

Johann Christoph Vogels „Démophon“ Zur „Tragédie lyrique“ in der Revolutionszeit

von Elisabeth Schmierer, Essen

Besinnt man sich auf die Musik der Französischen Revolution, so denkt man zunächst an revolutionäre Hymnen und Chansons,¹ an monumental instrumentierte Kompositionen für die Massenfeste und an die Rettungsoper², die – bis hin zu Beethovens *Fidelio* – so eindrucksvoll die Einkerkering Unschuldiger und deren Befreiung in letzter Minute thematisierte. Eher selten wurde der Blick auf die Tragédie lyrique gelenkt, galt sie doch als konventionelle Gattung des Ancien régime und des königlichen Operntheaters, der Académie Royale de Musique. Erst in den Veröffentlichungen anlässlich des Revolutionsjubiläums 1989 wurde neben den fortschrittlichen Momenten auch die Kontinuität betont, die alle Bereiche des musikalischen Lebens durchzog.³ Die traditionelle Oper ist – wie Adelaide de la Place darstellte⁴ – während der ersten Jahre der Revolution lebendiger denn je geblieben: nicht nur, daß die herkömmliche Praxis der Wiederaufführung von Opern keineswegs aufgegeben wurde, sondern auch die Produktion von Opern für die Académie Royale stand nicht weit hinter dem Repertoire der Opéra comique zurück. Die Geschichte der Tragédie lyrique während der Revolution ist jedoch erst in Ansätzen erforscht;⁵ das einst gefällte Verdikt über das Repertoire der Opéra des Revolutionsforschers Dietz wirkt bis heute noch nach.⁶ Während die Opéra comique als fortschrittliche Gattung im Interesse der Forschung stand, wurde erst jüngst auch die ernste Gattung wieder ins Bewußtsein gerückt.⁷ Im Zuge der Hervorhebung von Kontinuitäten wurden auch hier vor allem traditionelle Momente betont: Die Revolution habe sich zwar auf die Sujets der Opern, weniger jedoch auf die Musik ausgewirkt. Neuerungen haben sich – so Mongrédien – nur zögernd durchgesetzt,⁸ die Musik folge – so Bartlet – meist den Modellen des Ancien régime, in den Chören denjenigen Glucks und Salieris, in den Arien denjenigen Piccinnis und Sacchinis.⁹ Merkmale, die vom

¹ Constant Pierre, *Musique des fêtes et cérémonies de la Révolution française*, Paris 1899; Julien Tiersot, *Les Fêtes et les chants de la Révolution française*, Paris 1908.

² Sieghart Döhring, „Die Rettungsoper. Musiktheater im Wechselspiel politischer und ästhetischer Prozesse“, in: *Beethoven. Zwischen Revolution und Restauration*, hrsg. von Helga Lühning und Siegfried Brandenburg, Bonn 1989, S. 109–136.

³ Siehe David Charlton, Vorwort zu: *Music and the French Revolution*, hrsg. von Malcolm Boyd, Cambridge 1992, S. 2. In Boyds Band ist ein Großkapitel mit „Elements of Continuity“ bezeichnet.

⁴ Adelaide de la Place, *La Vie musicale en France au temps de la Révolution*, Paris 1989.

⁵ Siehe hierzu die Arbeiten von Elizabeth Bartlet, vor allem „The new repertory at the Opéra during the Reign of terror: Revolutionary rhetoric and operatic consequences“, in: *Music and the French Revolution*, hrsg. von Malcolm Boyd, Cambridge 1992, S. 123–146.

⁶ Max Dietz, *Geschichte des musikalischen Dramas in Frankreich während der Revolution bis zum Directorium*, Wien 1886, S. 63.

⁷ Vgl. hierzu das Vorwort von Jean Mongrédien (S. 9) in: *Orphée phrygien. Les musiques de la Révolution. Numéro spécial sous la direction de Jean-Rémy Julien et Jean-Claude Klein. Préface de Jean Mongrédien*, Paris 1989; sowie die zum 200jährigen Revolutionsjahr veröffentlichte Schrift: *Le tambour et la harpe, Œuvres pratiques et manifestations musicales sous la Révolution. 1788–1800*, hrsg. von Jean-Rémy Julien und Jean Mongrédien, Paris 1991.

⁸ Mongrédien, *Orphée phrygien*, S. 11.

⁹ Bartlet, S. 132 ff. Die Werke dieser vier Komponisten dominierten immer noch das Repertoire.

Herkömmlichen abwichen, wurden vor allem im heroischen Ton, in der Integration von Chansons, Hymnen und Märschen gesehen.¹⁰

Die These, daß in der musikalischen Gestaltung Kontinuität und in den Stoffen ein Wandel bestehe, erscheint jedoch fraglich, wenn man beide Ebenen einer kritischen Betrachtung unterzieht. So wäre über die Feststellung von Modellen des Ancien régime hinaus zu untersuchen, wie diese Modelle im Kontext neuer stofflicher Inhalte angewandt werden. Und umgekehrt wären die revolutionären Stoffe auch auf herkömmliche Motive zu durchleuchten bzw. die vorrevolutionären auf progressive Ideen hin zu betrachten. Wenn sich auch die Inhalte der Libretti seit Ende 1792 (nach der Arrestierung Ludwigs XVI. im August 1792) grundlegend veränderten und mit Gossecs *L'Offrande à la Liberté* erstmals revolutionäre Propaganda Eingang in die Opéra fand,¹¹ so war das Opernprogramm zuvor keineswegs von politischen Implikationen losgelöst. Spätestens seit Mitte der 1780er Jahre prägten vorrevolutionäre Stoffe, die ungehindert die Zensur passierten, auch die Tragédie lyrique, und zu diesem Repertoire gehört Johann Christoph Vogels *Démophon*. Die Oper des seit 1778 in Paris weilenden Nürnberger Komponisten ist zwischen 1786 und 1788 entstanden, wurde aber erst am 22. September 1789 – also nach dem Sturm auf die Bastille – mit großem Erfolg aufgeführt und 1793 erneut aufgenommen. Durch die Entstehung vor und seine Wirkung in der Revolution eignet sich das Werk als Beispiel, um die oben angesprochene Problematik, die Aspekte von Kontinuität und Wandel, differenzierter zu untersuchen.

Vogels *Démophon* ist nicht ausschließlich als musikhistorisches Exempel zu sehen. Seine zweite und letzte Oper – die erste *La Toison d'Or* ist stark an Gluck orientiert – fand zeitweilig begeisterte Anhänger, die das Werk nicht nur als historisches Dokument einer Epoche betrachteten, sondern seinen ästhetischen Rang hervorhoben. Kein anderer als Berlioz hatte 1838 rückblickend auf das Œuvre Vogels aufmerksam gemacht;¹² seine ausführliche Besprechung in der *Revue et Gazette musicale* kritisierte zwar *La Toison d'Or* als epigonal, lobte jedoch *Démophon* als individuelle Leistung und bezeichnete die Ouvertüre als Meisterwerk. Vogels Kompositionen erschienen immerhin interessant genug, um sie 1914 zum Gegenstand einer Dissertation zu machen, die Biographie und Werke einer Betrachtung unterzog.¹³ In den 50er Jahren wurde *Démophon* auf einem Festival im französischen Epinal wiederaufgeführt und soll ausgezeichnete Kritiken erhalten haben.¹⁴ August Bickel, der das Werk für die Aufführung revidiert hatte, widmete Vogel eine Schrift, die ihn als „den großen Nürnberger Komponisten zwischen Gluck und Mozart“ bezeichnete.¹⁵ Und eine erneute Aufwertung, die nichts anderes als diese historische Stellung Vogels vertiefte, erfolgte im Zuge des zunehmenden Interesses an der französischen Oper der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. 1985 und 1986

¹⁰ Bartlet, S. 133.

¹¹ De la Place, S. 100.

¹² Hector Berlioz, „Vogel et ses opéras“, in: *Revue et Gazette musicale* 5 (1838), S. 455–457 (über *La Toison d'Or*) und S. 465–467 (über *Démophon*).

¹³ Arthur Vogler, *J. Chr. Vogel*, Phil. Diss. Halle 1914, hat sich in seinem Urteil sehr eng an Berlioz angelehnt.

¹⁴ Das Werk wurde zudem auf Schallplatte eingespielt (Columbia FCX 564 S und 565 S, die Ouvertüre befindet sich auf einer anderen Platte: Columbia 33 FCX 383).

¹⁵ August Bickel, *J. Chr. Vogel, der große Nürnberger Komponist zwischen Gluck und Mozart (1756–1788)*, Nürnberg 1956.

erschienen gleich zwei Aufsätze, die den beiden Opern Vogels erneut eine bedeutende Position nach Gluck zuwiesen. Alexander L. Ringer suchte Antizipationen revolutionärer Thematik und eines „heroischens“ Tons zu fassen;¹⁶ Norbert Miller stellte die über Gluck hinausweisende Stellung von Vogels Werk heraus.¹⁷ Erst jüngst entstand ein weiterer biographischer Artikel über den Nürnberger Komponisten.¹⁸

Die somit rezeptionsgeschichtlich hervorgehobene Stellung von Vogels *Démophon* erlaubt es, die Oper als repräsentativ für eine Anzahl vorrevolutionärer Werke zu betrachten. An ihr soll das Verhältnis von revolutionärem Sujet und traditioneller musikalischer Gestaltung untersucht werden. Dabei wird zunächst das Libretto betrachtet werden; in einem zweiten Abschnitt wird die Arienkomposition analysiert und in einem dritten Abschnitt der Szenenaufbau untersucht. Den Schluß bildet eine Betrachtung der Ouvertüre und ihrer Rezeption in der Revolution.

1.

Die Entstehung der Komposition des *Démophon* fällt in eine Phase der ersten französischen Oper, in der die Libretti in zunehmendem Maße durch das *Drame bourgeois* beeinflusst wurden. Die recht späte Rezeption der von Diderot inaugurierten Gattung¹⁹ in der *Tragédie lyrique* ist darauf zurückzuführen, daß die Oper per se Diderots Vorstellungen des *Drame* nahekam. Hierzu gehört vor allem die szenische Vergegenwärtigung jeglichen Geschehens und das Vorherrschen pantomimischer Handlungen, auf welche die Oper in höherem Maße als das Sprechtheater angewiesen war. Hierzu gehören aber auch diejenigen Merkmale, die in Anlehnung an Diderot 1776 von Du Roulet in seiner *Lettre sur les Drames-Opéras* formuliert wurden,²⁰ nämlich die Forderung nach einer gestrafften Handlung mit abwechslungsreichen Situationen, die Eliminierung jeglicher Nebenintrigen und die Dominanz der Gefühle über reflektierende Dialoge. Die formalen Kriterien galten dabei bereits seit längerer Zeit als Leitfaden für die Abfassung von Libretti und wurden auch immer wieder als Instrument der Kritik angewandt. Dahingegen wurden inhaltliche Implikationen – die Konzentration auf bürgerlich-familiäre rührselige Themen – im Unterschied zur *Opéra comique* in der *Tragédie lyrique* später relevant. Erst in den 80er Jahren nahmen mythologische Stoffe

¹⁶ Alexander L. Ringer, „A German Gluckist in Pre-Revolutionary France“, in: *Music in the classic period. Essays in Honor of Barry S. Brook*, hrsg. von Allan W. Atlas, New York 1985, S. 237–242.

¹⁷ Norbert Miller, „Vogel und die Krise der Reformoper“, in: *Studien zur deutsch-französischen Musikgeschichte im 18. Jahrhundert. Einflüsse und Wirkungen* (= Aufklärungen 2), hrsg. von Wolfgang Birtel und Christoph-Hellmut Mahling, Heidelberg 1986, S. 117–127.

¹⁸ Klaus Strobel, „Johann Christoph Vogel – Ein Nürnberger in Paris. Anmerkungen zu Leben, Werk und Rezeption eines vergessenen Komponisten“, in: *Esercizi musicologici, Festschrift für Klaus-Jürgen Sachs zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Thomas Röder, Erlangen 1994 (Typoskript).

¹⁹ Vgl. hierzu Denis Diderot, „Deuxième Entretien sur le Fils naturel“ (1757), in: *Œuvres esthétiques*, hrsg. v. Paul Vernière, Paris 1988, S. 95 ff.; u. ders., „De la poésie dramatique“, ebd., S. 189 ff.

²⁰ *Lettre sur les Drames-Opéras*, Amsterdam 1776 (auch in: *Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par M. le Chevalier Gluck*, Neapel 1781 [Nachdr. hrsg. von François Lesure, Genf 1984]; vgl. hierzu auch den Aufsatz von Rudolph Angermüller, „Reformideen von Du Roulet und Beaumarchais als Opernlibrettisten“, in: *AMI* 48 (1976), S. 227–253 [Neudruck in: *Christoph Willibald Gluck und die Opernreform*, hrsg. von Klaus Hortschansky [= Wege der Forschung 613], Darmstadt 1989, S. 286–324).

immer häufiger eine Wendung ins Bürgerliche und Familiäre:²¹ Piccinnis 1785 aufgeführte Oper *Pénélope*, deren mythologischer Stoff von Marmontel zu einem Familien-drama umgeformt wurde, gilt als paradigmatisch für eine Synthese von Tragédie lyrique und Drame bourgeois.²²

Daß man in diesem Zusammenhang auf den *Démophon*-Stoff zurückgriff, ist kein Zufall. Denn Diderot hatte den ersten Akt von Metastasio *Demofonte* nach seinen Vorstellungen bearbeitet und diese Bearbeitung wurde ständig als vorbildhaft zitiert.²³ Der Stoff war ansonsten in Frankreich weder im Sprechtheater noch in der Oper üblich. Auf die Bearbeitung Diderots hat zwar nicht Desriau, der Librettist Vogels, sondern Marmontel in seinem Libretto für die gleichnamige 1788 uraufgeführte Oper *Cherubinis* zurückgegriffen. In deren ersten Szenen ist nach Diderots Vorschlag das Orakel, von dem bei Metastasio nur berichtet wird, in Szene gesetzt.

Der Stoff eignete sich aber auch inhaltlich bestens dafür, einerseits eine „rührselige“ familiäre Handlung zu inszenieren und andererseits quasi „vorrevolutionäre“ Ideen durch die Zeichnung eines aufbegehrenden Untertans und eines zunächst unnachgiebigen tyrannischen Herrschers zur Geltung zu bringen.

Ein Orakel fordert vom thrakischen Volk jedes Jahr das Opfer einer Jungfrau. Der dem Hofe *Démophons* angehörende *Narbal* will seine vermeintliche Tochter *Dircée* vor diesem Schicksal retten, indem er vom König für sie die gleiche Lizenz fordert, die dieser für seine eigenen Töchter beansprucht. Er erregt dadurch den Zorn des Königs, der *Dircée* zum Opfer bestimmt. *Dircée* ist jedoch heimlich mit *Timante*, dem Königssohn, verbunden, und sie den Sohn *Olinte* gebar. *Timante* kehrt von der Schlacht zurück und findet *Dircée* in Verzweiflung über ihr ungewisses Schicksal vor. *Narbals* Versuch, *Dircée* in Sicherheit zu bringen, da er bei *Démophon* auf kein Mitgefühl gestoßen ist, wird durch die königlichen Wachen vereitelt, die *Dircée* gefangen nehmen. *Timante*, der für *Dircée* bittet, kann *Démophon* nicht beruhigen. Er beschließt daraufhin, *Dircée* zu befreien und – auf Ehre und Reichtum verzichtend – mit ihr zu fliehen. Der Fluchtversuch aus dem zur Opferung vorbereiteten Tempel scheitert am Eintreffen *Démophons*. Als *Timante* zur Strafe der Opferung *Dircées* zusehen soll, gesteht er seine Heirat und Vaterschaft. Er widersteht der Versuchung, *Démophon* zu erstechen. Die Opferhandlungen werden unterbrochen, um das Orakel zu befragen, *Dircée* und *Timante* werden als Gefangene abgeführt. Der dritte Akt bringt mit der Lösung des Konflikts, der durch ein positives Orakel bewirkt wird, eine neue Verwicklung, indem sich herausstellt, daß *Dircée* in Wirklichkeit *Démophons* Tochter ist, was freilich *Timante* in Verzweiflung wegen des scheinbar begangenen Inzests setzt. Nachdem er die verhängnisvolle Nachricht *Dircée* und *Démophon* mitgeteilt hat und der Chor in Klagerufe ausbricht, führt die *Dea ex machina* *Diane* mit ihrer Verkündigung, daß *Timante* in Wahrheit *Narbals* Sohn sei, das glückliche Ende herbei.

Obleich der Schluß auf herkömmliche Prinzipien der Tragédie lyrique zurückgreift – und dies nicht nur mit der Einführung des *Merveilleux*, dem Erscheinen der *Diane*,²⁴ sondern auch durch das darauf folgende Schlußballett –, bilden die wesentlichen Merkmale der Bearbeitung Desriau' das Ineinandergreifen von vorrevolutionärem

²¹ Zwar rezipierte man schon Glucks Stoffe als „sujets larmoyants pour âmes sensibles“, wobei aber die Feststellung der Antikenanlehnung dominierte. *Journal des Théâtres*, 15. 4. 1777, zit. nach René Guiet, *L'évolution d'un genre: le livret d'Opéra en France de Gluck à la Révolution (1774–1793)* (= *Smith College Studies in Modern Languages* 18), Northampton 1937, S. 137.

²² Vgl. dazu das Kapitel über *Pénélope* in meiner Habilitationsschrift *Die Tragédies lyriques Niccolò Piccinnis*, Laaber 1999; außerdem Jacques Joly, „Mito et tragedia nell'Opera francese tra Gluck e Cherubini“, Vortrag auf dem Kongreß *Mito e tragedia nel melodramma*, Savona, Octobre 1990 (Typoskript). Zum Drame bourgeois vgl. Pierre Frantz, *Théorie et Pratique du Drame bourgeois 1750–1815* (= *Thèse pour le Doctorat d'État de lettres*, Sorbonne, masch.), 1994.

²³ Siehe Guiet, S. 136–137, Denis Diderot, „Pantomime dramatique“, in: *Ceuvres complètes*, hrsg. von J. Assézat, Paris 1875, Bd. 8, S. 461–462.

²⁴ Die Verkündigung durch die *Dea ex machina* ist jedoch ein Resultat der Anlage des III. Aktes, der eigentlich eine Verlegenheitslösung darstellt. Durch die Eliminierung der zweiten Intrige war der Stoff für eine dreiaktige Oper zu kurz, weshalb Desriau die Vertauschungsgeschichte für eine weitere Komplikation in den Mittelpunkt stellte. Bei Metastasio sorgt die Vertauschung zwar auch für eine erneute Verwicklung, sie rückt jedoch durch

Gedankengut und Momenten des bürgerlichen Rührstücks. Zweierlei wirkt gleich zu Beginn als Signal: der gegen die Entscheidung des Königs protestierende Untertan Narbal – der bereits im antiken Stoff im Mittelpunkt steht –, sowie die Reflexionen Dircées, welche die religiösen Bräuche in Frage stellen – ein inhaltliches Moment, das bei Desrioux neu ist und das auch Marmontels Bearbeitung nicht beinhaltet.²⁵ Einen ähnlichen Effekt hat der Beginn des zweiten Akts (II/2), in dem Timante beschließt, Dircée zu befreien: statt für Ruhm und Ehre – die großen Tugenden des Ancien régime – entschließt er sich für Ehefrau und Sohn und somit für das „sentiment de la nature“, das er in der darauffolgenden Arie gleichsam programmatisch besingt. Trotz gleicher Aufteilung der Szenen wie bei Metastasio sind somit von Beginn an andere Akzente gesetzt. In Metastasios Drama richtete sich alle Aufmerksamkeit auf die doppelte Intrige: Timante sollte wegen des Friedens zwischen den Staaten die benachbarte Prinzessin Creusa heiraten, die jedoch von Demofontes zweitem Sohn Cherinto geliebt wird. Durch die Entdeckung der wahren Identität Timantes und Dircées wird sowohl deren Heirat als auch die Verbindung zwischen Creusa und dem nun als Thronfolger geltenden Cherinto legitimiert.

Die Reduktion auf eine einfache Intrige durch Desrioux erfüllte zum einen Du Roullets Forderungen nach Vereinfachung und Einheit der Handlung, und lenkte zum anderen das Interesse umso mehr auf die ideellen Momente des Stückes. So steht bei Desrioux von Beginn an die Frage nach der Berechtigung des Orakels, der herkömmlichen Gesetze und der Entscheidungen des Königs im Vordergrund. Sie bestimmt auch noch die dritte Szene bei der Ankunft Timantes, in welcher der Chor die Ungerechtigkeit verurteilt,²⁶ anstatt nur klagend einzustimmen – wie in Cherubinis Oper und in den meisten Chören Glucks. Und diese Funktionen des Chores, nicht allein schicksalhaft ergeben zu lamentieren, sondern kommentierend Stellung zu nehmen, wird noch deutlicher in der Szene vor der geplanten Opferung, in der das Volk über das Schicksal der Menschheit reflektiert und den unschuldigen Tod der Dircée beklagt.

Diese Momente revolutionären Aufbegehrens zeugen für einen Aktualitätsbezug, der auf solche Weise vor der Revolution auch die Tragédie lyrique prägte.²⁷ Beaumarchais' und Salieris *Tarare* sowie auch Marmontels und Cherubinis *Démophon* sind weitere Beispiele. Cherubini ist jedoch weit gemäßigter: die doppelte Intrige Metastasios wird beibehalten, die Vertauschung der Protagonisten jedoch ausgelassen. Somit wird die

die noch nicht vollständig gelöste Situation weniger stark in den Vordergrund: das Verhältnis der beiden Paare sowie die Thronnachfolge bleibt bei Metastasio bis zum Schluß ungeklärt. Desrioux hingegen nutzte die Descente zu einer variableren Lösung. Um nicht nochmals das gleiche Mittel zur Aufdeckung des Geschehens, das Verlesen eines Briefes inszenieren zu müssen, bot das Einschreiten der Göttin, die zuvor bereits das endgültige Ende der Menschenopfer verkündet hatte, eine plausible dramaturgische Möglichkeit.

