER wurde vom französischen Kultusministerium zum Chevalier des Arts et des Lettres ernannt.

Professor Dr. Jürgen HUNKEMÖLLER (Schwäbisch Gmünd/Heidelberg-Mannheim) hat an der Franz-Liszt-Musikakademie Budapest auf Einladung des Musikwissenschaftlichen Instituts im Frühjahr 1998 eine Gastprofessur wahrgenommen.

Die Freie Universität Berlin verleiht Wolfgang RIHM die Ehrendoktorwürde. Die Übergabe der Urkunde erfolgt am 20. November 1998 in einer Akademischen Feier des Fachbereichs Altertumswissenschaften.

*Eröffnung des Deutschen Musikinformationszentrums* – Am 26. Februar 1998 wurde das Deutsche Musikinformationszentrum (MIZ) unter dem Dach und der Trägerschaft des Deutschen Musikrates im Bonner Haus der Kultur eröffnet. Zur Zielgruppe des Zentrums zählen neben Fachkreisen – Musikstudenten, Musiker, Musikwissenschaftler, Journalisten und Veranstalter – ebenso musikinteressierte Laien. Den Schwerpunkt des Informationsangebots bildet das Musikleben in all seinen Facetten, von der musikalischen Bildung und Ausbildung über die Musikförderung, die professionelle Musikpflege und das Laienmusizieren bis zu den Medien und der Musikwirtschaft. Weitere Informationen über MIZ: Margot Wallscheid, Weberstraße 59, 53113 Bonn; Telefon (02 28) 20 91-180, Fax (02 28) 20 91-280, Internet: <http://www.deutscher-musikrat.de/miz/>, e-Mail: [miz.dmr@t-online.de](mailto:miz.dmr@t-online.de).

*Lechner-Ausgabe abgeschlossen* – Mit dem 14. Band wurde die Gesamtausgabe aller erhaltenen Werke Leonhard Lechners (1553–1606) im Bärenreiter-Verlag abgeschlossen. Die geistlichen Lied-Motetten des Renaissance-Komponisten, der Schüler Orlando di Lasso war, gelten in Affektgehalt und kompositorischer Dichte als unerreicht in seiner Zeit.

Die *Deutsche Gesellschaft für Musikpsychologie* (DGM) führt ihre Internationale Jahrestagung vom 4. bis 6. September 1998 an der Universität Dortmund durch. Das Tagungsthema lautet: „*Die Musikerpersönlichkeit*“. Diese Tagung der DGM ist die erste musikpsychologische Tagung, die speziell dem Themenschwerpunkt der Musikerpersönlichkeit gewidmet ist. Gegenstand der Referate werden

die Zusammenhänge zwischen Persönlichkeit, musikalischer Begabung, Umwelt und der Entwicklung und beruflichen Karriere von Musikern sein. Dabei sollen individualpsychologische, kultur- und musikspezifische Aspekte (Bereiche der klassischen Musik, Jazz-, Rock- und Popmusik) ebenso beleuchtet werden wie geschlechterspezifische Differenzen in musikalischen Karrieren und Werdegängen. Die Tagung setzt sich das Ziel, bisherige Forschungen auf diesem Gebiet zu resümieren und aktuelle Forschungsprojekte darzustellen. Dazu werden international profilierte Forscherpersönlichkeiten unterschiedlicher Fachrichtungen (Musikwissenschaft, Psychologie, Medizin) aus England, Polen, USA und Deutschland referieren. Zusätzlich zur Tagungsthematik wird es freie Forschungsbeiträge zu anderen Themen geben. Informationen und Anmeldungen bei: Prof. Dr. Heiner Gembris, Institut für Musikwissenschaft, Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Reichardstr. 4, D-06114 Halle/Saale, Tel. (03 45) 5 52 45 50, Fax (03 45) 5 52 72 06, e-Mail: [gembris@musikwiss.uni-halle.de](mailto:gembris@musikwiss.uni-halle.de).

Vom 28. bis 29. Oktober 1999 veranstaltet die Musikgeschichtliche Abteilung des Deutschen Historischen Instituts Rom einen Kongreß zum Thema *Musik im Rom des 17. und 18. Jahrhunderts: Kirche und Fest*. Meldungen von Referaten zu den Tagungsschwerpunkten „Institutionen und Quellen“, „Monographisch-personale Aspekte“, „Nationale Referenzen“ sowie „Das geistliche Fest und seine musikalischen Gattungen“ werden bis 30. September 1998 erbeten an den Leiter der Musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts Rom, Via Aurelia Antica, 391, I-00165 Roma.

Vom 5. bis 7. November 1998 findet in Berlin das gemeinsam von der Fondation Hindemith (Blonay/Schweiz) und der Hochschule der Künste Berlin veranstaltete *Symposium „Musikkultur der Weimarer Republik“* statt. 16 Referenten werden über musikgeschichtliche, soziologische und interdisziplinäre Aspekte des Musiklebens der Weimarer Republik sprechen; das musikalische Rahmenprogramm bietet Ensemblewerke und Kurzopern der 20er Jahre. Nähere Auskünfte erteilt die Pressestelle der HdK, Postfach 12 05 44, 10595 Berlin, Tel. (0 30) 31 85-24 50, Fax: 31 85-26 35, e-Mail: [presse@hdk-berlin.de](mailto:presse@hdk-berlin.de). Weitere Informationen können abgerufen werden unter der URL: <http://www.hdk-berlin.de/aktuelles/musik&theater>.