²⁵ Gabriele Buschmeier (*Die Entwicklung von Arie und Szene in der französischen Oper von Gluck bis Spontini*, Tutzing 1991, S. 34–37) wies auf die Szene hin, die allerdings über den „aufklärerischen Zeitgeist“ hinaus erst für die unmittelbar vorrevolutionären Opern typisch wird. Die Zusammenfassung Buschmeiers bringt gegenüber Guiet keine neuen Erkenntnisse; zudem weisen die Abstracts des Librettos Desrioux' grobe Unstimmigkeiten auf.

²⁶ Auf die den „fanatisme affreux“ verurteilenden Chöre, die auch gegenüber Marmontel eine Neuerung darstellen, hat Ringer hingewiesen (wie Anm. 16, S. 227).

²⁷ Die reflektiven Momente, die hier erneut Eingang finden, wurden in den Rezensionen zwar als nicht operngemäß, da die Stringenz der Handlung unterbrechend, kritisiert. Es ist jedoch eher zu vermuten, daß der politische Impuls Mißbehagen verursachte (*Mercure de France*, September/Oktober 1789, S. 15/16, Nachdruck S. 380).

Lösung einzig und allein durch die „clemenza“ des Herrschers herbeigeführt, der sich beim Anblick des Sohnes Olinthe erweichen läßt.²⁸ Die Zeichnung solcher Herrscherfiguren wurde bestimmend in der ersten, gemäßigten Zeit der Revolution, in der dem König noch gehuldigt wurde.

Die „rührseligen“ Szenen sind weniger als Gegenpart denn als Komplement der revolutionären zu sehen. Sie sind, wie es für das Drame bourgeois bezeichnend ist, nicht vordergründig auf die Charakterisierung des Paares Timante/Dircée, sondern auf übergeordnete familiäre Ideale bezogen, die den Widerpart zum politischen System bildeten. Daß Narbal von dem an politische Pflichten gebundenen Démophon enttäuscht wurde, wiegt umso schwerer, als er auf dessen väterliches Mitgefühl gehofft hatte. Vor der Lösung am Schluß ist Timantes ganzes Bedauern weniger auf Dircée als auf seinen Sohn bezogen, dem die große und einzige zweisätzigige Arie der Oper gewidmet ist. Am deutlichsten zeigt sich die Wendung ins Familiäre in der vierten Szene des I. Akts, dem Dialog zwischen dem zurückgekehrten Timante und Dircée, an dessen Ende sich Timante gegen die „gloire“ und für die Familie entscheidet. Die Szene trägt zugleich die illusionistischen Züge einer Idylle, zumal sich die Verbindung zu Dircées Arie der zweiten Szene aufdrängt, in der sie ein vergangenes glückliches Zeitalter besingt. Die kürzere Air, in der Dircée als Antwort auf Timantes Frage in der für das Genre typischen Rührseligkeit das Benehmen ihres Sohnes schildert, bildet gewissermaßen das Spiegelbild ihrer früheren „Idyllen“-Arie. Indem die Szene sofort wieder durch die dramatisch sich zuspitzende Handlung, den gescheiterten Fluchtversuch und die Gefangennahme Dircées abgelöst wird, wird sie als Topos einer bedrohten Idylle interpretierbar. Die Kluft zwischen politischem Handeln und familiärer Verpflichtung ist hier aufs deutlichste exponiert.

So sehr einerseits die konventionellen Momente der Oper im Sinne einer Relativierung der revolutionären angelegt sind – Timante ersticht seinen Vater nicht, die Lösung wird nicht durch einen Umsturz, sondern durch das Eingreifen einer Göttin erreicht –, so deutlich mußten sich die revolutionären Anspielungen andererseits einem Publikum nach dem Ausbruch der Revolution zeigen. Diese Thematik weist jedoch über die Gattung der herkömmlichen Tragédie lyrique hinaus: Der Mut eines Untertans, das bedrohte Schicksal einer Familie und der, wenn auch mißglückte Befreiungsversuch verweisen deutlich auf Motive der Rettungsoper und damit auf eine Annäherung zwischen Tragédie lyrique und Opéra comique.

2.

Eine Gattungskonvergenz, wie sie vom Libretto her aufscheint, auch in der musikalischen Konzeption festzustellen, ist allerdings problematischer. Denn besteht – anders als in der italienischen Oper – durch die gesprochenen bzw. gesungenen Dialoge ein grundlegender Unterschied, so fanden zum anderen die spezifischen Arienformen der Opéra comique – Romance und Vaudeville – keinen Eingang in die ernste Oper,

²⁸ Zu Marmontel vgl. Jacques Joly, *Dagli elisi all'inferno. Il melodramma tra Italia e Francia dal 1730 al 1850*, Florenz 1990, S. 152–166.

wohingegen die Opéra comique seit den 60er Jahren Arienformen der Tragédie lyrique aufgenommen hatte. Und hinzu kommt, daß die für die Gattungskonvergenz der italienischen Oper so wesentliche Unterscheidung zwischen Caratteri buffi, seri und semiseri nicht zur Auswirkung kam, da im Zug der neuen Libretto-Vorstellungen, die auf eine größtmögliche Reduktion zur Einheit und Einfachheit der Handlung zielten, die Rollen der Confidentes weitgehend eliminiert wurden. Dennoch sind auf dem Hintergrund der in den frühen 80er Jahren entstandenen Tragédies lyriques einige Tendenzen auffällig, die auch in *Démophon* – ob bewußt oder zufällig – auf eine Annäherung an die Opéra comique zielen.

Eines dieser Momente besteht in der Einfachheit und Eingängigkeit der Melodik, die trotz Kunstfertigkeit der Satzstruktur und manch ungewöhnlicher harmonischer Wendungen zu einer Popularität tendiert, welche der Rezeption der Oper und vor allem der Ouvertüre gerade in der Revolutionszeit entgegenkommen mußte. Diese Eingängigkeit beruht zum einen darauf, daß die melodische Struktur häufig durch ähnliche Wendungen wie abwärtsführende Dreiklänge mit anschließender Sekundwendung, Seufzermotivik, oder synkopischen Rhythmus geprägt sind. Zum anderen fallen tongetreue Wiederholungen ganzer Abschnitte bei den Arien auf. Vogel hat vor allem einen Typus der Arienform benutzt, den er wohl aus Glucks *Iphigénie en Tauride* übernommen hatte: eine dreiteilige Form mit zur Dominante führendem erstem Teil und einem in der Tonika stehenden zweiten Teil, der tongetreu wiederholt wird.²⁹ Döhring zählt diese Form zu den selteneren dreiteiligen Formen, sie liegt jedoch auch den als Chanson bezeichneten Arien der Opéra comique zugrunde.³⁰ Hatte Gluck diese Form für die Arien mit empfindsam zurückhaltenden Affekten angewandt – Pylades „Unis dès la plus tendre enfance“ (II/1) und Iphigénies „D’une image, hélas trop chérie“ (III/1) –, so wird sie in *Démophon* mit nur wenigen Ausnahmen zur vorherrschenden Form von Arien unterschiedlichsten Affekts und Textgehalts. Sie liegt der als „heroisch“ bezeichneten ersten Arie des Narbal ebenso zugrunde wie der sentimentalischen Arie Dircées „Ah que sa présence m’est chère“ aus der vierten Szene oder der Verzweiflungsarie Timantes „Quelle fatalité dans ces tristes climats“ am Ende des Akts.

Es scheint allerdings, als ob Vogel andere Formen für wenige herausragende Stellen der dramatischen Konzeption aufgespart hat. In der sechsten Szene des III. Akts erreicht Timantes Verzweiflung ihren Höhepunkt, zumal seine Situation schon im Rezitativ als auffälliger Kontrast zur Freude der übrigen Personen über das positive Orakel erscheint. Die zweisätzliche Arie mit einem langsamen ersten und einem kurzen schnellen zweiten Satz zeichnet seine affektive Situation nach, die sich vom Mitgefühl und Bedauern über seinen Sohn zu einer Verzweiflungs-Arie über seine unwissentlich begangene Untat steigert und damit seine im Rezitativ folgende unheilvolle Mitteilung vorausahnen läßt. Die einzige dreiteilige Arie mit wiederholtem A-Teil, die auch die längste der Oper ist, steht vor dem großen Komplex der Tempelszene (II/1). Sie hat Timantes Beschluß zum

²⁹ Sie findet sich im späten Œuvre nur in der *Iphigénie en Tauride*; die Arie „Calchas, d’un trait mortel blessé“ hat eine variierte Wiederholung des B-Teils. Rushtons Feststellung, daß Vogels Arien in „freier“ Form gehalten sind, trifft nicht zu (Julian Rushton, *Music and Drama at the Académie royale de musique, Paris 1774–1789*, Diss. Oxford 1970, S. 338).

³⁰ Siehe z. B. die vierte Szene von Philidors *La belle esclave* (1787).

AIR.
All^o. mod^o. cantabile

1. VI + Fg *p* *dol.* *tr* 2. VI *dol.*

7-6 7-6 6 6

1. VI *dol.* 2. VI 1. VI *dol.* + Fl *cres*

7 7 6#

Timante

Doux sen - ti - ment

Ob solo *f* *p*

6# 7 6 7-6 7-6

de la na - tu - re quel plai - sir é -

1. VI *dol.* 2. VI *dol.* 3

6 7

ga - - - le les tiens? quel plai - sir é - ga - le les

1.+ 2. VI *p.* *adagio*

7 6# 6#

tiens? ja - mais la frau-de ou l'im-pos-

tempo 1°.
Fg solo Ob solo

6 7 7 6

tu - re, n'a for - mé tes li ens n'a for - mé n'a for - mé tes li -

poco f *f*

5 6 6 6 6 6 5

ens. ja - mais la frau-de où l'im-pos - tu - re n'a for-

Ob solo 1. VI + Ob

p Fg solo *poco f*

6

mé tes li - ens n'a for - mé n'a for - mé tes li - ens.

f *ff*

5 6 6 6 6 6 5

Thema, Frau und Sohn dem Ruhm und der Ehre vorzuziehen und bildet somit das auslösende Moment der folgenden Handlungen. Die kontemplative Nummer mit ihrer dreiteiligen geschlossenen Formanlage antizipiert hier allerdings nicht die kommende Turbulenz, sondern bildet einen Ruhepunkt vor den bewegten Szenen der zweiten Hälfte des Akts.

Die Formanlage dieser Arie folgt der seit Beginn der 1770er Jahre in Italien üblichen dreiteiligen Form mit einem zur Dominante führenden ersten Teil, einem mehr oder weniger kontrastierenden Mittelteil, und einer variierten Wiederholung in der Grundtonart; die Nähe der Formanlage zum Sonatensatz wurde dabei immer wieder hervorgehoben. Das Vorspiel exponiert einen Themenkontrast: der kantablen Melodik des Beginns folgt ein instrumentales Triolenmotiv, das im folgenden Vokalabschnitt den Kontrapunkt zur zweiten Zeile der Singstimme bildet. Die auseinander abgeleiteten Motive auf die beiden Hälften der ersten Zeile („Doux sentiment“ und „de la nature“), der eine kontrastierende zweite Zeile folgt, entsprechen italianisierender Kompositionsweise wie auch die konsequente Fortführung mit der Aufnahme der Singstimmenmotivik und des instrumentalen Triolenrhythmus in den vier zur Dominante modulierenden Takten.³¹ Auffällig ist jedoch die Kleingliedrigkeit, die dort Zäsuren schafft, wo in italienischen Arien durch motivische Vermittlung und überbrückenden Instrumentalsatz eine Kontinuität des musikalischen Ablaufs vorherrscht.³² Die erste und zweite Zeile hier sind hingegen durch unterschiedliche Instrumentalstruktur sowie durch die Verlangsamung des Rhythmus und durch den Tonikaschluß deutlich voneinander getrennt, obgleich der Text dies keinesfalls fordert. Hinzu kommt, daß in der ersten Zeile geradtaktige Bildungen bewußt vermieden werden, einmal durch motivische Abspaltung und beim anderen Mal durch Dehnung des Schlusses. Bei aller Variabilität durch den aufgestellten Kontrast treten jedoch die Wiederholungsstrukturen hervor, die sich nicht nur in der Repetition einzelner Motive, sondern auch in der Wiederholung des ganzen zweiten Abschnitts des ersten Teils zeigt. Hatten motivische Verbindungen zwischen den Abschnitten wie die Übernahme der stufenweise abwärtsführenden Achtelkette (die durch die Imitation deutlich genug hervortreten, aber durch den neuen Kontext verändert erscheinen) schon für eine Einheit der Melodik gesorgt, so macht die unveränderte Wiederholung die Arie zwar umso eingänglicher, weist jedoch gleichfalls auf ein kritisierbares Moment in Vogels Werk.

Berlioz' Feststellung, daß die erste Arie Narbals (I/1) sehr gut sei, sie jedoch noch besser wäre, wenn der letzte Teil nicht wiederholt worden wäre, trifft auch für die besprochene Arie zu und benennt einen entscheidenden Punkt.³³ Denn besticht zwar die Melodik im jeweiligen Moment durch ihre Geschmeidigkeit, subtile Harmonik und Instrumentierung, so sind die melodischen Entwicklungen – ob gewollt oder nicht – wenig variationsreich. Dies wird vor allem auch an der Reprise von II/1 deutlich, deren

³¹ Daß Vogel nicht in Italien war, darf nicht zum Schluß verleiten, daß er sich frei von italienischem Einfluß ganz an Gluck orientieren konnte; es wäre erforschenswert, wie sich eine Ausbildung bei Joseph Riepel auf seinen Stil ausgewirkt haben könnte.

³² Vgl. hierzu die Analyse der Arie „Cruel! et tu dis que tu m'aimes“ Piccinnis in E. Schmierer, „Piccinni's Iphigénie en Tauride: ‚Chant périodique‘ and dramatic structure“, in: *Cambridge Opera Journal* 4 (1991), S. 101 ff.

³³ Berlioz (wie Anm. 12), S. 466; Vogler nimmt auch diese Feststellung für sich in Anspruch (wie Anm. 13, S. 30).

ganzer erster Teil notengetreu übernommen wurde und deren zweiter Teil lediglich aus Gründen des Tonumfangs abgeändert wurde. Reprises in italianisierenden Arien sind gegenüber ihrem ersten Teil meist stark variiert, und dies gerade nicht nur – wie oft behauptet wird – um den Tonumfang nicht zu überschreiten, sondern im Interesse an melodischer Variabilität, wie sie schon die einzelnen Abschnitte der *Da-capo*-Arie bestimmte. Der Orientierung an der italienisch geprägten Arienform entspricht die melodische Entwicklung nicht, trotz instrumentaler Prägung, die hier kaum auf Textdetails eingeht. Kann die einfache Melodik mit ihren Wiederholungsstrukturen jedoch als Annäherung an die Gesangseinlagen der *Opéra comique* aufgefaßt werden, so hätte sie hier vor dem Hintergrund der italianisierenden Formgebung gleichzeitig programmatische Bedeutung: Die Bevorzugung schlichter Melodik statt des als „gekünstelt“ geltenden motivischen Geflechts italienischer Arien bildet ein musikalisches Korrelat des die Natur preisenden Textinhalts.

Der melodisch-motivischen Simplizität steht jedoch eine Vielfalt an stilistischen Schichten gegenüber, die Vogel zur Ausdeutung der jeweiligen dramatischen Situation nutzte.³⁴ Daß er sich bei den Chören weniger in der Harmonik als in Deklamation und Melodik an Glucks einfachen homophonen Sätzen orientiert hat, um deren Aussagen umso besser zur Geltung zu bringen (polyphone Chorsätze wie in der *Alceste* fehlen hingegen im *Démophon*), erscheint evident. Am Beginn des Chores „*O fanatisme affreux*“ (I/3) wird somit der fanatische Duktus unterstrichen, mit dem die Chöre behaftet sind. Die – für Gluck untypische – schwungvolle Allegro-Fortsetzung, die das Wunschbild der die Tempel und Altäre verschlingenden Flammen fast als Antizipation der politischen Ereignisse musikalisch umsetzt, gemahnt in Anlehnung an die Semantik des Textes an die Höllenchöre aus Rameaus *Hippolyte et Aricie*. Nicht als „Stilbruch“, wie oft kritisiert wird, sondern als Mittel der Textaussage sind solche und ähnliche Stellen zu werten.

Ein deutlicher Anklang an die französische Tradition von ganz anderer Art findet sich beispielsweise auch in der vierten Szene des I. Akts. Mit den für die französische Oper typischen ariosen Duett-Stellen, die ins Rezitativ eingeflochten sind, ohne sich zum Duo-Satz zu verdichten, wird besonders durch die Schlußwendung auch ein „französischer Ton“ angeschlagen. Daß Vogel hingegen für Affekte wie Rache, Wut und Verzweiflung auf fast barocke italienische Idiomatik zurückgegriffen hat, ist ein Merkmal, das auch schon für Glucks *Iphigénie en Tauride* konstatiert wurde³⁵ und das sich in ähnlicher Weise ebenfalls in Piccinnis Opern findet. Hier etwa einen revolutionären Ton feststellen zu wollen, geht ebenso fehl wie eine von Berlioz konstatierte Mozart-Nähe vieler Themen und Wendungen, die eher auf eine allgemeine Idiomatik zurückzuführen ist, wie sie auch die Kompositionsweise Philidors, Grétrys oder Dalayracs prägt.

Dem an fortschrittlichen Ideen orientierten Textgehalt korrespondiert somit nicht in gleichem Maße eine fortschrittliche Kompositionsweise. Vielmehr wird eine breite Palette herkömmlicher Modelle zu dessen Interpretation herangezogen. Die zunehmend

³⁴ Miller hat auf den „Eklektizismus“ in der Behandlung des Melodischen hingewiesen, der aber auch andere Ebenen des musikalischen Satzes umfaßt (wie Anm. 17, S. 125).

³⁵ Vgl. hierzu Carl Dahlhaus, „Ethos und Pathos“, in: *Christoph Willibald Gluck und die Opernreform* (wie Anm. 20), S. 271.

einfachere Faktur der Arien verweist mit ihrer eingängigen Melodik jedoch ebenfalls auf eine Gattungskonvergenz, welche die Tragédie lyrique an die Opéra comique annähert.

3.

Eine solche Annäherung bestimmt auch den Aufbau der Szenen: Abweichend von der Tendenz, Rezitativ und Arie im Sinne opernreformatorischer Forderungen zu nivellieren, sind die Formen streng getrennt, und das Prinzip der Seria, die Aufeinanderfolge von Rezitativ und abschließender Arie, ist in den meisten solistischen Szenen durchgeführt. Vogel folgte hier allerdings wohl weniger italienischen Traditionen, denn die in Paris entstandenen Tragédies lyriques italienischer Komponisten weisen weitaus stärkere Kontinuität und Integration der Nummern auf.³⁶ Zu fragen wäre vielmehr auch hier, ob nicht eine Nähe zur Opéra comique besteht, denn die abgeschlossenen Ariennummern ermöglichen ihre Einlage in einen gesprochenen Kontext.³⁷

Ein „szenisches Kontinuum, demgegenüber die Eigengesetzlichkeit der in sich geschlossenen Nummer zurückstehen muß“³⁸, findet sich somit weniger in den solistischen als in den Chorszenen. Ob auch hier das komische Genre Vorbild war – dann allerdings weniger die Opéra comique als vielmehr die gedehnten Finali der Opera buffa –, oder ob die Tragédie lyrique mit ihren Chorszenen Modell war, ist schwer zu bestimmen. Auf jeden Fall weist der Szenenkomplex um Dircées Befreiung aus dem Tempel im II. Akt eine Gestaltung auf, die alle Vorbilder übertrifft und schon auf entsprechende Massenszenen der Grand Opéra vorauszuweisen scheint. Im Unterschied zu Gluck zeigt der Szenenkomplex gerade nicht den oft statisch wirkenden Aufbau von Glucks großen Chorszenen, die durch Wiederholung von Sätzen eine Geschlossenheit und Abrundung aufweisen.³⁹ Im Gegensatz zu dessen meist kontemplativ gehaltenen Orakel- und Opferszenen, in denen die szenischen Vorgänge auf den pantomimisch dargestellten Kult konzentriert sind (wie beispielsweise in der Orakelszene der *Alceste* oder der Opferszenen in der *Iphigénie*), kulminiert bei Vogel hier die äußere Handlung des zweiten Akts.⁴⁰ Darin folgt er jedoch eher dem Vorbild Piccinnis, bei dem sich

³⁶ Vogel hat sich möglicherweise gerade hierin an Glucks *Iphigénie en Tauride* angelehnt, die weitaus weniger Kontinuität aufweist als Piccinnis gleichnamiges Werk.

³⁷ Von einer französischen Prägung der solistischen Szenen kann also kaum gesprochen werden, zumal auch die Aufeinanderfolge der Arien dem Chiaroscuro-Prinzip der Seria folgt, wodurch die Einförmigkeit der formalen Arien-Anlage kaschiert wird. Am wirkungsvollsten ist dieses Mittel in der vierten Szene des II. Akts eingesetzt, wo auf Timantes Allegro furioso-Arie nach einem nur kurzen Rezitativ Dircées Klagegesang folgt, den Rushton mit Recht – unter dem Kriterium der Ausdeutung der dramatischen Situation – als die beste Arie der Oper bezeichnet hat: Entgegengesetzt der instrumental bestimmten Faktur der oben besprochenen Arie, die durch Anlage und Charakter insgesamt dem Textgehalt gerecht wird, geht Vogel aufs Detail des Textes ein mit auch für Gluck typischen Mitteln wie der Stagnation auf einem Ton im Gedanken an den bevorstehenden Tod, chromatischer Linie im Gedanken an die Folter und wiederum den typischen Sekundmotiven auf den Seufzer „Hélas“. Diese Arie steht auch – als Ausnahme – mit ihrem ohne Vorspiel einsetzenden Seufzermotiv in musikalischer Kontinuität zum vorangegangenen Rezitativ, und das Nachspiel bildet die Pantomimenmusik zum szenischen Vorgang des Wegführens.

³⁸ Miller, S. 121.

³⁹ Chorwiederholungen gibt es bei Vogel in der Divertissementszene des III. Akts (III/2 und 3).

⁴⁰ Die Szenenfolge wurde schon von Berlioz hervorgehoben: „Mais à la scène suivante nous entrons dans la partie du drame où l'action s'échauffe et s'anime, et la musique s'élève en proportion de l'intérêt des situations“ (S. 466).

Chorsätze, Arien und rezitativische Partien in dramatisch fortschreitender Kontinuität aneinanderreihen.

Szenenkomplex des II. Akts

- II/1 Dialog Timante / Narbal, Air Narbal „Est-ce un dieu“
 II/2 Timante seul, Réc./Air „Doux sentiment de la nature“
 II/3 Chœur des Prêtresses: „O redoutable Mars“ (hinter dem Theater) (*Es-Dur*)
 Dialog Timante / Dircée, Air Timante „Hé bien suis à l'autel“ (*Allegro furioso*)
 (*d-Moll*)
 II/4 Air Dircée: „Hélas! si je pouvois vous dire“ (*Andante assai*) (*g-Moll*)
 II/5 Homme du peuple: „Quel est donc le pouvoir qui gouverne les hommes?“
 Chœur: „Phantômes passagers sortis pour un instant“
 Tempelszene:
 II/6 Instrumentalstück (Material aus der Ouvertüre) mit Kampfszene
 Kurzes Réc. Dircée/Timante
 II/7 Chœur du peuple / Soli
 Air: Démophon: „Vois ton ennemi“, Timante unterbricht
 Kurzes Réc: Dircée / Timante / Démophon
 Marche (chromatisch)
 Grand prêtre / Chœur: „Dieu puissant“ (*d-Moll*)
 Einwurf: Réc. Timante
 Grand prêtre / Chœur: „Ce temple profané“
 Réc. Démophon / Dircée / Timante
 Air Démophon: „Enchainés par un nœud coupable“ (*D-Dur*)
 II/8 Duo / Chœur: Dircée / Timante

Das um die Opferszene zentrierte Tableau faßt nicht nur die Szenen 6 bis 8 des zweiten Akts zu einer größeren Einheit zusammen, sondern verbindet sie auch noch mit dem vorhergehenden Geschehen vor dem Tempel, das durch den Bildwechsel eigentlich von ihnen getrennt ist, indem auch musikalisch kein deutlicher Schluß erfolgt. Alle Aktion ist in musikalische Sätze verlegt, die rezitativischen Partien sind aufs Notwendigste beschränkt. Das Geschehen greift auf Timantes Androhung in der zweiten Szene zurück, Dircée mit Hilfe seiner Soldaten zu befreien. Die Szene beginnt mit einem an den französischen Topos der Bataille anknüpfenden Instrumentalstück, währenddessen auf der Bühne Timante kämpfend zu Dircée vordringt. Diese Symphonie, die auf das Baßmotiv der Schlußgruppe der Ouvertüre rekurriert, bildet keine abgeschlossene Nummer, sondern geht direkt in den rezitativischen Dialog zwischen Timante und Dircée über, die noch zaudert, mit ihm zu fliehen. Das Rezitativ wird durch die eindringenden Soldaten des Démophon unterbrochen, musikalisch führt die Tremolobegleitung zum nächsten Chorsatz, in dem die äußere Aktion kulminiert: Timante will sich den Weg trotz des sich ihm entgegenstellenden Démophon freibahnen, das Volk

wirft verurteilende Rufe ein. Die Kontinuität der Musik wird nur kurz zur Hervorhebung der wichtigsten Aktion angehalten, als nämlich Démophon sein Schwert von sich wirft. Die Aufforderung an Timante, ihn zu töten, ist jedoch wieder als Arie „Vois ton ennemi sans défense“ vertont, die Timante derart beeindrucken muß, daß er sein Vorhaben aufgibt und vor seinem Vater niederfällt. Die für die Handlung entscheidende und für die Moral des Stücks bezeichnende Stelle wird auch musikalisch betont. Vogel hat hier – singulär in der Oper – die Aufeinanderfolge zweier Arien komponiert, die sich nicht zum Duett erweitern, sondern vor ihrem Abschluß abgebrochen werden. Im Anschluß an Démophons zweiteilige Arie fällt Timante mit den Worten „O nouveau desespoir!“ sofort ein, der erhöhten Spannung entsprechend ebenfalls in arioser Melodiegebung. Die Stelle erinnert an das Verhalten des Helden in Salieris Oper *Tarare*, der sich in einer ähnlichen Kampfsituation seinem König unterwirft: Gerade in der ersten Zeit der Revolution wurde – neben allem vorrevolutionären Gedankengut wie der Idee der *Égalité* – dem König auf solche und ähnliche Weise in der Oper gehuldigt.⁴¹

Die Verbindung verschiedener Sätze in einer großen Tableau-Szene ist zwar nicht neu, und die Tempelszene in Piccinnis *Diane et Endimion* mag vorbildhaft gewirkt haben. Die Zusammenfassung einer so ausgedehnten aktionsorientierten Handlung in musikalischer Kontinuität ist jedoch in der französischen Tragédie lyrique selten.⁴² Gerade über die Vermittlung durch Piccinni mag sie auch auf das italienische Vorbild, das Buffa-Finale, verweisen, zumal ein Aktionsreichtum vorherrscht, der ähnliche Tempel- und Opferszenen bei Gluck und in der französischen Tradition vor Piccinni übersteigt. Und es ist nicht übertrieben zu behaupten, daß die Grand Opéra mit ihren Massentableaus sich an solchen Vorbildern der Tragédie lyrique orientiert haben könnte.

4.

Erstaunlicherweise war es jedoch nicht die Oper mit ihren revolutionären Anspielungen, sondern – entgegengesetzt herkömmlicher Annahmen, daß Instrumentalmusik in der Revolution an Bedeutung verloren habe⁴³ – die Ouvertüre, welche den meisten Erfolg zu verbuchen hatte. Dem Publikum bereits bekannt durch ihre Aufführung im *Concert de la Loge Olympique* im Februar 1789, erhielt sie bei der Uraufführung der Oper so starken Beifall, daß sie wiederholt werden mußte. Sie wurde während der folgenden Jahre sowohl im Konzert als auch auf Revolutionsfesten immer wieder gespielt.⁴⁴ 1791 wurde sie auf dem Champs-de-Mars bei der Trauerfeier für die beim Aufstand von Nancy getöteten Offiziere in einer Besetzung mit 1200 Bläsern aufgeführt.

Die Ouvertüre, deren Faktur den Zeitgenossen neu erschien und deren monothematische Technik auch von Berlioz hervorgehoben wurde,⁴⁵ beginnt mit einer

⁴¹ Vgl. beispielsweise auch die am 15. März 1990 aufgeführte Oper *Louis IX en Egypte* von Lemoine.

⁴² Man könnte allenfalls in der Opéra comique Grétrys Vorbilder sehen.

⁴³ Zur Revidierung dieser These haben die oben genannten französischen Kongreßberichte zur Revolution viel beigetragen; s. Mongrédién, *Orphée phrygien* (wie Anm. 7), S. 11.

⁴⁴ Z. B. auch am 14. Juli 1794.

⁴⁵ Berlioz, S. 465: „A l'exception de l'introduction et de la coda, toute cette ouverture est faite avec une phrase de deux mesure.“

langsamen Einleitung, die jedoch weniger das Thema des Allegro-Satzes vorbereitet als daß sie mit den zögernden sequenzierten Motiven einen Anfangscharakter darstellt, wie er auch für szenische Introduktionen üblich ist: Die ersten fünf Takte werden am Beginn der ersten Szene wiederaufgenommen und schaffen somit die Verbindung zum Drama, wie sie seit Gluck üblich geworden war. In der langsamen Einleitung werden die Takte wiederholt und erweitert, wobei erst das abschließende punktierte Motiv eine Partie des Allegro-Satzes antizipiert. Das aus zwei Takten bestehende Motiv des Allegro-Beginns prägt das Haupt- und das Seitenthema sowie den durchführungshaften Reprisebeginn. Die Schlagkraft des Motivs, die Monothematik, die Veränderung seines Charakters in beiden Themen und eine gewisse Folgerichtigkeit der Motivvarianten im Sinne einer motivisch-thematischen Arbeit provozierten das Urteil, daß hier Beethoven-sche Techniken vorweggenommen seien.⁴⁶

Bei genauerer Betrachtung stellt man jedoch fest, daß das Verfahren nicht auf Abspaltung und Änderung, sondern auf einer Färbung des Motivs durch den jeweiligen Kontext beruht. Im Hauptthema wird das Motiv sequenziert und zur achttaktigen Periode durch einen Nachsatz ergänzt, der mit seinen Dreiklangsbrechungen das Material für die Überleitung liefert. Im Seitenthema bekommt das Motiv nicht nur durch die Dur-Tonart, die dolce-Vorschrift, die Instrumentation und den fehlenden Akzent auf der Synkope seinen kantablen Charakter, sondern auch durch die vorangehenden rhythmisch fließenden Takte, aus denen das Seitenthema entwickelt erscheint. Hinzu kommt die veränderte Ergänzung zur Periode nicht mit einem Gegensatz, sondern als Fortentwicklung der Momente des Hauptmotivs, wobei in raffinierter Verschränkung die letzten beiden Takte der Periode zugleich den Beginn der nächsten darstellen, indem sie sich aus dem Hauptmotiv konstituieren. Durchführung und Reprise sind in dieser Ouvertüre ähnlich der Gestaltung der zweiteiligen sonatenhaften Arien miteinander verbunden. Dem Hauptmotiv wird trotz Dur-Tonart durch Vortragsbezeichnung und

⁴⁶ Ringer (wie Anm. 16), S. 229. Bickel (wie Anm. 15), S. 20.

Kontext der Charakter des Beginns verliehen, indem der Synkopenrhythmus im zweiten Takt imitiert und durch pochende Viertel in voller Bläserbesetzung (mitsamt den Posaunen) akzentuiert wird. Sequenzierung und intervallische Veränderung des Hauptmotivs bestimmen den ganzen Abschnitt, bis die Grundtonart *f*-Moll der Reprise erreicht ist. Das Seitenthema folgt unverändert in der Dur-Variante. Die Schlußgruppe weicht hingegen von der Monothematik ab: Sie wird von einem Dreiklangsthema im Baß eingeleitet und mündet in die punktierten Seufzermotive, die am Schluß der Einleitung antizipierend auftraten. Und einen ganz anderen „Ton“ schlägt die Coda an, die – gemäß dem immer wieder hervorgehobenen Charakter als „Programmouvertüre“ – auf das *Lieto fine* der Oper verweist.⁴⁷

Nicht für revolutionäre Massenfeste wurde die Ouvertüre geschrieben, die ein Jahr vor dem Sturm auf die Bastille beendet wurde, und nicht als Antizipation revolutionärer Unruhen kann Vogels *Démophon* interpretiert werden. Daß sich gleichwohl vorrevolutionäre Thematik mit einer musikalischen Faktur verband, die auf eine Konvergenz der Gattungen hinauslief, wie sie fast gleichzeitig in Mozarts *Don Giovanni* paradigmatisch verwirklicht wurde, ist kein Zufall. Dies kongruiert vielmehr mit ähnlichen Strömungen in weiteren französischen Opern der Zeit. Ein markantes Beispiel hierfür ist Salieris *Tarare*, eine Oper, die aufgrund ihres Sujets – grob umschrieben mit „Der Untertan wird zum König“ – in umgearbeiteter Form ebenfalls zum beliebten Repertoirestück der ersten Revolutionsjahre wurde.⁴⁸ Daß die Gattungskonvergenz jedoch nicht aus der politischen Revolution resultierte, sondern ihr vielmehr bereits vorausgegangen war, wirft auch ein anderes Licht auf die Frage, weshalb die Revolution die Musik so wenig beeinflusst hat. Rushton hatte konstatiert, daß die musikalische Revolution der politischen ja bereits vorausgegangen war – nämlich 1774 durch Glucks Pariser Opern.⁴⁹ Nun ist diese in den zeitgenössischen Dokumenten so bezeichnete musikalische „Revolution“ kein plötzlicher Umsturz, sondern steht im Zeichen des kontinuierlichen Wandels der Opernkomposition seit den 1750er Jahren, ein Wandel, der in Paris in gleichem Maße durch Piccinni bewirkt wurde, und der in den späteren 1780er Jahren dann durch eine Konzeption der zunehmenden Angleichung der *Tragédie lyrique* an die *Opéra comique* bestimmt wurde. Vogel hat in seiner Oper *Démophon* diese Tendenzen maßgeblich mitgeprägt: durch die Gattungskonvergenz im Stoff, die Einfügung großer *Tableaus*, die auf die *Grand Opéra* weisen, die eingängige Melodik von Arien und Ouvertüre. Somit ist *Démophon* für die Geschichte der Oper während der Revolutionszeit von nicht zu unterschätzender Bedeutung.

⁴⁷ Ringer, S. 229; Bickel, S. 20.

⁴⁸ Vgl. hierzu Thomas Betzwieser, „Exoticism and politics: Beaumarchais' und Salieri's ‚Le Couronnement de *Tarare*‘ (1790)“, in: *Cambridge Opera Journal* 6 (1994), S. 91–112.

⁴⁹ Julian Rushton, „‚Royal Agamemnon‘: the two versions of Gluck's ‚Iphigénie en Aulide‘“, in: *Music and the French Revolution* (wie Anm. 5), S. 15.

Das Gericht der „Eumeniden“ und der „Götterdämmerung“ Ein weiterer Aspekt aischyloischen Einflusses auf das Werk Richard Wagners

von Mischa Meier, Bochum

Eine intensive Auseinandersetzung Richard Wagners mit dem Werk des Aischylos zur Zeit der gedanklichen Konzeption seiner Operntetralogie *Der Ring des Nibelungen* ist unbestritten.¹ Selbst Jahre später besann sich der Komponist in der Rückbetrachtung seines Lebens noch des tiefen Eindruckes, den insbesondere die Lektüre der *Orestie* im Jahre 1847 auf ihn hinterlassen hatte: „Nichts glich der erhabenen Erschütterung, welche der *Agamemnon* auf mich hervorbrachte: bis zum Schluß der *Eumeniden* verweilte ich in einem Zustande der Entrücktheit, aus welchem ich eigentlich nie wieder gänzlich zur Versöhnung mit der modernen Literatur zurückgekehrt bin. Meine Ideen über die Bedeutung des Dramas und namentlich auch des Theaters haben sich entscheidend aus diesen Eindrücken gestaltet.“² Und noch am 12. Februar 1883, wenige Stunden vor seinem Tod, bekannte er: „Meine Bewunderung für ihn [d. h. Aischylos] wächst immer ...“³ Zwar ist hinreichend bekannt, wie sehr sich Wagner oft durch momentane Eindrücke begeistern ließ, um kurze Zeit darauf denselben Werken und Autoren, die ihn zuvor noch so fasziniert hatten, mit äußerster Geringschätzung zu begegnen.⁴ Seine Hochachtung gegenüber den Dichtungen des Aischylos scheint indes- sen echt und dauerhaft gewesen zu sein, was sich in einem nachweisbaren Einfluß, den der griechische Tragiker insbesondere auf das Spätwerk Wagners ausübte, manifestiert.⁵

¹ Grundlegend zu dieser Thematik vgl. Pearl C. Wilson, *Wagner's Dramas and Greek Tragedy*, New York 1919; Curt von Westernhagen, *Richard Wagner. Sein Werk, sein Wesen, seine Welt*, Zürich 1956, bes. S. 132–144; ders., *Wagner*, Zürich 1979, bes. S. 102–109; Wolfgang Schadewaldt, „Richard Wagner und die Griechen (I–III)“, in: ders., *Hellas und Hesperien II*, Zürich 1970, S. 341–405; Michael Ewans, *Wagner and Aeschylus. The 'Ring' and the 'Oresteia'*, London 1982; Dieter Bremer, „Vom Mythos zum Musikdrama. Wagner, Nietzsche und die griechische Tragödie“, in: *Wege des Mythos in der Moderne. Richard Wagner, 'Der Ring des Nibelungen'*, hrsg. v. Dieter Borchmeyer, München 1987, S. 41–63. Dagegen wurde der Einfluß der griechischen Tragödie auf Wagners Werk von Ruth Zinar, „The Use of Greek Tragedy in the History of Opera“, in: *Current Musicology* 12 (1971), S. 80–95, weit unterschätzt.

² Richard Wagner, *Mein Leben*, hrsg. v. Martin Gregor-Dellin, München 1963, S. 356. Wagners intensive Auseinandersetzung mit Aischylos und die Hochachtung gegenüber seinem Werk dokumentieren auch zahlreiche Eintragungen in den Tagebüchern Cosima Wagners; vgl. dazu u. a. Cosima Wagner, *Die Tagebücher*, hrsg. v. Martin Gregor-Dellin u. Dietrich Mack, 2 Bde., München 1976/77, Bd. 1, S. 41 f., 393, 395, 480, 678, 1082; Bd. 2, S. 371, 423, 442, 448, 451, 463, 491, 531, 551 ff., 707 u. 930.

³ C. Wagner, *Die Tagebücher* Bd. 2, S. 1113 (Nachtrag der Tochter).

⁴ Vgl. dazu etwa Wagners Äußerungen zur deutschen bzw. französischen Literatur bei Wolf Rosenberg, „Versuch über einen Janusgeist“, in: *Richard Wagner. Wie antisemitisch darf ein Künstler sein?*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger u. Rainer Riehn (= Musik-Konzepte 5), München 1978, S. 40–49, bes. S. 41.

⁵ Seinen deutlichsten Niederschlag fand Wagners Aischylos-Erlebnis zweifellos in der Konzeption des *Ring des Nibelungen*, der sich schon in formaler Hinsicht am griechischen Vorbild orientiert: Dem tetralogischen Aufbau eines antiken Tragödienzyklus (3 Tragödien + 1 Satyrspiel) entspricht die ebenfalls tetralogische Konzeption des *Rings*, in dem „die dreiteilige dramatische Handlung nicht von einem Satyr-Nachspiel beendet, sondern von einem Rheintöchter-Vorspiel eröffnet wird.“ (Bremer, S. 47 f.); vgl. dazu auch Carl Dahlhaus, *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas*, München 1990 (erstmalig Regensburg 1971), S. 33 f. Daß sich auf den Aufbau und die Struktur des *Rings* insbesondere die aischyloische *Orestie* ausgewirkt haben muß, ergibt sich schon daraus, daß in diesem Werk die einzige erhaltene antike Tragödienlogik vorliegt. Im übrigen ist eine Fülle von weite-

Exemplarisch hierfür soll im folgenden dargestellt werden, wie verschiedene Gedanken und strukturelle Elemente der ‚Gerichtsszene‘⁶ der *Eumeniden* (566 ff.) Eingang in den 2. Aufzug der *Götterdämmerung* (3.–5. Szene) gefunden haben.⁷

Es ist zu diesem Zwecke jedoch notwendig, zunächst einige einschränkende Hinweise voranzustellen:

Die neuzeitliche Oper als musikalische Gattung ist entgegen der landläufigen Meinung keineswegs ein direkter Nachfahre der griechischen Tragödie; mit dem Ausgang der Antike geriet zunächst auch die Tragödie in Vergessenheit, die während des Mittelalters lediglich noch von wenigen kenntnisreichen Gelehrten rezipiert wurde. Die moderne Oper hingegen entwickelte sich ab ca. 1600 aus der renaissancezeitlichen bzw. frühbarocken Gattung der Pastorale.⁸ Eine kontinuierliche Verbindung zur griechischen Tragödie ist daher sowohl historisch als auch gattungsspezifisch nicht gegeben. Dies aber impliziert, daß man sich stets bewußt sein muß, in einer griechischen Tragödie und einer Oper des 19. Jahrhunderts Vertreter zweier unterschiedlicher Kunstgattungen miteinander zu vergleichen, die trotz unleugbarer mannigfacher Ähnlichkeiten und Konvergenzen dennoch aufgrund ihrer verschiedenen Genese und ihres jeweiligen historischen Kontextes sich in den spezifischen Voraussetzungen, in Aufbau, Inhalt und Funktion teilweise in extremer Weise voneinander unterscheiden.⁹ In diesem Zusammenhang sei etwa darauf hingewiesen, daß die griechische Tragödie ein festes repräsentatives und zugleich integratives Element innerhalb des institutionellen Gefü-

ren formalen und inhaltlichen Zusammenhängen zwischen der *Orestie* und dem *Ring* evident, auf die hier nicht näher eingegangen werden muß (im einzelnen vgl. dazu Ewans, passim). Im Rahmen dieser Übereinstimmungen ist es allerdings erwiesen, daß die *Götterdämmerung* in hohem Maße mit den *Eumeniden* korrespondiert (die Einzelheiten diskutiert Ewans, S. 203 ff.). Mit besonderer Deutlichkeit tritt diese Verbindung zum griechischen Vorbild bereits in der Einleitungsszene der *Götterdämmerung* an markanter Stelle zutage: Während die Eingangsszene der *Eumeniden* in Delphi, dem Mittelpunkt der Welt (ὄμφαλός [Nabel], vgl. Aischyl. Eum. 40) nach griechischer Vorstellung, angesiedelt ist und von der pythischen Seherin eröffnet wird, weben zu Beginn der *Götterdämmerung* die weissagenden Nornen über der Weltesche, d.h. dem Zentrum der Welt in der germanischen Mythologie, den Schicksalsfaden. Zu diesen auffälligen formalen Entsprechungen treten auch inhaltliche Übereinstimmungen (dazu vgl. Ewans, S. 207, 241 ff.).