In Zusammenarbeit mit der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz und mit der Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ veranstaltet die von Prof. Dr. Gerhard Allroggen (Detmold/Paderborn) geleitete *Carl-Maria-von-Weber-Gesamt-*

ausgabe am 26. und 27. November 1998 in der Staatsbibliothek zu Berlin ein Kolloquium zum Thema „Carl Maria von Weber und die Schauspielmusik seiner Zeit“. Außer Fragen des Verhältnisses von Musik und Text werden in einem interdisziplinären Rundgespräch editorische Probleme der Schauspielmusik behandelt. Die Veranstaltung wird von einer Ausstellung in der Staatsbibliothek und einer halbszenischen Darbietung von Ausschnitten aus Schauspielmusiken begleitet. Auskünfte erteilt: Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe, Arbeitsstelle Berlin, Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Unter den Linden 8, D-10117 Berlin, Fax: (0 30) 20 15-16 24.

Die interdisziplinäre Forschungsgruppe „La vie musicale en France pendant la Seconde Guerre mondiale“ (Ltg. Dr. habil. Myriam Chimènes, CNRS, Paris) und das Institut d'histoire du temps présent (CNRS, Paris) veranstalten vom 28. bis 30. Januar 1999 am Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris (Cité de la Musique, La Villette) das Kolloquium „La vie musicale en France pendant la seconde guerre mondiale“. Unter dem Vorsitz von Musikwissenschaftlern und Historikern stehen 21 Referate auf dem Programm, in denen erstmals Ergebnisse der deutsch-französischen Forschungsarbeit über das Musikleben in Vichy-Frankreich vorgestellt werden. Weitere Auskünfte gibt Alexandra Laedrich (IHTP-CNRS, Bâtiment Laplace – ENS-Cachan, 61, Av. du Président Wilson, F-94235 Cachan Cedex, Fax: +33-1-47 40 68 03).

*Musikwissenschaft im Phonomarkt – zwei unvereinbare Welten!* „Alte Musik“ und CD-Produktion, Symposium 19.–21. Februar 1999 in Lüneburg. Für dieses Symposium werden Musikwissenschaftler gesucht, die mit oder in der Tonträgerindustrie oder mit Künstlern arbeiten, oder auch Vertreter der produzierenden Musikwirtschaft oder Studierende, die sich intensiv mit einem entsprechenden Thema beschäftigt haben. Mögliche Vortragsthemen: die musikwissenschaftliche Verantwortung des Verlages für die Tonträgerproduktion und die Gestaltung von Zusatzinformationen (Booklet etc.), rechtliche Aspekte der Aufbereitung von Quellenmaterial zur Tonträgerherstellung oder Marketingstrategien für „Alte Musik“. Interessenten werden gebeten, ein Exposé ihres Vortrages und eine Kurzbiographie bis zum 1. September 1998 einzusenden an: Universität Lüneburg, Fachgruppe Musik, 21335 Lüneburg, Tel. (0 41 31) 78-25 86, Fax (0 41 31) 78-25 99, musik@uni-lueneburg.de, <http://www.uni-lueneburg.de/fb3/musik>.

*Ein Luigi-Nono-Archiv im Institut für Musikwissenschaft der Universität Salzburg* – Seit 1972 hat

der Salzburger Ordinarius für Musikwissenschaft, Prof. Dr. Jürg STENZL, in kontinuierlicher Sammlerarbeit ein Archiv über den italienischen Komponisten Luigi Nono (1924–1990) aufgebaut. Auf der Basis dieses Archivs hat er 1975 den Band „Luigi Nono. Texte. Schriften zu seiner Musik“ (Zürich/Freiburg i. Br. 1975) herausgegeben und – neben einer großen Anzahl Aufsätzen – die eben erschienene rororo-Monographie *Luigi Nono* geschrieben. Dieses *Luigi-Nono-Archiv* ist seit Februar 1998 als Leihgabe im Institut für Musikwissenschaft der Universität deponiert und allen Interessierten frei zugänglich. Das *Luigi-Nono-Archiv* umfaßt fast alle Partituren von Luigi Nono (auch solche, die nie im Handel erhältlich waren), die Erstveröffentlichungen der meisten Texte des Komponisten samt vielen Nachdrucken und die fast vollständige Sekundärliteratur. Sie werden ergänzt durch eine umfangreiche Sammlung von Tonträgern (LP, CD, Kassetten, Tonbänder) und Korrespondenzen (z. T. autograph). Diese Bestände sind in einer laufend aktualisierten Publikation erfaßt: „Luigi Nono. Werke, Bibliographie, Diskographie, Bandarchiv“, hrsg. von Jürg Stenzl, letzte Ausgabe Wien 31.12.1996 (LN-WBD). Wer im Salzburger *Luigi-Nono-Archiv* arbeiten möchte, ist freundlich gebeten, sich vorher beim Salzburger Institutsvorsteher mit kurzer Beschreibung der Thematik anzumelden: Universität Salzburg, Institut für Musikwissenschaft, Bergstraße 10, A-5020 Salzburg, Tel. 0043-662-8044-4650, Fax 0043-662-8044-4660, e-mail Juerg.Stenzl@sbg.ac.at.