⁶ Mit dem Begriff ‚Gerichtsszene‘ werden im folgenden die Verse 566–777 der *Eumeniden*, d. h. die eigentliche Gerichtsszene, sowie auch der sich anschließende Dialog zwischen Athena und dem Chor bis hin zur Exodos des Chores zusammenfassend bezeichnet.

⁷ Die ausführlichste Beschäftigung Wagners mit Aischylos (in der Übersetzung J. G. Droysens) fand im Jahre 1847 statt. Sie ging u. a. einher mit der nicht minder intensiven Lektüre der historischen Werke Gibbons, Niebuhrs und Droysens, der Schriften J. Grimms, des Nibelungenliedes und der Edda (vgl. dazu R. Wagner, *Mein Leben*, S. 351 f.; Martin Gregor-Dellin, *Richard Wagner*, München 1980, S. 225 f.). Vor dem Hintergrund dieser Studien ist die Entstehung des Essays *Die Wibelungen. Weltgeschichte aus der Sage* (1848), des Prosaentwurfes *Der Nibelungen-Mythus* (1848), der später zum groben Handlungsgerüst des *Rings* wurde, sowie der dramatischen Skizze *Siegfrieds Tod* (1848), aus der Wagner in der Folgezeit die *Götterdämmerung* entwickelte, zu sehen. Die Konzeption des *Rings* kann in diesem Zusammenhang geradezu als der Versuch einer Transformation des germanischen Mythos in die Form der griechischen Tragödie angesehen werden (Schadewaldt, S. 360; Gregor-Dellin, S. 232; Bremer, S. 48, der S. 43 auch darauf hinweist, daß bei Wagner „eine beachtliche Kenntnis der Forschungen der zeitgenössischen klassischen Altertumswissenschaft“ vorausgesetzt werden kann).

⁸ Carl Dahlhaus, „Euripides, das absurde Theater und die Oper“, in: ders., *Vom Musikdrama zur Literaturoper*, München ²1989, S. 228–266, bes. S. 228 f.

⁹ Dies gilt auch für das Werk Wagners, der zwar in seiner Konzeption des ‚Gesamtkunstwerkes‘ eine Einheit von Wort, Bild, Gestus und Musik anstrebte, wie er sie nur in der griechischen Tragödie vorgebildet sah (vgl. dazu u. a. Schadewaldt, S. 353 ff.). Wagner war sich aber dennoch stets der tiefen Kluft bewußt, die das antike Theater von der modernen Oper trennt (vgl. Hellmut Flashar, *Inszenierung der Antike. Das griechische Drama auf der Bühne der Neuzeit 1585–1990*, München 1991, S. 106 f.). Nur am Rande sei darauf hingewiesen, daß insbesondere Nietzsches Tragödienbegriff in hohem Maße von Wagners Vorstellungen beeinflusst wurde, der Gedanken, die Nietzsche erst 1872 in der *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* systematisch darlegte, schon in den späten vierziger Jahren vorgebildet hatte (dazu vgl. Gregor-Dellin, S. 652; Bremer, S. 41 ff.).

ges der Polis (d. h. der Kultgemeinschaft) Athen darstellte und somit eine nicht zu unterschätzende politische Funktion erfüllte, die insbesondere in der *Orestie* noch deutlich zum Ausdruck kommt.¹⁰ Eine vergleichbare Rolle kommt der modernen Oper hingegen nicht zu, wenn auch einzelne Werke zum Zeitpunkt ihrer Uraufführung durchaus eine gewisse politische Brisanz beinhalteten.¹¹

Ein weiterer wichtiger Aspekt ist, daß auch bei einer großenteils strukturellen Untersuchung einer neuzeitlichen Oper die musikalische Ausgestaltung nicht gänzlich außer acht gelassen werden darf, auch wenn sich die Hinweise hierauf im Rahmen dieser Arbeit auf ein unbedingt notwendiges Minimum beschränken sollen. Eine befriedigende Bewertung auch nur einzelner Szenen eines Werkes wie der *Götterdämmerung* ist jedoch ohne eine zumindest partielle Berücksichtigung der Musik nicht möglich. Die Musik des Aischylos ist uns dagegen nicht überliefert. Hier muß sich der Blick also zwangsläufig und somit eingeschränkt auf das gesprochene Wort richten, doch stand diesem Problem auch Wagner gegenüber.

Der Verfasser ist sich zudem wohl bewußt, daß die beiden im folgenden zu untersuchenden Dramenszenen großenteils losgelöst aus ihrem jeweiligen Kontext für sich betrachtet werden. Ziel dieser Arbeit ist allerdings auch keine grundlegende Interpretation der *Eumeniden* bzw. der *Götterdämmerung* aufgrund des zu bearbeitenden Materials oder gar ein umfassender Vergleich der antiken Trilogie mit Wagners Tetralogie. Hierzu sei insbesondere auf die ausführliche Untersuchung von M. Ewans hingewiesen.¹² Vielmehr soll lediglich anhand auffälliger struktureller und konzeptioneller Ähnlichkeiten ein einzelner Teilaspekt aischyleischen Einflusses auf das Werk Wagners herausgearbeitet werden, der von Ewans und seinen Vorgängern bisher noch nicht beachtet wurde.

Thema der *Eumeniden* ist – grob skizziert¹³ – der Versuch Orests, des Sohnes Agamemnons, sich von der Schuld und dem Verbrechen des Muttermordes und somit indirekt bzw. unbewußt von dem Fluch, der seit Generationen Verderben und Unheil über seine Familie gebracht hat, dem sog. Atridenfluch, zu lösen. Verfolgt von den Rachegöttinnen (Erinnyen) wendet er sich daher im Prolog der Tragödie (85 ff.) an Apoll, der ihm die Mordtat einst geboten hatte,¹⁴ dieser jedoch sendet ihn nach Athen,¹⁵ wo

¹⁰ Aus der überaus reichhaltigen Literatur zur sog. politischen Funktion der griechischen Tragödie seien hier lediglich exemplarisch genannt: Frank Kolb, „Polis und Theater“, in: *Das griechische Drama*, hrsg. v. Gustav Adolf Seeck, Darmstadt 1979, S. 504–545; Christian Meier, *Die politische Kunst der griechischen Tragödie*, München 1988; Simon Goldhill, „The Great Dionysia and Civic Ideology“, in: *Nothing to do with Dionysos! Athenian Drama in its Social Context*, hrsg. von John J. Winkler u. Froma I. Zeitlin, Princeton 1990, S. 97–129, sowie Colin W. MacLeod, „Politics and the Oresteia“, in: *Journal of Hellenic Studies* 102 (1982), S. 124–144.

¹¹ Zu den politischen Aspekten und Implikationen im Ring vgl. etwa Udo Bernbach, „Die Destruktion der Institutionen. Zum politischen Gehalt des Rings“, in: *In den Trümmern der eigenen Welt. Richard Wagners „Ring des Nibelungen“*, hrsg. von Udo Bernbach, Berlin 1989, S. 111–144.

¹² Michael Ewans, *Wagner and Aeschylus* (vgl. oben Anm. 1 mit weiteren Arbeiten zum Thema). Ewans konzentriert sich besonders auf die Zusammenhänge zwischen der *Orestie* und dem *Ring des Nibelungen*, vernachlässigt dabei aber die Wirkung, die auch die aischyleische *Promethie* (in der Rekonstruktion Droysens) nachweislich auf die Ring-Konzeption Wagners ausgeübt hat. Zu diesem Aspekt vgl. Schadewaldt, S. 360 f. u. 365 ff.; Bremer, S. 55 ff.

¹³ Ausführlicher zur Handlung der *Eumeniden* bzw. der *Orestie* vgl. etwa Bernhard Zimmermann, *Die griechische Tragödie*, München 21992, S. 44 ff.; Joachim Latacz, *Einführung in die griechische Tragödie*, Göttingen 1993, S. 96 ff.

¹⁴ Zu diesem Gebot Apolls vgl. bes. Aischyl. Ch. 269 ff. ed. Denys Page, Oxford 1972, Nachdr. 1989 (Textgrundlage aller Aischylos-Zitate).

¹⁵ Aischyl. Eum. 74 ff.

Athena, die Stadtgöttin selbst, mit dem Areopag eigens einen Blutgerichtshof konstituiert, vor dem nun der Prozeß um Orest stattfinden kann.

Auch auf Siegfried, dem Helden, der in der *Götterdämmerung*¹⁶ im Vordergrund steht, lastet ein unheilvoller Familienfluch: Nicht nur, daß er selbst einer verbotenen Inzestverbindung¹⁷ zwischen den Geschwistern Siegmund und Sieglinde entstammt; Siegmund kam zudem einst durch die Einwirkung Wotans, seines eigenen Vaters, zu Tode.¹⁸ So liegt also – wie auf den Atriden – auch auf den Wälungen, dem Geschlecht Siegfrieds, eine furchtbare Blutschuld, ein Fluch, der auch optisch greifbar wird durch den Ring, den Siegfried zu Beginn der Oper Brünnhilde als Liebespfand überläßt,¹⁹ gleichsam ein archetypisches Symbol des ‚Urfluchs‘. Ein Zaubertrank Hagens und Gunthers bringt Siegfried im 1. Aufzug dazu, seine Gattin Brünnhilde zu vergessen und sich zugleich in Gunthers Schwester Gutrune zu verlieben,²⁰ ja schließlich sogar unter dem Schutz der Tarnkappe in Gunthers Gestalt für diesen Brünnhilde zu entführen und ihr dabei den Ring gewaltsam wieder zu entreißen.²¹ Das Unheil beginnt dann seinen Lauf zu nehmen, als Brünnhilde bei ihrer erzwungenen Vermählung mit Gunther und der im Verbund damit gefeierten Hochzeit Siegfrieds und Gutrunes sowohl Siegfried als auch den ihr geraubten Ring an seiner Hand erkennt.²² Die nun folgende Klage Brünnhildes, die in Siegfried ihren wahren Gatten zurückfordert und zugleich schwer belastet, der allgemeine Tumult, Siegfrieds Treueid gegenüber dem durch Brünnhildes Vorwürfe zutiefst gedemütigten Gunther, ihre Gegenbeteuerungen und das folgende Mordkomplott gegen Siegfried bilden nun zwar keine Gerichtsszene im eigentlichen Sinne, doch lassen sich hier – wie im folgenden deutlich werden soll – sowohl in Aufbau als auch Inhalt hinreichend Elemente aufweisen, die es erlauben, die 3.–5. Szene der *Götterdämmerung* als solche anzusehen.

Zurück zu den *Eumeniden*: Das Gericht beginnt damit, daß Athena zunächst den *στρατός*, die Versammlung der Bürger einberuft (566 ff.); sodann eröffnet sie offiziell den Prozeß (*εἰσάγω δὲ τὴν δίκην* [ich eröffne das Gericht], 582) und erteilt den Erinnyen als Anklägern das erste Wort (582 ff.). Diese wenden sich, nachdem sie zuvor bereits Apoll dazu gebracht haben, öffentlich zu erklären, daß der Mord auf Weisung seines Orakels geschah (579 f.):

[...] αἰτίαν δ' ἔχω
τῆς τοῦδε μητρὸς φόνου [...],²³

sogleich gegen Orest, der im Vertrauen auf die Rechtmäßigkeit seiner Tat und die göttliche Unterstützung durch Apoll den Muttermord denn auch ohne jegliches Zögern eingesteht (*ἔκτεινα* [ich habe sie getötet], v. 588), in der sich anschließenden Sticho-

¹⁶ Einführend zur Handlung der *Götterdämmerung* bzw. des *Rings des Nibelungen* vgl. Kurt Pahlen, *Richard Wagner. Götterdämmerung*, München 1983, S. 212 ff., der S. 109 ff. auch die musikalische Struktur der zu behandelnden Szenen grob erläutert.

¹⁷ Die Verworfenheit dieser Verbindung klagt die Göttin Fricka an: *Walküre*, 2. Aufzug, 1. Szene, in: R. Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen VI*, Leipzig 1907 (Textgrundlage aller Zitate aus der *Walküre*), S. 24 ff.

¹⁸ *Walküre*, 2. Aufzug, 5. Szene (GS VI, S. 57).

¹⁹ *Götterdämmerung*, GS VI, S. 184 (Textgrundlage aller Zitate aus der *Götterdämmerung*).

²⁰ *Götterdämmerung*, 1. Aufzug, 2. Szene (S. 191 ff.).

²¹ *Götterdämmerung*, 1. Aufzug, 3. Szene (S. 206 ff.).

²² *Götterdämmerung*, 2. Aufzug, 4. Szene (S. 221 f.).

²³ „Ursache gab ich zu diesem Muttermord.“

mythie jedoch von den Erinnyen derart in die Enge getrieben wird, daß er sich schließlich hilfessuchend an Apoll wenden muß (609 ff.),²⁴ der nun im Redeaon mit den Erinnyen die Verteidigung Orests selbst übernimmt. Nach einiger Zeit mahnt Athena die Anwesenden zur Abstimmung über Orest (674 f.). In der nun folgenden Rhesis (681 ff.) formt sie aus der versammelten Bürgerschar (στρατός) das neuartige Blutgericht, indem sie ihre ethischen und juristischen Vorstellungen und Satzungen (θεσμοί) als Richtschnur für die Urteilsfindung der nunmehr eingerichteten Institution des Areopag verkündet.²⁵ Die Abstimmung beginnt (711 ff.); der Göttin selbst gebührt die letzte Stimme, mit der sie sich für Orest entscheidet (734 ff.). Die sich anschließende, von beiden Seiten gespannt beobachtete Auszählung der Stimmsteine (744–751) ergibt eine Stimmgleichheit; damit ist Orest freigesprochen (752 f.).²⁶ Die Erinnyen jedoch, durch diesen Rechtsspruch entehrt und gekränkt, drohen nun dem ganzen Land mit Unheil und Verderben (778 ff.). Es bedarf ausgiebiger Überredungskünste Athenas, bis sie letztendlich besänftigt unter der Führung der Göttin sich aufmachen, um als Eumeniden ihre neuen Sitze einzunehmen.²⁷

Auch die in diesem Zusammenhang zu behandelnden Szenen der *Götterdämmerung* beginnen mit der Versammlung des Volkes,²⁸ um für die Brautpaare Gunther und Brünnhilde sowie Guttrune und Siegfried günstige Opfer vorzubereiten, versammelt Hagen die Gefolgschaft Gunthers, die denn auch bald darauf die Ankunft der Neuvermählten feiern kann.²⁹ Doch sogleich hebt die Katastrophe an. Schon mit dem Auftritt Gunthers und vor allem Brünnhildes beginnt sich dabei eine beklemmende Atmosphäre über die Ereignisse zu legen, die bis zum Ende des Aktes in ihrer gespenstischen Intensität stetig zunehmen wird. Bereits an dieser Stelle sei darauf hingewiesen, daß eine ähnliche Entwicklung auch in den *Eumeniden* zu beobachten ist, jedoch in eine vollkommen divergierende Richtung: Die eisige Beklemmung, die sich seit der Parodos des *Agamemnon* im Verlauf der Trilogie zunehmend gesteigert hat und in der schaurigen Darstellung der rachedürstigen Erinyen in Prolog und Parodos der *Eumeniden* ihren Höhepunkt fand, weicht während der Gerichtsszene einer allmählichen Aufhellung und Befreiung.

Brünnhilde nun erkennt nach ihrer Ankunft zusammen mit Gunther – wie schon erwähnt – in Siegfried ihren eigentlichen Gatten.³⁰ Dieser, durch den Zaubertrank geblendet, kann Brünnhildes seltsames Gebaren natürlich nicht begreifen; so ist seine einzige Reaktion hierauf denn auch lediglich der Hinweis: „Gunther, deinem Weib ist übel!“³¹ Nun aber erkennt Brünnhilde zudem auch noch den Ring, den Siegfried ihr einst gab und den Gunther (d. h. Siegfried unter der Tarnkappe) ihr bei ihrer Entführung abnahm. Um diesen Ring dreht sich die folgende Diskussion, in der

²⁴ In diesem Sinne auch Aeschylus, *Eumenides*, hrsg. v. Alan H. Sommerstein, Cambridge 1989, S. 192 f.

²⁵ Dazu vgl. Sommerstein, S. 211 ff.

²⁶ Sommerstein, S. 221 ff.

²⁷ Sommerstein, S. 239 ff.

²⁸ *Götterdämmerung*, 2. Aufzug, 3. Szene (S. 216 ff.). Die σάλπιγξ βορτείου πνεύματος πληρουμένη (Trompete, gefüllt mit menschlichem Atem, v. 568) in den *Eumeniden* findet in dem Stierhorn Hagens eine direkte Entscheidung.

²⁹ *Götterdämmerung*, 2. Aufzug, 3./4. Szene (S. 219).

³⁰ *Götterdämmerung*, 2. Aufzug, 4. Szene (S. 220).

³¹ *Götterdämmerung*, 2. Aufzug, 4. Szene (S. 221).

allmählich Hagen als geschickter Lenker des heftigen Wortwechsels immer mehr in den Vordergrund tritt, u. a. mit dem Hinweis, jeden Betrug Siegfrieds zu rächen.³² Erster Höhepunkt der Szene ist indes der Götteranruf Brünnhildes, in dem sie in ihrer scheinbar ausgeweglosen Situation himmlischen Beistand anfleht.³³ Dann jedoch klagt sie Siegfried erbittert an: Er allein sei ihr wahrer Ehemann und „er zwang mir Lust und Liebe ab.“³⁴

Auf diese Vorwürfe, deren Rechtmäßigkeit Siegfried aus bekannten Gründen nicht erkennen kann, reagiert dieser nunmehr mit schärfsten Zurückweisungen und der Beteuerung, stets durch sein Schwert von Brünnhilde getrennt gewesen zu sein und damit weder sie noch ihren Gatten Gunther entehrt zu haben.³⁵ Mit Brünnhildes Wut nimmt indessen auch die Schärfe ihrer Anschuldigungen zu; nun fordert auch das Volk deutliche Worte von seiten Siegfrieds, doch allein Hagen ist bereit, den Beschuldigten auf seine Waffe schwören zu lassen. In einem Eid bekundet Siegfried nun seine niemals gebrochene Treue gegenüber Gunther. Um so größer ist aber das allgemeine Erstaunen, als daraufhin auch Brünnhilde Hagens Speer ergreift und ihrerseits eidlich die Wahrheit ihrer Aussage beschwört.³⁶ Schließlich jedoch bereitet Siegfried selbst der verfahrenen Situation ein abruptes Ende, indem er die Klagen der „wilden Felsenfrau“ kurzerhand als „Weibergekeif“ und „Frauengroll“ geringschätzig abtut und sich „in ausgelassenem Übermute“ wieder den unterbrochenen Hochzeitsfeierlichkeiten zuwendet. Auch die anwesenden Gäste folgen seinem Beispiel und die Gesellschaft verläßt in betonter Fröhlichkeit und Ausgelassenheit die Bühne.³⁷ Lediglich Brünnhilde, erzürnt und entsetzt über Siegfrieds Verhalten, bleibt zurück, zusammen mit Gunther, der sich aufgrund der von ihr vorgebrachten Vorwürfe „in tiefer Scham mit verhülltem Gesicht abseits niedergesetzt“ hat, sowie Hagen, der es in der folgenden Szene versteht, die schwere Kränkung und Verwirrung beider derart auszunutzen, daß sie schließlich seinem Mordplan gegen Siegfried zustimmen.³⁸

Vergleicht man nun den Aufbau der skizzierten Passagen, so ergeben sich trotz der Verschiedenheit der jeweiligen Kontexte und Gesamtzusammenhänge, in die beide Abschnitte eingebunden sind, dennoch erstaunliche Parallelen:

Am Beginn steht jeweils die Einberufung des Volkes durch diejenige Person, die später die Leitung der ‚Verhandlung‘ übernehmen wird, d. h. Athena in den *Eumeniden* und Hagen³⁹ in der *Götterdämmerung*. Die Funktion dieses Volkes ist dabei freilich verschieden: Während Athena später aus dem *σπράτός* den Areopag konstituieren wird,⁴⁰

³⁰ *Götterdämmerung*, 2. Aufzug, 4. Szene (S. 220).

³¹ *Götterdämmerung*, 2. Aufzug, 4. Szene (S. 221).

³² *Götterdämmerung*, 2. Aufzug, 4. Szene (S. 221 f.).

³³ *Götterdämmerung*, 2. Aufzug, 4. Szene (S. 222 f.). Auffällig ist hierbei die aischyleisch anmutende Formulierung „Lehrt ihr mich Leiden ...“ (vgl. Aischyl. Ag. 176 ff.: τὸν φρονεῖν βροτοῦς ὀδύσαντα, τὸν πάθει μάθος θέντα κυρίως ἔχειν ([Zeus], der die Menschen zur Einsicht leitet, der dem „Lernen durch Leiden“ Geltung schafft.); vgl. dazu Ewans, S. 231 f., mit Hinweisen zu Wagners [Miß]Verständnis des griechischen Wortes πάθος (Leiden) und seiner späteren Weiterentwicklung in christliches Mitleiden im *Parsifal*).

³⁴ *Götterdämmerung*, 2. Aufzug, 4. Szene (S. 223).

³⁵ *Götterdämmerung*, 2. Aufzug, 4. Szene (S. 224).

³⁶ *Götterdämmerung*, 2. Aufzug, 4. Szene (S. 225 f.).

³⁷ *Götterdämmerung*, 2. Aufzug, 4. Szene (S. 226 f.).

³⁸ *Götterdämmerung*, 2. Aufzug, 5. Szene (S. 227 ff.).

³⁹ Zur Funktion Hagens als ‚Leiter‘ der Verhandlung gegen Siegfried s. u.

⁴⁰ Zur Funktion des *σπράτός* (Versammlung der Bürger) in den *Eumeniden* vgl. Sommerstein, S. 186.

bleibt den ‚Mannen‘ und Frauen Wagners zunächst lediglich die Aufgabe vorbehalten, den Ablauf der Ereignisse zu kommentieren; schließlich jedoch sind vornehmlich sie es, die Siegfried zur Ableistung des öffentlichen Eides drängen.⁴¹ Zuvor werden jedoch in beiden Dramen die Beschuldigungen durch die Kläger vorgetragen. Den Erinnyen des Aischylos entspricht dabei die Figur der Brünnhilde in der *Götterdämmerung*. Zu beachten ist zudem, daß der Inhalt beider Klagen den direkten Tatsachen jeweils entspricht, doch kann dies lediglich Orest auch offen eingestehen. Siegfried hingegen ist sich durch die Einwirkung des Zaubers seines Schuld zunächst nicht bewußt. Die sich an das Mordgeständnis des Orest (588) anschließende erregte Stichomythie führt schließlich dazu, daß der Beschuldigte seine weitere Verteidigung in die Hände seines Fürsprechers Apoll legen muß (609 ff.). Ein derartiger Anwalt steht Siegfried nicht zur Verfügung; es ist daher einsichtig, daß er in dieser Situation den gegen ihn vorgebrachten Anklagen länger standhalten muß. Auch hier findet nun, vergleichbar der Stichomythie der *Eumeniden*, ein erregter Wortwechsel zwischen Klägerin und Beklagtem statt, lediglich durch kurze Einwürfe Gunthers, Gutrunes und des Chores unterbrochen, die aber in diesem Zusammenhang vernachlässigt werden können, sowie durch einige Worte Hagens, auf deren Bedeutung noch gesondert einzugehen ist.⁴² Schließlich muß jedoch auch Siegfried seine Waffen strecken; als letztes Mittel bleibt ihm nun lediglich noch, vor Gunther und dessen versammelter Gefolgschaft seine Treue und Unschuld eidlich zu dokumentieren.⁴³ Mit diesem Schritt jedoch erhebt er die zunächst ‚private‘ Klage Brünnhildes gegen ihn sowie seine Verteidigung in einen allgemeineren Rahmen. Aus der ‚Familiensache‘ wird nun eine Angelegenheit öffentlichen Interesses. Hagens Speer, der Hüter des Eides, symbolisiert gleichsam allgemeine, göttlich gegebene und von der Gemeinschaft akzeptierte Normen und Satzungen, durch deren Anerkennung Siegfried seine eigene Sache in die Hand der Allgemeinheit legt. Ein Verstoß gegen den Eid zieht daher nicht nur den Zorn der unmittelbar Betroffenen auf sich, sondern fordert nunmehr auch Konsequenzen von seiten der gesamten Gesellschaft. Der Prozeß wird somit durch Siegfrieds Handeln, für ihn der letzte Ausweg, ‚verstaatlicht‘.⁴⁴

⁴¹ Insofern läßt sich die Rolle des Chores nicht lediglich darauf reduzieren, daß seine „... comments punctuate the dialogue between the principals in a thoroughly traditional manner.“ (Ewans, S. 205).

⁴² *Götterdämmerung*, 2. Aufzug, 4. Szene (S. 220 ff.).

⁴³ *Götterdämmerung*, 2. Aufzug, 4. Szene (S. 225).

⁴⁴ Daß „the whole fabric of society“ durch den Eid Siegfrieds symbolisiert wird, erkennt auch Ewans (S. 237), doch unterschätzt er die Konsequenzen dieses Treueschwures für die Gemeinschaft erheblich. Die Erhebung der Streitfrage in einen höheren, allgemeinen gesellschaftlichen Kontext tritt in der Skizze *Siegfrieds Tod*, die von Wagner später zur *Götterdämmerung* umgearbeitet wurde, noch klarer zutage; hier leitet Siegfried seinen Eid ein mit den Worten: „Wotan! Wotan! Wotan! Hilf meinem heiligen Eide!“ Ebenso schwört daraufhin Brünnhilde: „Höre mich, herrliche Göttin! Hüterin heiliger Eide!“ [angeredet ist wohl Fricka] (vgl. R. Wagner, „Siegfrieds Tod“, in: GS II, S. 167 ff.). Die Anrufung der Götter, die noch in der Schlussszene der *Götterdämmerung* von Brünnhilde als „der Eide heilige Hüter“ (3. Aufzug, 3. Szene [S. 252]) bezeichnet werden, dokumentiert die Bedeutung eines Schwures im öffentlichen Rahmen. Demgegenüber ist die Bedeutung des Blutbrüderschafts-Eides zwischen Siegfried und Gunther (*Götterdämmerung*, 1. Aufzug, 2. Szene [S. 196 f.]) nicht so hoch anzusehen, da er nicht zu einem öffentlichen Akt stilisiert, sondern im privaten Rahmen vollzogen wird.

In diesem größeren Zusammenhang ist auch das letzte Scheitern Wotans zu sehen, der u. a. deshalb seine Weltordnung nicht mehr aufrecht erhalten kann, weil er selbst versucht, mit den sakrosankten Eiden tragende Pfeiler des gesellschaftlichen Gefüges außer Kraft zu setzen. Vgl. dazu etwa Wotans richtungweisende Worte in der *Walküre*: „Unheilig acht ich den Eid, der Unliebende eint.“ (*Walküre*, 2. Aufzug, 1. Szene [S. 26]).

Eine ähnlich wichtige Funktion innerhalb der Öffentlichkeit kommt dem Eid auch in den *Eumeniden* zu (vgl. Sommerstein, S. 16 f. u. 120 [zu v. 218]). So etwa Aischyl. Eum. 680: ὄρκον αἰδέσθε (habt Ehrfurcht vor dem Eid); 709 f.: ... διακρῖναι δικην αἰδοῦμένους τὸν ὄρκον (... den Prozeß entscheiden in Ehrfurcht vor dem Eid). Indes

Derselbe Vorgang wird indessen auch in den *Eumeniden* faßbar. Die Lösung der Probleme des Atridengeschlechtes, das zuvor nach dem Gesetz der Rache durch Leid und Vernichtung seine Angelegenheiten stets selbst ‚gelöst‘ hatte, wird zuletzt von Athena den Betroffenen aus der Hand genommen und einer neu konstituierten staatlichen Institution anvertraut. Auch hierin ist die Verstaatlichung eines zunächst privaten Gegenstandes zu sehen, der die Kompetenz der Beteiligten überschritten hat und somit eine Angelegenheit öffentlichen Interesses wird.⁴⁵

Der Areopag entscheidet schließlich mit Stimmgleichheit für die Freiheit Orestes, wobei diese Stimmgleichheit die im Grunde unüberbrückbare Kluft spiegelt, die zwischen dem alten System der Rache und Vergeltung, vertreten durch die Erinnyen, und der neuen Ordnung, die durch die Göttin geschaffen wurde, noch immer liegt.⁴⁶ Eine ähnliche Pattsituation findet sich auch in der *Götterdämmerung*: Siegfrieds Schwur wird durch Brünnhildes Gegeneid erwidert. Wie in den *Eumeniden* prallen auch in dieser Szene unvereinbare Gegensätze aufeinander, und auch hier folgt zunächst der (scheinbare) Freispruch des Angeklagten. In ausgelassener Stimmung verläßt Siegfried, gefolgt von der nun wieder froh gestimmten Hochzeitsgesellschaft die Szene. In den *Eumeniden* bleibt Athene zuletzt noch die Aufgabe, die erzürnten Erinnyen mit großer Geduld und Überredungskunst in wohlwollende Eumeniden zu verwandeln.⁴⁷ Auch Hagen bleibt indessen mit Gunther und der Klägerin Brünnhilde zurück, und auch ihm gelingt es, die zunächst noch Unschlüssige allmählich umzustimmen. Es ist sein Werk, Brünnhilde nunmehr gleichsam selbst in eine ‚Erinnye‘ umzuwandeln und gemeinsam mit ihr und Gunther schließlich die Ermordung Siegfrieds zu beschließen.⁴⁸

Es scheint somit deutlich zu sein, daß sich in Aufbau und dramaturgischer Gestaltung beider Dramenabschnitte auffällige Konvergenzen ergeben, die noch deutlicher zutage treten werden, wenn im folgenden der Blick auf die jeweils in die Handlung involvierten Hauptgestalten gerichtet wird.

Sowohl die Erinnyen als auch Brünnhilde befinden sich als Kläger in der schwierigen Situation, bereits durch die vorausgegangenen Ereignisse in eine bedrängte Lage geraten zu sein. Während die Erinnyen von dem jungen Gott Apoll aus dem delphischen Heiligtum vertrieben und somit in ihrer Würde als uralte, chthonische Gottheiten tief verletzt wurden,⁴⁹ befindet sich Brünnhilde aufgrund ihrer Entführung durch den vermeintlichen Gunther in der Situation einer ‚geraubten Braut‘. Es ist daher beider Ziel, nicht nur ihre unmittelbare Klage durchzusetzen, sondern zugleich auch ihre erschütterte Ehre als alte, erhabene Gottheiten bzw. als freigeborene Frau göttlicher

kann Zeus seine Herrschaft über die Eide wahren: ὄρκος γὰρ οὐτι Ζητὸς ἰσχυεῖ πλέον (der Eid ja ist nicht stärker als Zeus, v. 621).

⁴⁵ In diesem Sinne auch Sommerstein, S. 22. Zu beachten ist zudem, daß analog zu der Verlegung des Handlungsschauplatzes aus dem Atridenpalast (bzw. aus Delphi) in das höher entwickelte, progressive Athen in den *Eumeniden* auch in der *Götterdämmerung* eine Verlagerung des Geschehens aus dem Umfeld der freien Natur in den zivilisierten Bereich der Gibichungenhalle hinein erfolgt. Es werden somit in beiden Dramen auch die Rahmenbedingungen für den Vollzug öffentlicher bzw. ‚staatlicher‘ Akte gelegt (vgl. dazu auch Ewans, S. 233).

⁴⁶ Dazu vgl. auch Deniston John Conacher, *Aeschylus' ‚Oresteia‘. A Literary Commentary*, Toronto 1987, S. 165 f.

⁴⁷ Aischyl. Eum. 794 ff.

⁴⁸ *Götterdämmerung*, 2. Aufzug, 5. Szene (S. 229 ff.).

⁴⁹ Aischyl. Eum. 179 ff.

Abkunft wiederherzustellen, d. h. ihre augenblickliche psychologische Lage ist durchaus vergleichbar.⁵⁰

Auch die Ausgangssituationen der Beschuldigten ähneln sich: Obwohl Orest den Mord an seiner Mutter auch aus innerer Überzeugung vollbracht hat,⁵¹ wurde die Tat zweifellos durch die Weisung des Apoll ausgelöst und durch seine Drohungen für den Fall, daß Klytāimēstra nicht getötet werde, schließlich auch durchgesetzt. Zu einem großen Teil war Orest bei der Ausführung des Racheaktes somit nicht Herr seiner selbst, sondern Werkzeug des Gottes Apoll. In ähnlicher Weise handelte auch Siegfried, als er – durch den Zaubertrank Hagens seiner Erinnerung beraubt – in Gunthers Gestalt Brünnhilde entführte und somit sowohl jenen als auch diese auf schändlichste Art entehrte. Er, der zuvor noch als der „furchtlos freieste Held“⁵² gerühmt wurde, ist somit unwissend zum Spielball der Intrigen Hagens herabgesunken.⁵³ So besteht denn auch der einzige bedeutendere Unterschied zwischen Siegfried und Orest im Wissen um die begangenen Taten,⁵⁴ während hingegen ihre grundsätzliche Situation zu Beginn der Prozesse insgesamt gesehen durchaus vergleichbar ist. Zudem sind beide Personen – wie schon erwähnt – durch einen schweren Familienfluch belastet und somit in ihrem Wirken von vornherein eingeschränkt.

Den Vorsitz des Prozesses gegen Orest führt von Beginn der Gerichtsszene an die Göttin Athena.⁵⁵ Da die 3.–5. Szene des 2. Aufzuges der *Götterdämmerung* – wie gesagt – keine eigentliche Gerichtsszene im strengen Sinne darstellen, kann hier verständlicherweise auch von keinem Vorsitzenden gesprochen werden. Dennoch ist auffällig, wie sich im Verlauf der Handlung allmählich Hagen ins Zentrum drängt, zunächst, indem er geschickt die Aufmerksamkeit der Beteiligten auf bestimmte markante Aussagen Brünnhildes lenkt,⁵⁶ in deutlicher Weise jedoch später, als er mit seinem Speer die Eide Siegfrieds und Brünnhildes abnimmt und sich insofern zum Hüter und Vollstrecker allgemeiner Normen aufwirft;⁵⁷ er bekleidet nunmehr eine Stellung, die derjenigen Athenas als Vorsitzender des Areopags durchaus entspricht. Letztlich ist es auch Hagen, der Siegfried ‚offiziell‘ zum Tode verurteilt („Des Bundes Bruch sühne nun Blut“),⁵⁸ während Athena Orest in aller Deutlichkeit freispricht (752 f.):

ἄνθρωπος ὅς' ἐκπέφηνεν αἵματος δίκην·
ἴσον γὰρ ἐστὶ τὰρίθμημα τῶν πάλων.⁵⁹

⁵⁰ Während die Ehre der Erinnyen durch ihre Besänftigung von Seiten Athenas wiederhergestellt wird (vgl. bes. Eum. 1033 ff.), kann Brünnhilde ihre Kränkung nur durch die Zustimmung zur Ermordung Siegfrieds lindern („Siegfried Falle! Sühne er die Schmach, die er mir schuf!“, *Götterdämmerung*, 2. Aufzug, 5. Szene [S. 232]).

⁵¹ Aischyl. Ch. 306–478. Zu der umstrittenen Deutung dieses Kommos vgl. die Übersicht bei A. F. Garvie, *Aeschylus. „Choephoroi“*, Oxford 1986, S. 122 ff.

⁵² *Walküre*, 3. Aufzug, 3. Szene [S. 82].

⁵³ In diesem Sinne vgl. auch Dahlhaus, *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas*, S. 35.

⁵⁴ Vgl. auch *Götterdämmerung*, 3. Aufzug, 1. Szene [S. 239]: „So weise und stark verwöhnt sich der Held [d. h. Siegfried], als gebunden und blind er doch ist!“

⁵⁵ Aischyl. Eum. 433ff.; 470ff.

⁵⁶ *Götterdämmerung*, 2. Aufzug, 4. Szene [S. 221].

⁵⁷ Ebd., 2. Aufzug, 4. Szene [S. 225].

⁵⁸ Ebd., 2. Aufzug, 5. Szene [S. 230].

⁵⁹ „Der Mann hier ist freigesprochen von der Blutschuld, gleich nämlich ist die Zahl der Stimmsteine.“

Es ergeben sich somit ebenfalls auffällige Übereinstimmungen hinsichtlich der psychologischen Grundkonstellationen der einzelnen Handlungsträger, sowie ihrer jeweiligen Stellung und Funktion innerhalb der beiden Dramen.

Zuletzt sei noch ein flüchtiger Blick auf einen Aspekt der Argumentation Apolls im Rahmen der Verteidigung Orestes geworfen: Der Gott erklärt in diesem Zusammenhang, den Befehl zur Ermordung Klytaimestras im Einklang mit der durch Zeus festgelegten Weltordnung gegeben zu haben (614 ff.). Somit habe Orest lediglich ein von Zeus aufgetragenes Gebot ausgeführt und im Rahmen göttlicher Normen gehandelt. Göttliche Normen sollten indessen auch das Wirken der Personen im *Ring des Nibelungen* bestimmen. Doch im Gegensatz zum allmächtigen *Zeὺς Ὀλυμπίων πατήρ* (Zeus, Vater der Olympier, Eum. 618) der *Orestie* hat Wotan, der Gottvater des *Rings*, in seiner Rolle versagt und muß nun tatenlos zusehen, wie ihm allmählich sämtliche Gewalt entgleitet.⁶⁰ In seinem unbändigen Streben nach Macht verstrickt er sich schließlich selbst in die Schlingen seiner eigenen Satzungen⁶¹ und wird dadurch sogar gezwungen, seinen Sohn Siegmund zu opfern. Die Vernichtung der von ihm selbst eingerichteten und ad absurdum geführten Weltordnung kann er damit freilich nicht mehr aufhalten. So bleibt dem Ohnmächtigen zuletzt nur noch, hilflos den Zusammenbruch seines Werkes zu erwarten.⁶² Doch nachdem bereits der höchste Gott, der Hüter des Rechts, seinen eigenen Normen nicht mehr gewachsen ist, kann es kaum verwunderlich erscheinen, daß auch die Menschen nunmehr mit diesen brechen. So zertrümmert Siegfried folgerichtig mit Wotans Speer zugleich das Symbol des Weltgesetzes;⁶³ der Mensch hat sich von den Göttern emanzipiert. Seine Taten in der *Götterdämmerung* sind demnach nicht mehr mit göttlichem Willen im Einklang zu bringen. Sie spiegeln vielmehr den Ausdruck einer allgemeinen Anarchie, einer Anarchie, die auch die Tragödien der *Orestie* bestimmt, der jedoch Apoll und Athena in den *Eumeniden* nach langer Zeit endlich ein Ende bereiten.

So läßt sich zusammenfassend festhalten, daß die Gerichtsszene der *Eumeniden* sowie die 3.–5. Szene des 2. Aufzuges der *Götterdämmerung* entscheidende Parallelen aufweisen. Aufbau und Struktur beider Abschnitte sowie die jeweiligen Konstellationen, Situationen und letztlich Funktionen der Handlungsträger entsprechen sich in weiten Teilen. Während sich jedoch in den *Eumeniden* eine langwährende Beklemmung allmählich löst und ein Zustand unheilvollster Anarchie durch ein gerechtes, fest normiertes, gottgegebenes System abgelöst wird, verläuft die Entwicklung in Wagners *Götterdämmerung* hierzu geradewegs konträr: Die gespenstische Spannung nimmt hier stetig zu; der Eid, Symbol der göttlichen Weltordnung, wird von Siegfried durch die Mißachtung der Worte Brünnhildes für ungültig erklärt, die Ordnung somit zerstört. Unter Hagens Führung wird an Siegfried die Blutrache beschlossen, der hingegen Athena in den *Eumeniden* an ähnlich zentraler Stelle endlich Einhalt gebietet; der Zustand der Anarchie ist am Ende des 2. Aufzuges der *Götterdämmerung* vollendet. Während also

⁶⁰ „So sitzt er, sagt kein Wort, auf hehrem Stuhle, stumm und ernst, des Speeres Splitter fest in der Faust ...“ (*Götterdämmerung*, 1. Aufzug, 3. Szene [S. 202]).

⁶¹ „In eigener Fessel fing ich mich, ich Unfreiester aller!“ (*Walküre*, 2. Aufzug, 2. Szene [S. 36]).

⁶² „Auf geb ich mein Werk; nur eines will ich noch: das Ende, das Ende!“ (*Walküre*, 2. Aufzug, 2. Szene [S. 42]).

⁶³ *Siegfried*, 3. Aufzug, 2. Szene, in: Richard Wagner, *GS VI*, S. 163.

Zeus bzw. seine Tochter Athena ein Abgleiten der Menschheit in ein anarchisches Chaos durch die Einrichtung einer nach festen Regeln funktionierenden staatlichen Institution im Rahmen einer gottgegebenen Weltordnung im letzten Augenblick noch verhindern können, ist Wotan an seiner Aufgabe gescheitert. Sein ‚staatliches‘ System geht zugrunde, an seine Stelle tritt der emanzipierte, freie Mensch.⁶⁴ Dieser Umschwung aber, vom Gesetz der Blutrache und Vergeltung hin zur gerechten, staatlich normierten Ordnung in der *Orestie* bzw. von der göttlich gelenkten Weltordnung hin zur zügellosen Anarchie im *Ring*, vollzieht sich jeweils in den oben untersuchten Szenen, die somit beide eine zentrale Stellung innerhalb des entsprechenden Gesamtwerkes einnehmen.

Doch auch Wagner läßt den Zuschauer nicht in dem bedrückenden Zustand der Anarchie zurück. Im Finale der *Götterdämmerung*, während die Menschen zusehen müssen, wie die Götter in den Flammen des Weltenbrandes untergehen, erhebt sich im Orchester allmählich ein leises Motiv, das als eine „der schönsten Inspirationen im ganzen Ring“, um die Worte eines zeitgenössischen Komponisten zu gebrauchen,⁶⁵ durch das Chaos der tobenden Elemente langsam immer deutlicher in den Vordergrund tritt, um schließlich alleinig in strahlendem *Des-Dur* als Ankündigung einer neuen, besser gefügten und gerechteren Weltordnung die Tetralogie versöhnlich und voller Hoffnung zu beschließen.⁶⁶ In dieser neuentstehenden Welt wird auch der nunmehr freie Mensch seinen ihm zukommenden Platz einnehmen können.

Es wäre sicherlich verfehlt, behaupten zu wollen, Wagner habe einen großen Teil des zweiten Aufzuges seiner *Götterdämmerung* aus der Gerichtsszene der *Eumeniden* gleichsam herausgearbeitet. Dennoch verdeutlicht gerade ein Vergleich dieser beiden Dramensszenen, wie sehr Wagner zeitweise unter dem Einfluß aischyleischen Gedankengutes stand. Bei der Konzeption der *Götterdämmerung* haben ihn die *Eumeniden* zweifellos – bewußt oder unbewußt – maßgeblich geleitet. Diese Wirkung scheint Wagner denn auch klar empfunden zu haben. Als seine Frau Cosima ihn einmal auf verschiedene Parallelen zwischen der *Orestie* und dem *Ring* aufmerksam machte, konstatierte er schließlich: „Es stimmt zu meiner Arbeit.“⁶⁷

⁶⁴ Die Figur des Wotan in der *Götterdämmerung* ist freilich das Produkt einer langjährigen gedanklichen Entwicklung, in deren Zuge Wagner den Gott letztlich stark vom Zeusbild des Aischylos abgerückt hat. Daß Wotan jedoch zunächst in enger Anlehnung an den aischyleischen Zeus konzipiert war, verdeutlicht noch ein kurzer Abschnitt aus *Siegfrieds Tod*, in dem Brünnhilde folgende Worte in den Mund gelegt sind: „Nur einer herrsche: Allvater! Herrlicher du!“ (R. Wagner, „Siegfrieds Tod“, in: *GS* II, S. 227; vgl. dazu auch Schadewaldt, S. 370). Die unmittelbare Wirkung des Aischylos-Erlebnisses auf Wagner (vgl. etwa die bereits erwähnte ähnlich lautende Formulierung Ζεὺς Ὀλυμπίων πατήρ, Eum. 618) ist somit auch für die Figur des Wotan greifbar, die erst in späterer Zeit jene komplexe Struktur angenommen hat, mit der sie schließlich im vollendeten *Ring* erscheint.