*Nach Redaktionsschluß eingegangen*

Dem Leipziger Theologen Professor Dr. Martin PETZOLDT wurde vom sächsischen Ministerpräsidenten Kurt Biedenkopf das Bundesverdienstkreuz am Bande verliehen. Wie es in der Laudatio hieß, wurde Petzoldt die hohe Ehrung wegen seines Festhaltens an der theologischen Bachforschung in der DDR, wegen seiner Tätigkeit im Vorstand der Neuen Bachgesellschaft und nicht zuletzt auch wegen seines Eintretens für die freiheitlich-demokratische Grundordnung zuerkannt.

*An die Mitglieder der  
Gesellschaft für Musikforschung*

Hiermit gebe ich mir die Ehre, Sie zu der Mitgliederversammlung 1998 der Gesellschaft für Musikforschung einzuladen, die am Donnerstag, den 1. Oktober 1998, um 18.00 Uhr in der Aula der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Universitäts-Hauptgebäude, Universitätsplatz, in Halle/Saale stattfinden wird.

Tagesordnung

1. Feststellung der Tagesordnung
2. Bericht des Präsidenten
3. Bericht des Schatzmeisters

4. Prüfungsbericht des Beirates und Entlastung des Vorstandes
5. Verabschiedung des Haushaltsplans 1999
6. Wahl der Rechnungsprüfer
7. Memorandum der Gesellschaft für Musikforschung die Situation des Faches betreffend
8. Jahrestagungen
9. Zeitschrift und Publikationen
10. Fachgruppen und Kommissionen
11. Verschiedenes

Ich bitte, die Mitgliedskarte mitzubringen. Anträge zur Tagesordnung erbitte ich bis spätestens 31. August 1998 an die Geschäftsstelle, Heinrich-Schütz-Allee 35, 34131 Kassel.

gez. Christoph H. 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, 1988 bis zu seiner Emeritierung 1997 an der Ruhr-Universität Bochum. Seit 1997 Editionsleiter der Ausgabe „Richard Wagner, Sämtliche Briefe“.

HUBERT GRAWE, geboren 1938 in Meschede (Westf.) studierte Physik, Musikwissenschaft und Recht an den Universitäten Göttingen und München, Diplom (1964) und Promotion (1967) in Theoretischer Physik an der Universität München, 1965–69 Wissenschaftler am MPI für Plasmaphysik in Garching, darin 1967–68 Austauschwissenschaftler am „Oak Ridge National Laboratory“ in Oak Ridge, Tenn./USA, ab 1969 zunächst Projektleiter dann im Management eines Softwarehauses, 1978–97 Prof. für Wirtschaftsinformatik an der FH Nordostniedersachsen in Lüneburg, seit 1994 Lehrbeauftragter am Musikwissenschaftlichen Institut der Ludwig-Maximilians-Universität München für das Fach „Informatik für Musikwissenschaftler“.

ECKHARD ROCH, geboren am 10. Juli 1955 in Reinsberg (Sachsen), studierte von 1976–1983 Musikwissenschaft an der Humboldt-Universität zu Berlin. 1984 Promotion mit einer Arbeit über „Strukturen und Strategien in Leben und Werk Richard Wagners“ an der Humboldt-Universität zu Berlin. 1984/1985 erste wissenschaftliche Tätigkeit als wissenschaftlicher Mitarbeiter am Beethoven-Zentrum der Humboldt-Universität. 1985 Zweitstudium der Theologie in Erfurt (Diplom 1992). 1996 Habilitation im Fach Musikwissenschaft mit einer Arbeit über *Chroma – Color – Farbe. Ursprung und Funktion der Farbmotapher in der antiken Musiktheorie* an der Ruhr-Universität Bochum. Forschungsschwerpunkte: Musiktheorie der Antike und des Mittelalters, Musikgeschichte und Musikästhetik des 18. und 19. Jahrhunderts. Buchveröffentlichung: *Psychodrama. Richard Wagner im Symbol*, Stuttgart 1995.

THOMAS SCHIPPERGES, geb. 1959 in Bonn; studierte Musikwissenschaft und Religionswissenschaft, Philosophie, Kunstgeschichte und Literaturwissenschaft in Bonn, Karlsruhe, Freiburg i. Br., Kiel und Heidelberg; Promotion 1988; anschließend Studium der Theologie, Religionswissenschaft und Judaistik an der Universität und an der Hochschule für Jüdische Studien in Heidelberg; seit 1993 Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Heidelberg. Buchpublikationen: *Serenaden zwischen Beethoven und Reger*. Studien zur Geschichte der Gattung, Frankfurt a. M. 1989; *Sergeij Prokofjew*, Reinbek bei Hamburg 1995 (= rororo-Bildmonographie 516).