⁶⁵ Giselher Klebe, „Zur Walküre“, Beitrag zum Programmheft der *Walküre* an der Deutschen Oper am Rhein, Duisburg 1990, S. 1–7. Das erwähnte Motiv, in der Literatur gewöhnlich als „Erlösungsmotiv“ bezeichnet, erscheint zuvor lediglich im 3. Aufzug der *Walküre* (1. Szene), wo es den Jubel Sieglindes bezeichnet, die in diesem Augenblick erfahren hat, daß sie einen Sohn (Siegfried) erwartet.

⁶⁶ Gegen diese Interpretation des Endes des *Rings* vgl. allerdings neuerdings Udo Bernbach, *Der Wahn des Gesamtkunstwerks. Richard Wagners politisch-ästhetische Utopie*, Frankfurt a. M. 1994, S. 304 ff.

⁶⁷ C. Wagner, *Die Tagebücher* Bd. 2, S. 552. Einzelheiten der Parallelen zwischen der *Orestie* und dem *Ring* werden im Kontext nicht genannt.

Zu den Editionsprinzipien der Kurt Weill-Gesamtausgabe

von Giselher Schubert, Frankfurt a. M., und Edward Harsh, New York

„Die gewöhnliche Überlieferung des Werkes ist ein Verfallsprozeß, der schon mit der Veröffentlichung begann.“¹ Georg Feder pointierte, aus reicher Erfahrung gewonnene Einschätzung der Überlieferung von Werken als „Verfallsprozeß“, der stets mehr von der „Autorenintention“² wegführt und deshalb im Namen einer historisch-ästhetischen Authentizität oder Werktreue kritisch aufzuarbeiten sei, motiviert wohl alle neueren Gesamtausgaben, führt aber unvermeidlicherweise zu Paradoxien, ja sogar Aporien. Geht man davon aus, daß die Werke von Schumann, Wagner, Brahms, Schönberg, Berg oder Hindemith in mehr oder weniger brauchbaren Ausgaben vorliegen, die nur in – sich freilich beträchtlich summierenden – Details abzuändern sind, so vermehren die Gesamtausgaben der Werke dieser Komponisten vor allem den Werkbestand: durch Skizzen³, Fragmente⁴, Frühfassungen, alternative Fassungen, Studienwerke⁵, literarische und theoretische Arbeiten⁶, Bearbeitungen oder Aufführungsmaterialien. Die historische Akzentuierung der Editions-methode hat zu einer beträchtlichen Erweiterung des Werkbestands durch zu publizierende Werkfassungen und sonstige Materialien geführt, die fast schon den nachdrücklichen Werkbegriff auflösen, der diesen editorischen Aufwand zunächst herausgefordert hat. Die regulative Instanz der „Autorenintention“ verliert ihre quellenkritische Bedeutung, wenn zum Beispiel die Frühfassung eines Werkes der ursprünglichen, womöglich ‚utopischen‘ und interpretatorisch kaum wirklich zu realisierenden Werkidee am besten zu entsprechen scheint, eine ‚mittlere‘ Fassung die spieltechnischen Probleme etwa durch eine Veränderung der Notierung des Rhythmus mildert und eine ‚Fassung letzter Hand‘ erhebliche instrumentatorische Retuschen bietet. Diese Erkenntnis der Geschichtlichkeit, also des Gewordenseins und der Veränderbarkeit von Werken ist häufig genug das Resultat historisch-kritisch fundierter Werkeditionen, die der Überlieferung von Werken nachspüren und sich um absolute Werktreue mühen: Der emphatische Werkbegriff löst sich in Fassungen auf, die Autorenintention verliert ihre eindeutige Kontur und für die Veröffentlichung von bislang unpublizierten Fassungen müssen – je nach Funktion der Veröffentlichung – editorische Maßnahmen ergriffen werden, die den grundsätzlichen Editionsprinzipien

¹ Georg Feder, *Musikphilologie. Eine Einführung in die musikalische Textkritik, Hermeneutik und Editions-technik*, Darmstadt 1987, S. 156.

² Vgl. Feder, *Musikphilologie*, S. 21: „Das Auseinanderklaffen von Autorenintention und Überlieferung ist aller notierten Musik in mehr oder weniger großem Maße inhärent. Die schriftliche Überlieferung war immer richtig oder sogar verbessert, nämlich aus der Sicht der Überlieferer und Bearbeiter, und nachlässig oder eigenmächtig, nämlich aus der Sicht des Komponisten und Musikphilologen.“

³ Eine Publikation der Skizzen unmittelbar im Kontext einer Gesamtausgabe der Werke bietet erstmals die Schönberg-Gesamtausgabe.

⁴ Das Problem der Fragment-Publikation stellt sich besonders für die Schönberg-Gesamtausgabe, die vier verschiedene Formen von Fragmenten unterscheidet und ihnen entsprechend unterschiedliche Editionsverfahren zuordnet.

⁵ Die Berg-Gesamtausgabe sieht einen Band mit *Kompositionen aus der Lehrzeit* (II, 2) vor.

⁶ Die III. Abteilung der Berg-Gesamtausgabe ist der Publikation der *Musikalischen Dichtungen* reserviert.

sogar widersprechen können, weil sie zum Beispiel aufführungspraktisch einzurichten sind.

Akzentuieren gerade die neuen Gesamtausgaben, die alte Gesamtausgaben ablösen und ersetzen wollen, diese historische Editionsmethode mit der Publikation von Skizzen, Fassungen oder Bearbeitungen, um überhaupt gerechtfertigt zu erscheinen, so treiben sie einen Aufwand, der weder sachlich noch ökonomisch selbst bei Gesamtausgaben der Werke solcher Komponisten nötig und möglich ist, die relativ wenig komponierten. Daß die Schönberg-Gesamtausgabe ein Werk wie die *Fünf Orchesterstücke* op. 16 in drei Fassungen (Originalfassung; Fassung für Kammerorchester; Fassung für reduzierte Besetzung) vorlegt, wirkt vor allem auch aus aufführungspraktischen Gründen unmittelbar plausibel und sinnvoll; doch die *Gurrelieder* oder die sinfonische Dichtung *Pelleas und Melisande* op. 5 sollen in nur einer Fassung erscheinen – wahrscheinlich der ‚Fassung letzter Hand‘, falls sie ermittelbar ist –, obwohl Schönberg die Instrumentierung erheblich verändert hat. Die Entscheidung, beide Werke in nur einer Fassung vorzulegen, ist ökonomisch-pragmatisch durchaus gerechtfertigt, aber man darf gespannt sein, in welcher Art die Schönberg-Gesamtausgabe, welche die Werkgenese besonders ausführlich darstellt und dokumentiert, die instrumentatorischen Veränderungen der Werke berücksichtigt. Das Prinzip der Vollständigkeit der Fassungen würde bei einer wünschenswerten Strawinsky-Gesamtausgabe dazu führen, alle wichtigen Werke vom *L'Oiseau de Feu* bis zur *Perséphone* in mindestens zwei Fassungen vorzulegen.

I

Die Weill-Gesamtausgabe, deren erster Band 1996 mit einer Faksimile-Edition von *Die Dreigroschenoper* vorgelegt wurde,⁷ ist die erste Gesamtausgabe, die solche editorischen Paradoxien im Zusammenhang von historisch-kritischen Gesamtausgaben nicht bloß ökonomisch-pragmatisch regelt, sondern sich ihnen grundsätzlich stellt und konzeptuell zu bewältigen trachtet. Sie sieht sich dazu umso mehr gezwungen, als nahezu alle tragenden Kategorien historisch-kritischer Werkeditionen veränderte Bedeutungen annehmen und Mißverständnisse provozieren können: Viele Werke Weills besitzen einen ‚offenen‘ Werkcharakter, sind nie veröffentlicht worden, und kannten teilweise auch nicht die Instanz einer rigiden „Autorenintention“. Zudem schrieb er seine Werke in gänzlich unterschiedlichen Musikkulturen, die sie prägten oder doch beeinflussten, so daß sich Werkkonzeptionen oder Werke im Verlaufe ihrer Ausarbeitung oder Aufführung entscheidend verändern konnten. Erstens ist ein beträchtlicher Teil der Werke – vor allem etwa die Partituren der Arbeiten für den Broadway – nicht nur nicht zu Weills Lebzeiten veröffentlicht worden, sondern sie sind auch zum überwiegenden Teil bis heute nicht verfügbar. Zweitens ist der Anteil Weills an der Drucklegung der wenigen zu seinen Lebzeiten erschienenen Werke klärungsbedürftig. Drittens liegen mittlerweile Werke oder Teile aus Werken in Fassungen von fremder Hand vor, ohne daß sie als

⁷ *Die Dreigroschenoper. A Facsimile of the Holograph Full Score*, hrsg. von Edward Harsh (= Kurt Weill Edition IV, 1), New York 1996.

solche gekennzeichnet sind. Viertens haben gutgemeinte aber pseudokritische Editionen⁸ das Problem der Werkfassungen verschlimmert, indem sie es erst gar nicht erkannten und zu lösen versuchten. Fünftens ist bei Werken, die niemals veröffentlicht wurden, keine „Überlieferung“ aufzuarbeiten; die erhaltenen Quellen dokumentieren vielmehr die ‚innere‘ Geschichte der Werke. Sechstens können Werke konzeptionell offen gehalten sein und die Quellen entsprechend Fassungen dokumentieren, deren Authentizität oder Charakter stets noch zu klären ist. Siebtens muß auch geklärt werden, was alles zum Kontext eines bestimmten Werkes zählt und gewissermaßen seine Identität umschreibt; da Quellen, die ein Werk in der ‚definitiven‘ Fassung festhalten, in der Mehrzahl fehlen und die Werke auch nicht zum Druck befördert wurden, tritt editorisch an die Stelle der Instanz der Drucklegung mit folgender Ausgabe fast schon regelmäßig die der Werkaufführung, über die jedoch bei Bühnenwerken ein ganzer Stab von Mitarbeitern entschied, die alle ihre Vorstellungen einbringen konnten.

Hinzu kommen weitere Besonderheiten, die im Kontext einer Ästhetik des ‚autonomen Werkes‘ und der Auffassung vom Komponisten als ‚autonomen Schöpfer‘ Mißverständnisse provozieren mögen, in Wirklichkeit jedoch einer anderen Art von Musikkultur entsprechen und eine realistische Einschätzung der musikalischen „Wirklichkeiten“⁹ bezeugen. Weills Arbeiten für den Broadway etwa müssen nicht unbedingt in einer Quelle vollständig niedergeschrieben worden sein; deshalb gibt es mitunter keine Quelle, die ein Werk vollständig überliefert. In Partituren können etwa die Singstimmen oder Regiebemerkungen fehlen und die Instrumentalstimmen nur mit zahlreichen Abkürzungszeichen („Faulenzer“) ausgeschrieben sein. Die genauere Auszeichnung der Stimmen (Dynamik, Phrasierung, Artikulation) bietet, neben möglichen Instrumentationsretuschen, dann das Stimmenmaterial, in dem sich freilich auch Eintragungen der Spieler finden, die quellenkritisch besonders zu bewerten sind. Die Klavierauszüge (piano-vocal-scores), nach denen die Aufführungen auch geleitet sein können, überliefern nicht nur die Singstimmen, die mitunter von fremder Hand textiert wurden, sondern, zusammen mit dem Stimmenmaterial, auch Kürzungen oder Erweiterungen oder Umgruppierungen von Teilen. Zudem hat Weill in bewußter Reaktion auf die Übernotierung in „spätromantischen“ Partituren seine Werke grundsätzlich sparsam ausgezeichnet, so daß etwa die dynamischen Vorschriften allzu pauschal wirken und womöglich fälschlicherweise zu dynamisch unartikuliertem Spiel verleiten mögen. Darüber hinaus hat Weill manche Partituren auch deshalb nur flüchtig bezeichnet, weil er die Aufführungen Musikern anvertraute, die, wie Maurice Abravanel, intim mit seinen Absichten vertraut waren und auf deren Kompetenz er sich verlassen konnte. Deshalb zählen auch Schallaufnahmen der Werke durch diese Musiker zu wichtigen Quellen der Weill-Gesamtausgabe, mit deren Hilfe sich Fragen der authentischen Aufführungspraxis (Tempo, Dynamik, Artikulation des Rhythmus, Instrumentierung) klären lassen.

⁸ Gemeint ist die von John Mauceri und David Loud erarbeitete Edition von *Lady in the Dark*, deren werkkritische Unzulänglichkeiten Bruce D. McClung in vorbereitenden Arbeiten zu seiner Edition des Werkes in der Weill-Gesamtausgabe eingehend dargestellt hat.

⁹ So nannte Boulez die normative Kraft des allgemeinen Musiklebens; vgl. Pierre Boulez, *Wille und Zufall. Gespräche mit C. Deliège und H. Mayer*, Stuttgart 1977, S. 67 ff.

Das Verhältnis von authentischer Aufführungspraxis, Notation, Werkcharakter und „Autorenintention“ führt demnach in ein Labyrinth von Problemen: Dokumentieren die „Spielhilfen“, Instrumentationsretuschen, Artikulationszeichen, Phrasierungen oder dynamischen Angaben in Stimmen bestimmte Bedingungen einer Aufführungen (besondere Fähigkeiten der Interpreten in einer speziellen Situation unter gewissen akustischen Bedingungen), oder gehören sie zum zu edierenden ‚Text‘? Durch welche Kriterien läßt sich die in den Quellen dokumentierte Aufführung überhaupt vom ‚Text‘ des Werkes unterscheiden, der in keiner Quelle vollständig als solcher vorliegt? Wann ist überhaupt ein solches Werk ‚fertig‘: Zu Beginn seiner aufführungspraktischen Erprobung als Inbegriff der Realisierungsmöglichkeiten, die nur teilweise ausgeschöpft werden, oder am Ende der Erprobung mit der zusammen mit Weill sehr sorgfältig erarbeiteten Uraufführung, für die Teile ausgeschieden, hinzugefügt, umgruppiert oder verändert wurden? Die Entscheidung für nur eine bestimmte Fassung oder für die Gleichbehandlung aller Fassungen schließt gleichermaßen ein Werturteil¹⁰ ein.

Nun mag eine besondere Überlieferungsform von Teilen aus Bühnenwerken tatsächlich als „Verfallsprozeß“, der unmittelbar mit der Publikation einsetzt, aufgefaßt werden: die Veröffentlichung von „songs“ aus diesen Werken als „sheet music“ in Fassungen für Gesang und Klavier, die Weill weder ausgesucht, noch zum Druck befördert, noch in diesen Fassungen angefertigt haben mag. Als „sheet music“ sind einige „songs“ bekannter geworden als die Arbeiten, aus denen sie stammen und denen gegenüber sie eine durchaus selbständige Existenz führen. So wird es vielfach überraschen, diese „songs“ in ihrer Originalversion in ihrem ursprünglichen Zusammenhang wiederzufinden. Hier hat die Überlieferung, die Weill durchaus schätzte und förderte, Teilen eines Werkes zu einer zweiten Existenz verholfen, welche die Weill-Gesamtausgabe auch dann nicht ignorieren darf, wenn sie quellenkritisch belanglos ist und als ästhetisch fragwürdig eingeschätzt wird. Klammerte sie diese Überlieferung aus, so verhielte sie sich blind gegenüber den wirkungsmächtigsten und erfolgreichsten Teilen der Weillschen Musik.

II

Die Weill-Gesamtausgabe steht demnach vor dem Problem, das Œuvre eines Komponisten vorzulegen, das weder im emphatischen Sinne als eine Einheit konzipiert ist, noch den rigiden Werkbegriff der ‚autonomen Musik‘ kennt, sich also den traditionellen historisch-kritischen Editionsmethoden zu entziehen scheint, sie aber dennoch zugleich herausfordert. Gerade wenn sie wissenschaftlich fundierte Editionen vorlegt, läuft sie Gefahr, den ästhetischen Charakter der Werke zu verkennen oder zu verzerren: Sie zieht, so mag man argwöhnen, aus einer bestimmten vorgegebenen Quellenlage die falschen Schlüsse, wenn sie zum Beispiel ‚offen‘ konzipierte Werke durch den Abdruck

¹⁰ Vgl. Carl Dahlhaus, „Textgeschichte und Rezeptionsgeschichte“, in: *Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft*, hrsg. von Hermann Danuser und Friedhelm Krummacher (= Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover 3), Laaber 1991, S. 110: „Daß verschiedene Versionen nebeneinander existieren, ist eine Tatsache; daß sie aber gleiches ästhetisches Recht beanspruchen dürfen, ist ein Werturteil, dessen Substanz nicht weniger metaphysisch ist als die des entgegengesetzten Werturteils.“

einer Fassung in definitive und geschlossene verwandelt. Aus diesen Gründen akzentuiert die Weill-Gesamtausgabe im Gegensatz zu nahezu allen anderen gegenwärtig erarbeiteten historisch-kritischen Gesamtausgaben weniger das historische, als vielmehr das textkritische Editionsprinzip; die Darstellung und Dokumentierung der Werkgenese ist ihr kein Selbstzweck, die Einsichten in den Sinn und Gehalt des Werkes befördern mag, sondern dient ihr als ein Mittel der Textkritik, die zur Identifizierung und Herstellung eines zuverlässigen ‚Textes‘ führen soll.

1. Die Weill-Gesamtausgabe veröffentlicht alle vollendeten Werke des Komponisten; die Kriterien der Vollendung bilden einerseits ihre von Weill selbst vorgenommene oder sanktionierte Instrumentierung, andererseits ihre Aufführbarkeit. Unveröffentlicht bleiben demnach Skizzen oder Fragmente sowie Rekonstruktionen, Bearbeitungen oder Einrichtungen von Werken durch eine fremde Hand, soweit sie nicht von Weill sanktioniert worden sind und etwa einen zur Aufführung eines Werkes unverzichtbaren Teil bilden (solche Teile, zum Beispiel Instrumentierungen von fremder Hand, die Weill autorisiert hat, werden im veröffentlichten Notentext gekennzeichnet). Die Weill-Gesamtausgabe ist demnach vor allem eine kritische Edition der aufführbaren Werke; Skizzen, Fragmente, Fassungen oder ausgeschiedene Teile berücksichtigt sie angemessen und ausführlich als Teile im Prozeß der Entstehung, Ausarbeitung und Aufführung eines Werkes, soweit sie die vorgelegte Edition zu erhellen und zu begründen vermögen.

2. Im Zentrum der editorischen Arbeit steht die Ermittlung der oder zumindest einer Werkfassung, die den Absichten, Wünschen und Vorstellungen des Komponisten entspricht oder am nächsten kommt. Da diese Fassung – sie wird in der Weill-Gesamtausgabe „target form“ genannt – nicht derjenigen entsprechen muß, die tatsächlich dann aufgeführt wurde, bereitet ihre Ermittlung umso größere Schwierigkeiten, als Weill grundsätzlich bereit war, im Verlauf etwa des Produktionsprozesses eines Bühnenwerkes – den „try outs“, die der Uraufführung vorausgingen, – auf Änderungswünsche einzugehen. Doch können auch äußere Einflüsse, denen sich der Komponist nicht entziehen konnte und die ihm vielleicht zuwider liefen, die Aufführung mitbestimmen.¹¹ Weder die erste, noch unerprobte Fassung, noch die aufgeführte Fassung müssen die „target form“ repräsentieren; zudem stellt sich die Entwicklung von der unerprobten Fassung zur dann aufgeführten keinesfalls stets als kontinuierlicher Prozeß dar.

Die Bestimmung der „target form“ ergibt sich aus der Überprüfung aller überlieferten Quellen, der genauen Rekonstruktion der „try outs“ und der Ermittlung der tatsächlich aufgeführten Fassung sowie ihrer möglichen weiteren Veränderungen mit Hilfe von Briefwechseln, Regiebüchern, Zeitzeugen, Presseinformationen usw. Allerdings wird mit der „target form“ keinesfalls unterstellt, sie repräsentiere die Fassung der Werke, die Weill ursprünglich schreiben wollte, aber vielleicht nicht realisieren konnte – er hielt vielmehr, wie erwähnt, seine Werke für Anregungen oder Wünsche offen. Sie soll vielmehr die quellenkritische Argumentation schärfen und vertiefen: Sie hilft, die

¹¹ Dazu zählen etwa die Besetzung des verfügbaren Orchesters oder die Stimmlagen der Protagonisten sowie ihre individuellen Fähigkeiten.

Quellen besser zu verstehen und verhindert, daß die ‚Offenheit‘ der Werke mit Beliebigkeit oder Willkür verwechselt wird. Zudem mag die „target form“ wohl zu erschließen, aber wegen fehlender Quellen nicht mehr zu publizieren sein. Die ermittelte „target form“ oder eine Fassung, die ihr am nächsten kommt, wird in den Bänden der Weill-Gesamtausgabe als Haupttext publiziert, soweit es die Quellen zulassen; alle anderen Teile, etwa nicht verwendete songs, werden, soweit sie vollendet und aufführbar sind, als Notenanhang mitgeteilt.

3. Der Werkcharakter der Weillschen Werke, ihre Entstehung in ganz unterschiedlichen Zusammenhängen und Musikkulturen sowie ihre Überlieferung, führen notwendigerweise zu einer Differenzierung der Editions-methoden, die ‚eklektisch‘ wirken mag. Sind zum Beispiel einige der Werke, die Weill in den frühen zwanziger Jahren in Deutschland komponierte, durchaus konventionell zu edieren – die Werke besitzen den traditionellen Werkcharakter, sind von Weill sorgfältig ausgeschrieben und von seinem Verlag durchaus gewissenhaft veröffentlicht worden –, so muß bei den Werken für den Broadway nicht nur die „target form“ bestimmt werden,¹² sondern sie sind auch redaktionell zu behandeln: Die Notierung, die in den verschiedenen Quellen zu einem Werk durchaus unterschiedlich sein kann, muß so weit vereinheitlicht werden, daß sie konsequent und systematisch wirkt, ohne die Weillschen Charakteristiken zu nivellieren. Inkonsequenzen mögen gerade dann verwirren und unbeabsichtigte Differenzierungen suggerieren, wenn sie in einer kritischen Edition bewahrt werden (eine kritische Edition ist kein Faksimile).

4. Die Weill-Gesamtausgabe muß sich den Problemen einer authentischen Aufführungspraxis besonders annehmen, weil Weill, wie erwähnt, seine Partituren grundsätzlich sparsam bezeichnete, auf eine einigermaßen tragfähige Aufführungstradition vertrauen konnte und sich auf die Kompetenz seiner Interpreten verließ. Interpreten, die Weills Intentionen authentisch weiterzugeben vermögen, sind kaum mehr ermittelbar,¹³ die Aufführungstradition ist seit dem Ende des Zweiten Weltkrieges abgerissen, und die sparsame Bezeichnung wird als eine Aufforderung zur interpretatorischen Askese mißverstanden. Zudem stützte sich Weill mit seinen Arbeiten für den Broadway auf eine Aufführungstradition, deren Verständnis in Europa erst zu wachsen beginnt. Die Weill-Gesamtausgabe muß diese Aufführungstradition zu vermitteln versuchen, ohne sie nun gleich in einen musikalischen ‚Text‘ zu verwandeln. Sie gibt die authentischen Tempi nach erhaltenen Schallaufnahmen an, macht auf den „swing“-Rhythmus in geeigneter Weise aufmerksam, weist auf besondere Spielweisen und klangliche Abschattierungen hin oder identifiziert musikalische Charaktere, die eine besondere Spielweise erfordern. Die Weill-Gesamtausgabe läßt sich von der Einsicht leiten, daß so unterschiedliche Institutionen wie ein mitteleuropäisches Stadttheater

¹² Das gilt auch für (Bühnen-)Werke, die Weill noch in Europa komponierte; vgl. hierzu zum Beispiel die Beschreibung der autographen Partitur des Songspiels *Mahagonny*, die David Drew gibt, die offenbar das Werk in zwei Fassungen dokumentierte (*Kurt Weill. A Handbook*, London 1987, S. 172); 1960 ist diese Partitur dann nochmals verändert worden (Ausscheidung von Teilen, die für die zweite Fassung eingefügt worden waren).

¹³ Die Weill-Gesamtausgabe ist in der glücklichen Lage, im Editionsbeirat mit Lys Simonette eine Musikerin zu haben, die an der Einstudierung von Werken am Broadway als Korreptorin beteiligt war.

und ein Musical-Theater vom Broadway unterschiedliche Arten des Musikmachens hervorgebracht haben, die Weill genau kannte, nutzte und mit ihnen rechnete, ohne sie in seinen Partituren ‚textmäßig‘ zu gestalten.

5. So ‚eklektisch‘ die Editionsmethoden der Weill-Gesamtausgabe wirken mögen, um angemessen auf die jeweiligen Werkcharaktere und Überlieferungen reagieren zu können, so ‚synthetisch‘ mögen die vorgelegten Editionen aufgefaßt werden. Dieser Eindruck entsteht vor allem dadurch, daß die Werke kaum jemals nach nur einer Quelle, die als ‚Primärquelle‘ fungiert, ediert werden können, weil es diese eine Quelle, die ein Werk vollständig und zuverlässig überliefert, häufig nicht gibt. Das Weillsche Œuvre kennt demnach tendenziell keinen „Urtext“. In einem ganz besonderen Maße ist die Weill-Gesamtausgabe deshalb eine Werk-, keine Quellenedition, die Quellen fast schon grundsätzlich mischen muß, ohne dabei zu vergessen, daß auch der Werkbegriff im Weillschen Œuvre problematisch ist. Demnach darf der Synthese-Charakter der Weill-Gesamtausgabe nicht mit den synthetischen Fassungen von Brucknerschen oder Lisztischen Werken verwechselt werden, die sich über die Versionen der Komponisten hinwegsetzen und Synthesen von verschiedenen Fassungen bieten, die keinerlei Authentizität besitzen. Die Weill-Gesamtausgabe bietet eine Synthese der Quellen, die unterschiedliche Dimensionen eines Werkes überliefern, aber keine willkürliche, unhistorische Synthese vollständiger verschiedener Fassungen.

6. Der ‚eklektische‘ Charakter der Editionsmethoden und der ‚synthetische‘ Charakter der Editionen macht sich auch in der Quellenbewertung bemerkbar. Die Weill-Gesamtausgabe verzichtet auf die Unterscheidung von Primär- und Sekundärquellen, weil solch eine Unterscheidung die Vorstellung von einem „Urtext“ oder einer „Fassung letzter Hand“ suggerieren würde, die haltlos wäre. Vielmehr unterscheidet sie zwischen Quellen und Nebenquellen: Entnimmt sie die Informationen über die ‚Texte‘ der Werke den Quellen, so diejenigen über die Quellen oder die Produktions- und Rezeptionsprozesse den Nebenquellen. Zudem geht die Weill-Gesamtausgabe grundsätzlich davon aus, daß alle Quellen fehlerhaft und zum Teil sogar unvollständig sind, doch in der Regel eng untereinander zusammenhängen, sich ergänzen und aufeinander bezogen sind. Sie halten, im günstigsten Fall, den Prozeß fest, der zum „performance event“ geführt hat und der, zusammen mit den Informationen der Nebenquellen, eine zuverlässige Rekonstruktion der „target form“ ermöglicht.

Mit der Publizierung der vollendeten und aufführbaren Werke, der Zentrierung der historischen und textkritischen editorischen Arbeit um eine „target form“, den ‚eklektischen‘, nach Werkcharakter und Überlieferung differenzierten Editionsmethoden, dem ‚Synthese‘-Charakter der vorgelegten Editionen und der Spezifizierung der Quellenbewertung möchte die Weill-Gesamtausgabe einerseits der ‚Offenheit‘ der Weillschen Werke entsprechen und ihr gerecht werden, die Partituren, die er anfertigte und die oft ohnehin den Charakter eines ersten Entwurfes tragen, waren bei den Bühnenwerken sowohl in Europa als auch in den USA häufig der Ausgangspunkt von Veränderungen, die weniger musikalisch-strukturell als vielmehr institutionell motiviert waren. Andererseits will sie zugleich die Grenze solcher Veränderungen bestimmen, um umso deutlicher das von Weill Gemeinte und Intendierte hervortreten lassen zu können.

Doch kann sie sich auch dann immer nur auf die ‚Texte‘ der Quellen stützen, wenn sie Grund hat, ihnen zu mißtrauen.

Die äußere Anlage der Weill-Gesamtausgabe ist aus den beschriebenen editorischen Grundsätzen entwickelt worden. Sie erscheint in vier Serien: I. Bühnenwerke; II. Werke für den Konzertsaal; III. Filmmusiken; IV. Miscellanea. Innerhalb der Serien bzw. Bände werden die Werke chronologisch geordnet. Zu den in IV. Miscellanea publizierten Arbeiten wird auch eine repräsentative Auswahl der „sheet music“ gehören, die im Faksimile reproduziert wird. Dieser Band wird nicht nur eine besondere Form der Überlieferung von Teilen der Werke dokumentieren, sondern zugleich auch eine besondere Form der Rezeption der Weillschen Musik erhellen. Die Form der Faksimile-Edition wurde gewählt, weil diese Publikationen nahezu ausschließlich als historische Dokumente einzuschätzen sind.

Alle Bände werden von einer Einleitung des Bandherausgebers eröffnet, die umfassend in das jeweils publizierte Werk einführt und seine Entstehung, Aufführung, gegebenenfalls Drucklegung und Rezeption darstellt. Da der Werkcharakter und die Überlieferung der Weillschen Werke vielfach ungewöhnliche editorische Entscheidungen erfordern, sollen bereits in dieser Einleitung Editionsprobleme dargestellt und diskutiert werden. Darüber hinaus bietet sie auch Hinweise zur Aufführungspraxis. Auf diese Einleitung folgt ein Faksimile-Teil, mit dessen Hilfe Besonderheiten des Werkes und der Quellen veranschaulicht werden können. Den Hauptteil des Bandes bildet dann die Publikation des Notentextes des Werkes einschließlich der gesprochenen Teile eines Librettos. Die Notation wird leicht vereinheitlicht und modernisiert, ohne dabei Weills Notationsgewohnheiten zu vernachlässigen; vor allem wird auch die Sprache (Deutsch oder Englisch) beibehalten, der Weill in den überlieferten Quellen den Vorzug gibt. Auf eine Kennzeichnung von editorischen Ergänzungen im Notentext wird – mit Ausnahme der in eckigen Klammern gegebenenfalls hinzuzufügenden Tempoangaben – verzichtet. Alternativpassagen in Singstimmen werden über den entsprechenden Takten direkt notiert; spezielle aufführungspraktische Hinweise wie zum Beispiel zur Ausführung eines Rhythmus oder zu Instrumentationsretuschen oder Oktavierungen können auf der jeweiligen Seite als Anmerkung abgedruckt werden. Der Anhang zu diesem Hauptteil veröffentlicht dann die ausgeschiedenen Teile oder Fassungen, soweit sie vollendet und aufführbar sind.

Der Kritische Bericht mit den Teilen „Quellen“ (Beschreibung; Bewertung) sowie „Textkritische Anmerkungen“ (Allgemeines; Lesarten) erscheint als separate Publikation zu jedem Hauptband. Die Quellenbeschreibung soll hinreichend genau sein und einen guten Eindruck von ihr vermitteln, ohne daß sie durch diese Beschreibung zu rekonstruieren wäre. Die Quellen werden in der Regel nach dem Quellentyp (Partituren, Klavierauszüge, Orchesterstimmen, Ausgaben, Textmanuskripte usw.) zusammengefaßt und geordnet; dabei sollen zunächst die Quellen genannt werden, die für die vorgelegte Edition die wichtigsten bilden. Die Quellenbewertung diskutiert umfassend alle Quellen in ihrer Bedeutung und Beziehung zur vorgelegten Edition. Die regelmäßig wiederkehrenden Lesarten werden, um belanglose „Lesartenhalden“ zu vermeiden, soweit als möglich unter den allgemeinen textkritischen Anmerkungen zusammengefaßt. Die

Anmerkungen der Lesarten sollen problemlos lesbar und verstehbar bleiben. Die Einleitung des Herausgebers wird stets auf Englisch publiziert, der Kritische Bericht hingegen in der Sprache, in der er geschrieben wurde.

III

Die Idee einer Gesamtausgabe und ihre wissenschaftliche Fundierung schließen direkt und indirekt ein Urteil über den ästhetischen Rang und die emphatische Bedeutung des Œuvres ein, dem sie gilt; direkt, weil eine Gesamtausgabe ohnehin nur bei einem Komponisten von ‚klassischer‘ Bedeutung zu verwirklichen ist, indirekt durch den editorischen Aufwand, der fast nur durch den überragenden Rang des Œuvres gerechtfertigt werden kann. Daß ein Werk nicht nur in allen Fassungen vorgelegt wird, sondern auch noch die Skizzen ediert, die Fragmente aus dem Kontext des Werkes berücksichtigt, die Rezeption und die Aufführungspraxis dargestellt werden, läßt sich kaum allein philologisch rechtfertigen, so daß häufig genug der Eindruck entsteht, mit der Publikation solcher Quellen und Dokumente gibt der Herausgeber editorische Entscheidungen, die er eigentlich fällen müßte, an den in der Regel dann überforderten Benutzer weiter;¹⁴ vielmehr muß der Aufwand, der getrieben wird, mit der Bedeutsamkeit des Werkes begründet werden, die zugleich durch diesen Aufwand noch gesteigert wird. Der enge Zusammenhang von emphatischem Werkbegriff – nach Walter Benjamin repräsentiert er sogar das „höchste Wirkliche“ in der Kunst¹⁵ –, ästhetischem Rang und editorischem Aufwand tritt unmittelbar in den Argumentationen hervor, mit denen regelmäßig die neuen Gesamtausgaben, die alte zu ersetzen trachten, begründet werden. Der gesteigerte philologische Aufwand wird stets mit dem Rang des Œuvres identifiziert und dem emphatischen, dabei zugleich hermetischen Werk zugeordnet, dessen in der definitiven Gestalt ‚aufgehobene‘ innere Geschichte, gewissermaßen seine ‚Biographie‘, kenntlich gemacht werden soll. Die Werke werden mit einem ‚Rätselcharakter‘ ausgestattet, der dann ‚enträtselt‘ werden muß. Werke, die solchen Aufwand nicht zulassen, weil etwa Skizzen wenig aufschlußreich sind, verschiedene Fassungen kaum existieren, die Aufführungspraxis keine Rätsel bietet, scheinen ‚geheimnislos‘ zu sein und gelten unausgesprochen im Wissenschaftsbetrieb als ästhetisch inferior. Das gilt erst recht für Werke, die keinen rigiden Werkbegriff ausgebildet, sich also nicht zum „höchsten Wirklichen“ der Kunst sublimiert haben. Daß die aufwendigen editorischen Verfahren keinen Haftpunkt finden, gilt als Makel, ähnlich wie eine Musik, die sich nicht aufwendig analysieren läßt, gegenwärtig mit Mißachtung gestraft wird.

Charakteristischerweise konnte dieses allzu dumpfe Selbstverständnis, das in weiten Teilen der Musikwissenschaft immer noch vorherrscht, erst provoziert werden, als im Kontext der ‚Neuen Musik‘ der Werkbegriff – kurzfristig – aufgegeben wurde. In seinem „Versuch, einen faulen Frieden zu stören. Der Zerfall des musikalischen Werkbegriffs.“

¹⁴ Dahlhaus, „Textgeschichte und Rezeptionsgeschichte“ (wie Anm. 10), S. 110, nennt Editionen, die aufgrund der Quellenlage die Textherstellung in eine Schilderung der Textgeschichte auflösen und als solche dokumentieren, „unbrauchbar“.

¹⁵ Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser (= Gesammelte Schriften I,1, Werkausgabe I), Frankfurt a. M. 1980, S. 235: „Das höchste Wirkliche der Kunst ist isoliertes, abgeschlossenes Werk.“

Die Wissenschaft von der Musik im Spannungsfeld zwischen Ästhetik und Sozialgeschichte“ beschreibt Carl Dahlhaus Konsequenzen, welche die Editionspraxis aus dem Zerfall des Werkbegriffs in weiten Bereichen der Musik zu ziehen hätte: „Der Begriff des ‚authentischen Textes‘ – der gültigen Fassung, die der Philologe aus voneinander abweichenden Überlieferungen zu erschließen sucht – ist in manchen Bereichen der Musikgeschichte in ein Zwielicht geraten, in dem er seine festen Umrisse verliert. Ist es sinnvoll, bei einer italienischen Oper des achtzehnten oder frühen neunzehnten Jahrhunderts, die immer wieder wechselnden lokalen Bedingungen angepaßt wurde und deren früheste Version so wenig eine ‚Originalgestalt‘ ist wie die späteste eine ‚Fassung letzter Hand‘, von einem ‚authentischen Text‘ zu reden?... Die tragende Kategorie der Philologie, die des ‚Textes‘, büßt in manchen Zusammenhängen ihre Selbstverständlichkeit ein und wird – auf Grund einer Vergegenwärtigung der Situation, für die eine musikalische Niederschrift bestimmt war – zum Gegenstand skeptischer Reflexion.“¹⁶ Die fälligen Konsequenzen aus dieser Einsicht, die eine Kritik des emphatischen Werkbegriffs einschließen, sind für die Editionspraxis bislang kaum gezogen worden. Das latente ästhetische Werturteil hat sich unmittelbar in einer Vereinseitigung der Editionsmethoden in der traditionellen Philologie niedergeschlagen. Sie orientiert sich, wie es Georg Feder mit wünschenswerter Systematik dargestellt hat,¹⁷ vor allem an den „ästhetischen Innenbeziehungen“ des ‚autonomen Werkes‘, ist aber, wie es die Weill-Gesamtausgabe durchzuführen unternimmt, durch eine Hermeneutik des musiksoziologischen Kontextes zu ergänzen, in dem die jeweiligen Werke konzipiert werden, entstehen und aufgeführt werden, also gewissermaßen leben und ihre ‚Identität‘ erhalten. Darüber können zentrale ästhetische Begriffe wie ‚Werk‘, ‚Fassung‘, ‚Text‘, ‚Autonomie‘ oder ‚Authentizität‘ veränderte Bedeutungen und Bedeutsamkeiten gewinnen, die sich auch in den Editionen auswirken. Daß das Œuvre Weills dazu veranlaßt, Editionsprinzipien grundsätzlich zu überdenken, ist auch kein schlechter Ausweis seiner ästhetischen Bedeutung.¹⁸

¹⁶ Veröffentlicht in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* vom 20. November 1976, Nr. 262.

¹⁷ Feder, *Musikphilologie* (wie Anm. 1).

¹⁸ Für die Durchsicht des vorliegenden Beitrages danken die Verfasser den Mitherausgebern der Weill-Gesamtausgabe David Drew (London), Stephen Hinton (Stanford) und Kim Kowalke (Rochester).

KLEINE BEITRÄGE

Franz Philipp (1890–1972) – „Ein deutscher Musiker“

von Michael Gerhard Kaufmann, Karlsruhe

Von seinen Freunden wurde Franz Philipp, Komponist, Organist, Chorleiter und Kirchenmusiker, als „ein deutscher Musiker“ titulierte, dessen Werk „über die Zeit hinaus unvergänglich bleiben“¹ sollte. Entsprechend fand sein 100. Geburtstag von offizieller kirchlicher Seite der Erzdiözese Freiburg eine nicht geringe Würdigung.²

In einflussreicher Position als Direktor der musikalischen Ausbildungsstätte in Karlsruhe agierend, war Philipp in den Jahren zwischen 1933 und 1945 zunehmend in eine Haltung gegenüber den nationalsozialistischen Machthabern geraten, die vornehmlich durch Opportunismus gekennzeichnet ist. In der folgenden, knapp gehaltenen biographischen Skizze soll nun den Fragen nachgegangen werden, in welchem Verhältnis zum Nationalsozialismus Philipp nach der ‚Machtergreifung‘ genau stand und was er zur Aufarbeitung der Geschichte nach dem ‚Zusammenbruch‘ 1945 beitrug.

Philipp wurde am 24. August 1890 in Freiburg im Breisgau geboren. Nach seinen Studienjahren am Freiburger Konservatorium (seit 1908) und an der Freiburger Universität (1911–12), sowie Orgelstudien in Basel (1912–13) nahm er 1914 am Frankreichfeldzug des Ersten Weltkrieges teil, aus dem er bereits nach wenigen Wochen schwer verwundet und hochgradig hörgeschädigt zurückkehrte. Als Komponist erregte er 1916 mit der Uraufführung seines patriotischen Chorwerkes für Männerchor und Sinfonisches Orchester op. 10 *Deutschlands Stunde* in der Berliner Philharmonie durch die Berliner Männerchöre und das Philharmonische Orchester Berlin unter Hugo Rüdell erstmals größeres Aufsehen.³ Von 1919 bis 1924 war Philipp als Organist und Chorleiter in Freiburg tätig, ab 1923 zusätzlich als Lehrbeauftragter für Musik am Freiburger Lehrerseminar.

Zum 1. September 1924 erfährt Philipp seine Berufung zum Direktor des Badischen Konservatoriums in Karlsruhe,⁴ gründete dort 1925 die Badische Orgelschule, 1926 den Badischen Kammerchor und das Badische Kammerorchester. Unter seiner Leitung wurde das Konservatorium 1929 zur Badischen Hochschule für Musik erhoben, legitimiert durch die Errichtung des ersten Studienganges für Gymnasien im Fach Musik im Land Baden. Nun expandierte man mit neu eingerichteten Kursen für Theorie, Ästhetik und Musikgeschichte sowie neuen Abteilungen: dem Institut für Katholische Kirchenmusik (1931), der Theaterakademie (1933) und der Badischen Orchesterschule (1934).⁵ Im Zuge der staatlich verordneten Umstrukturierung des gesamten Musiklebens in Deutschland durch die 1933 geschaffene Reichsmusikkammer bestanden seit dem Frühjahr 1936 Pläne aus der Reichshauptstadt Berlin, in Verbindung mit der Karlsruher Musikhochschule eine Reichsmilitärmusikerschule nach dem Vorbild in Bückeburg einzurichten, für deren Leitung der einstige Hindemith-Schüler und nun renommierte Hitler-Jugend-Komponist Georg Blumensaat vorgesehen war.⁶ Ab 1936 fand die allmähliche Loslösung des Badischen Konservatoriums von der Badischen Hochschule statt, wobei durch Zusammenle-

¹ Hubert Baum, Vorwort zu: *Franz Philipp 70 Jahre – Das Bild eines deutschen Musikers in Zeugnissen von Zeitgenossen*, Freiburg im Breisgau 1960, S. 5.

² Vgl. Christoph Schmider, „Cantate Domino“ – Franz Philipp zum 100. Geburtstag“, in: *Kirchenmusikalische Mitteilungen der Erzdiözese Freiburg* 28 (1991), S. 21 ff.

³ „Bericht“, in: *Zeitschrift für Musik* 100 (1933), S. 561 f.

⁴ „Vertrag zwischen der Landeshauptstadt Karlsruhe, vertreten durch den Oberbürgermeister und Musikdirektor Franz Philipp ohne Datum“, in: Stadtarchiv Karlsruhe 1/M–R–A 1899.

⁵ Vgl. Generallandesarchiv Karlsruhe 235/6378 und Stadtarchiv Karlsruhe 1/M–R–A 1895.

⁶ Vgl. Generallandesarchiv Karlsruhe 235/6378 und Stadtarchiv Karlsruhe 1/M–R–A 1893.

gung des Konservatoriums mit der unter Hitler-Jugend-Oberaufsicht stehenden und somit den musikpädagogisch-weltanschaulich ausgerichteten Bestrebungen der Reichsjugendführung der Nationalsozialistischen Deutschen Arbeiterpartei (NSDAP) verpflichteten Musikschule für Jugend und Volk am 1. Oktober 1938 ein neuer Komplex entstand, der dann ab 1. Dezember 1938 als Städtische Musikschule für Jugend und Volk fungierte.⁷ Mit Erlaß vom 25. November 1938 erfolgte ebenfalls am 1. Dezember 1938 die Verstaatlichung der Hochschule und die Umbenennung in „Staatliche Hochschule für Musik Karlsruhe am Rhein“⁸ – mit der besonders ehrenvollen, weil höchst patriotischen Aufgabe, „im Südwesten des Reichs Träger und Kunder deutschen Geistes zu sein“⁹. Spätestens in seiner am 1. April 1941 in Kraft getretenen Hochschulordnung entsprach auch das Karlsruher Institut formell den Forderungen zur Neustrukturierung der deutschen Musikhochschulen,¹⁰ wie sie durch den stellvertretenden Direktor der Grazer Musikhochschule Ludwig Kelbetz anlässlich des vom NSD.-Studentenbund, also von offizieller parteistaatlicher Seite, ausgerichteten 5. Reichsmusiklagers 1939 verlautet waren, nämlich „die Bildungsstätten für die deutsche Jugend (...) innerlich gleichgerichtet und den nationalsozialistischen Grundsätzen entsprechend einheitlich“¹¹ zu gestalten. Nachdem noch im Oktober 1940 von der Landeshauptstadt Karlsruhe zu Ehren des 50. Geburtstages von Philipp eine dreitägige Feier veranstaltet worden war, bei der neben weiteren Kompositionen Philipps Volkskantate *Ewiges Volk* op. 45 im Mittelpunkt gestanden hatte – die „sorgfältig vorbereitete und monumental verlaufene Aufführung“¹² des „in gigantischem Ausmaß und kunstvoller Beherrschung der Polyphonie“ komponierten Werkes hatte „über 1100 Mitwirkende“¹³ beansprucht – trat Philipp im November 1941 aufgrund seines „dauernd bedrohten Gesundheitszustandes“ von seinen Ämtern zurück; „unter ehrenvoller Anerkennung seiner Verdienste“¹⁴ wurde er zum 1. April 1942 in den Ruhestand versetzt. Vielfach geehrt und ausgezeichnet mit dem Bundesverdienstkreuz starb er am 2. Juni 1972 in seiner Heimatstadt Freiburg.

Philipps Hauptarbeitsfeld lag vor 1933 – und wieder nach 1945 – vornehmlich auf dem Gebiet der Kirchenmusik (*Friedensmesse* op. 12, 1920; Kantate *Sancta Elisabeth* op. 24, 1932; *Missa pax vobis* op. 59, 1948; *Missa symphonica: Credo in unum Deum* op. 85, 1958/60; *Cantica nova* op. 98, nach 1960). Dies änderte sich mit seinem Parteieintritt am 1. Mai 1933 binnen kurzem.¹⁵ Die zwischen 1934/35 und 1943/44 entstandenen Kompositionen dienten fast alle

⁷ Vgl. Generallandesarchiv Karlsruhe 235/6384.

⁸ „Titel des neuen Briefkopfes des Instituts“, in: Generallandesarchiv Karlsruhe 235/6383.

⁹ „Brief des Oberbürgermeisters der Landeshauptstadt Karlsruhe i. B. Dr. Hüsey und des Direktors der Staatlichen Hochschule für Musik Karlsruhe Franz Philipp an Ministerialrat Prof. Dr. Asal vom 23. 11. 1938“, in: Generallandesarchiv Karlsruhe 235/6383.

¹⁰ Vgl. „Hochschulordnung und Studiengeldordnung“, in: Generallandesarchiv Karlsruhe 235/6381.

¹¹ Ludwig Kelbetz, *Zur Neugestaltung der deutschen Hochschulen für Musik*, Wolfenbüttel 1941, S. 19.

¹² „Jahresbericht 1940/41“, in: Generallandesarchiv Karlsruhe 235/6383.

¹³ „Bericht“, in: *Die Musik* 33 (1940/41), S. 74 f.

¹⁴ „Jahresbericht 1941/42“, in: Generallandesarchiv Karlsruhe 235/6381.

¹⁵ In seiner Anlage zur Personalakte stellte Philipp diesen Vorgang folgendermaßen dar (S. 18f.): „Nach dem Leidensweg seit dem Jahre 1933, ..., ist es wohl verständlich, warum ich mich der Forderung, die im Jahre 1936 an mich und übrigens an alle hauptamtlichen Kräfte der Hochschule gestellt wurde, in die Partei einzutreten, nicht entziehen konnte. ... Ich war der gleichen Überzeugung wie viele damals in einem führenden Amt befindliche deutsche Männer, daß ich meiner Anstalt und unserer deutschen Kultur mehr nützen könne, wenn ich auf meinem Posten ausharrte, ja daß dieses sogar meine Pflicht war, obwohl ich in meiner bedrohten Lage in keiner Weise Schutz und Hilfe gegen die Verfolgungen oder gar Unterstützung meiner Arbeit gefunden hatte. Diesen Schutz hatte man mir zwar mit meinem Eintritt in die Partei zugesichert. Es war dies aber ebenso eine Lüge wie die Vordatierung meines Eintritts auf den 1. 5. 1933, auf einen Zeitpunkt also, an dem ich doch, wie aus diesen Ausführungen ersichtlich, gewiß nicht an einen Eintritt in die Partei gedacht habe; in Wirklichkeit erfolgte dieser erst am 8. 5. 1936“. In: Generallandesarchiv Karlsruhe 235/38675.

zur musikalischen Ausgestaltung der Selbstdarstellungsfeiern des „braunen“ Regimes, wie aus einer aus mehreren Werkverzeichnissen zusammengestellten Auflistung ersichtlich wird:¹⁶

- Op. 32: *Heiliges Vaterland*. Eine Volkskantate für Männerchor und Knabenstimmen a cappella – Bearbeitung für Männerchor, Knaben- und Frauenstimmen, großes Blasorchester und Orgel. Verlag von Anton Böhm & Sohn, Augsburg und Wien.
- Op. 33: *Deutsche Volkshymne zum Lob der Arbeit* für gemischten Chor und großes Blasorchester mit Fanfaren – Bearbeitung für gemischten Chor und großes Symphonieorchester mit Fanfaren. Verlag von Anton Böhm & Sohn, Augsburg und Wien.
- Op. 34: *Zwei Volkslieder* für Gesang und Blasorchester – Schlageter – Der Trommler. Verlag Kunstdruckerei Künstlerbund Karlsruhe.
- Op. 35: *Heldische Feier*. Symphonische Musik. Dichtung von Gerhard Schumann. Verlag von Anton Böhm & Sohn, Augsburg und Wien.
- Op. 38: *Feier der Arbeit* für einstimmigen Chor und großes Blasorchester. Chorische Dichtung von Gerhard Schumann. Verlag von Anton Böhm & Sohn, Augsburg und Wien.
- Op. 39a: *Bläserrufe zur Ehrung der Toten der Bewegung*. Kleine dreisätzige Feiermusik für drei Trompeten oder drei Sopran-Cornetts in B. Verlag von Anton Böhm & Sohn, Augsburg und Wien.
- Op. 41: *Fahnen hoch*. Marsch für Blasorchester. Fritz Müller – Süddeutscher Musikverlag, Karlsruhe.
- Op. 42: *Volk ohne Grenzen*. Kantate für einen Sprecher, einstimmigen Chor, großes Blasorchester und Orgel (ad lib.). Dichtung von Gerhard Schumann. Verlag von Anton Böhm & Sohn, Augsburg und Wien.
- Op. 45: *Ewiges Volk*. Volkskantate zu einer deutschen Chorfeier für gemischten Chor, zugleich Frauen- und Männerchor, Jugendchor, Volksschor (ad lib.), Orchester und Orgel. Verlag von Anton Böhm & Sohn, Augsburg und Wien.
- Op. 47: *Jugendmusik*. Für drei Geigen (chorisch besetzt), Triangel und kleine Trommel ad lib. und zwei- bis dreistimmigen Jugendchor ad lib. 1. Kleiner Marsch. 2. Still versunken. 3. Reigen. 4. Vorspiel und Hymne. Verlag von Anton Böhm & Sohn, Augsburg und Wien.
- Op. 49a: *Musik für eine deutsche Feier*. Vorspiel, Choral Doppelfuge und Choral *Ich schwöre dir, o Vaterland* für Orgel und Chor (Chor nach Belieben). Willy Müller – Süddeutscher Musikverlag, Heidelberg.
- Op. 49c: *Largo – Zum Heldengedenktage* für Orgel. Willy Müller – Süddeutscher Musikverlag, Heidelberg.

„Weil der Geist unseres Kampfes und die gestaltenden Mächte dieser Musik als zwei göltige Zeugen der inneren Wahrheit dieses neuen Weltbildes vor uns stehen“ konnte der *Völkische Beobachter* 1935 beispielsweise Philipps Orchesterwerk op. 35 als „vorbildlich nationalsozialistische Komposition“¹⁷ erklären.

Und in einem offiziellen, mit Lebensdaten und Werkverzeichnis der bedeutendsten Werke – die kirchenmusikalischen Kompositionen sind nicht aufgeführt! – versehenen, allerdings abgelehnten Antrag auf die Verleihung der Goethe-Medaille an Philipp, den das Reichspropagandamt Baden 1940 an den Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda Joseph Goebbels richtete, hieß es unter anderem:

¹⁶ Vgl. Hugo Rahner, „Franz Philipp“, in: *Zeitschrift für Musik* 107 (1940) S. 449ff.; Franz Philipp, „Anlage zur Personal-Akte, Titel und Verleger aller seit 1923 bis zur Gegenwart veröffentlichten Werke“, in: Generallandesarchiv Karlsruhe 235/38675; „Verzeichnis der Werke von Franz Philipp nach dem Stande von 1960“, in: Baum, S. 161 ff. Die genauen Erscheinungsdaten der einzelnen Werke ließen sich anhand der benutzten Quellen nicht ermitteln.

¹⁷ Zit. nach Theodor Ritte, „Franz Philipp – Ein alemannischer Tonkünstler voll Herzblut“, in: *Mein Heimatland* 23 (1936), S. 141 f.

„Franz Philipp ist einer jener Komponisten, die der nationalsozialistischen Feier über die Gegenwart hinaus bedeutende musikalische Werke schenkten. ... Immer war deutsches Volkstum und deutsche Landschaft der Quell seiner schöpferischen Kraft.“¹⁸

Auszugsweise sollen an dieser Stelle zwei dieser für den Gebrauch in der nationalsozialistischen Feier so vorbildlichen, weil zukunftsweisenden Kompositionen näher beleuchtet werden:

Bei der Komposition der Volkskantate *Heiliges Vaterland* op. 32 handelte es sich um eine Prestigeangelegenheit, mit der sich der Komponist dem neuen Regime ein weiteres Mal andiente: Mit dem „Thingwerk *Werdendes Volk*, ..., gedichtet von Heinrich Lersch, vertont von Prof. Philipp“, das bei der Weihe der Koblenzer Thingstätte im März 1935 durch einen „Massenchor von 3000 Personen und fünf Orchestern“¹⁹ aufgeführt worden war, hatte der Komponist schon den einschlägigen Bekanntheitsgrad erworben, der ihn geradezu für die musikalische Ausgestaltung weiterer staatspolitisch-demagogischer, eben nationalsozialistischer Schauspiele prädestinierte; als Auftragskomposition des Kulturamtes der Reichspropagandaleitung Baden schrieb Philipp nun „sein zuerst bei der feierlichen Einweihung der Thingstätte auf dem ‚Heiligen Berg‘ bei Heidelberg erklangenes Werk“²⁰ op. 32; am 22. Juni 1935, dem Tag der Sommersonnwende, gelangte es im Rahmen der propagandistisch äußerst wirkungsvollen Veranstaltung, an der als prominentester Redner Goebbels teilnahm, zur Aufführung.²¹

In einem Presseinterview für die Heidelberger *Neuesten Nachrichten* vom 24. Juni 1935 hob der stellvertretende Kulturredakteur Fritz Kaiser den „exemplarischen Charakter der Heidelberger Einweihungsfeier für propagandistische Zwecke“²² hervor, indem er auf die allmähliche Herausbildung einer Art von Gesamtkunstwerk mit liturgischem Charakter in den pseudo-kultischen Feiern der Parteioorganisationen verwies.²³

„Diese unsere Kundgebungen sind seit jeher eröffnet worden mit dem feierlichen Einmarsch der Fahnen, und es kam dann bald vor dem traditionellen Abschluß mit den Liedern der Bewegung und dem Heil auf unseren Führer von selbst noch die Erweiterung durch Sprechchöre oder durch das gemeinsam gesungene Kampflied hinzu, alles Dinge, die mitten aus der Bewegung herauswachsen. ... Die jetzige Sonnenwendfeier ... will bewußt uns eine Kundgebung sein, in der kulturelle Mittel in höherem Maße als bei sonstigen Parteikundgebungen eingesetzt werden, wobei ... alles einer einzigen Erlebnislinie in dynamischem Aufbau folgt. Die Elemente der Bewegung, der Musik, der Sprache und der optischen Wahrnehmung greifen ineinander und ergänzen sich. ... Wesentlich ist aber hier auch das Musikalische. Wenn man Bekenntniswillen sucht, dann ist es selbstverständlich, daß die gegebene musikalische Ausdrucksform im Chorischen liegt.“²⁴

Philipp hatte seinem Bekenntniswillen in dem „am Tage der Saarabstimmung“, dem 13. Januar 1935, verfertigten Vorwort zu seiner *Volkskantate* explizite Betonung verliehen, indem er seine „Folge von vaterländischen Chorgesängen“ nicht nur der – auch auszugsweisen –

¹⁸ „Antrag des Reichspropagandaamtes Baden auf Verleihung der Goethe Medaille an Franz Philipp“ vom 15. 10. 1940, in: Bundesarchiv Koblenz R55/96, S. 430 f.

¹⁹ *Deutsche Allgemeine Zeitung* vom 26. 3. 1935, zitiert nach Hildegard Brenner, *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus*, Reinbek bei Hamburg 1963, S. 201 f. Allerdings läßt sich die für Koblenz entstandene Komposition unter diesem Titel in keinem der Werkverzeichnisse Philipps nachweisen; auch wird in keinem der weiteren eingesehenen zeitgenössischen Zeitschriftenartikel und Berichte über Philipp und sein Schaffen darauf Bezug genommen. Ritte gibt in seinem 1936 erschienen Artikel auf S. 141 an, daß für die Weihe in Koblenz die später als op. 33 gedruckte Komposition *Deutsche Volkshymne zum Lob der Arbeit* gedient habe.

²⁰ George von Graevenitz, *Musik in Freiburg – Eine Darstellung Freiburger Musiklebens aus alter und neuer Zeit*, Freiburg im Breisgau 1938, S. 133.

²¹ Vgl. Meinhold Lurz, *Die Heidelberger Thingstätte – Die Thingbewegung im ‚Dritten Reich‘: Kunst als Mittel politischer Propaganda*, Heidelberg 1975, S. 110 ff.

²² Ebd., S. 136.

²³ Vgl. Klaus Vondung, *Magie und Manipulation – Ideologischer Kult und politische Religion des Nationalsozialismus*, Göttingen 1971.

²⁴ Zit. nach Lurz, S. 137 f.

„Konzertaufführung“ vorbehielt, sondern ihr als Funktion vorbestimmte, sich „dienend ein(zu)ordnen in kultische Feiern, namentlich auf Thingplätzen.“²⁵ Entsprechend war die Auslese der von Kaiser gemeinsam mit Philipp ausgewählten Texte: erstens Dichtungen junger Autoren der ‚Bewegung‘, zweitens Sprechchöre der Hitler-Jugend und Worte des „Führers“ und drittens ältere deutschtümelnde Dichtungen. Obwohl die teils gesprochenen teils gesungenen Texte unterschiedlicher literarischer Qualität und vollkommen heterogener Herkunft sind und daher einen einheitlichen motivischen Zusammenhang primär auszuschließen scheinen, werden sie doch in textlicher Hinsicht durch die Verwendung der leitmotivischen Figur des Lichtes als eines durch Kompilation aus heidnischen und christlichen Elementen kreierte pseudo-religiösen Symbols zu einer neuen Einheit verbunden: Der Weg des ‚Neuen Deutschlands‘ ist ein Weg vom Dunkel der ‚Systemzeit‘ in das Licht der ‚heilen‘ Ordnung der ‚Volksgemeinschaft‘! In der Profanisierung und Uminterpretation religiöser Glaubensinhalte gründet sich die neue kultische Feier des Thing; im perfekt inszenierten Ineinandergreifen archaisierender Momente und modernster Technik offenbart sich die künftige Gemeinschaftsordnung. Die Musik hat hierbei dienende Funktion, denn sie verleiht dem Ablauf der Handlung die mystische Weihe.²⁶

Im Gegensatz zu Philipps gewaltiger Produktion an Chorwerken ohne und mit Begleitung zur Feiergusaltung ist sein in der Tradition der Spätromantik stehendes kompositorisches Schaffen für die Orgel zur Ausgestaltung nationalsozialistischer Feierstunden nicht sehr umfangreich: es umfaßt die beiden in Herbert Haags, Chefideologe der Orgel-Arbeitsgemeinschaft der Hitler-Jugend, einschlägiger Sammlung *Oberrhinesisches Orgelbuch* erstmals erschienenen *Feiermusiken* op. 49a und op. 49c von 1943.²⁷ In ihnen finden sich einerseits die dichte Chromatik Max Regers, andererseits die Flächigkeit der Klänge Anton Bruckners verbunden mit einer ausgeprägten Kontrapunktik. Bezüglich seiner Improvisationen wurden diese Prinzipien von den Zeitgenossen immer wieder lobend hervorgehoben, auch wenn die bildhafte Argumentationsweise oftmals laienhaft dürftig erscheint.²⁸

In seinem *Largo zum Heldengedenktag* op. 49c rechnet Philipp mit der Klanglichkeit der großen, dreimanualigen romantischen Orchesterorgel. Das herbe *d*-Moll als Tonart der Komposition ist ungetrübt nur in den Anfangs- und Schlußtakten präsent und wird ansonsten durch eine reiche modulatorische Chromatik nahezu ständig verdrängt, so daß es eine Art Rahmen für die gesamte Komposition bildet. Das in seiner Großform dreiteilige Werk (A – B – A' – Coda) zeigt sich gemäß der Widmung an den am 5. März 1943 am Kubanbrückenkopf gefallenen Neffen als verklärende Trauergesang und trägt als solcher die programmatischen Züge eines Charakterstückes.²⁹

Die beiden Orgelstücke op. 49a und op. 49c wurden in den politisch ausgerichteten Veranstaltungen am 27. November 1943, dem Tag der deutschen Hausmusik, beziehungsweise am 22. März 1944 im Rahmen der Gedenkfeiern zur Gefallenenehrung uraufgeführt.³⁰ Mit ihnen hatte sich Philipp des seit 1938 von der Reichsjugendführung zur Ausgestaltung der pseudokultischen Handlungen der Feierstunden protegierten Instrumentes angenommen und sein Bekenntnis zu Führer, Volk und Vaterland erneuert.

Um die vorhin gestellte Frage wieder aufzunehmen: Was trug Philipp selbst, beziehungsweise was trugen seine Freunde zur Aufarbeitung der tausend Jahre Geschichte nach dem ‚Zusam-

²⁵ Franz Philipp, Vorwort zu *Heiliges Vaterland* op. 32, Augsburg 1935.

²⁶ Vgl. Albrecht W. Thöne, *Das Licht der Arier – Licht-, Feuer- und Dunkelsymbolik des Nationalsozialismus*, München 1979; Johannes M. Reichl, *Das Thingspiel – Über den Versuch eines nationalsozialistischen Lehrstück-Theaters*, Frankfurt am Main 1988; Peter Reichel, *Der schöne Schein des „Dritten Reiches“ – Faszination und Gewalt des Faschismus*, München 1991.

²⁷ Vgl. Herbert Haag, *Oberrhinesisches Orgelbuch – Werke zeitgenössischer Meister*, Heidelberg 1943.

²⁸ Vgl. den Beitrag von Wilhelm Schwarz für das *Ekkart-Jahrbuch* 1924, in: Baum, S. 13 f.

²⁹ Vgl. Michael Gerhard Kaufmann, *Orgel und Nationalsozialismus – Die ideologische Vereinnahmung des Instrumentes im „Dritten Reich“*, Kleinblittersdorf 1997, S. 164 ff.

³⁰ Vgl. „Jahresbericht 1943/44“, in: Generallandesarchiv Karlsruhe 235/6381 und „Programme“, in: Generallandesarchiv Karlsruhe 235/6383.

menbruch' 1945 bei? Kurz gesagt – gar nichts! Im Gegenteil – er tat alles, beziehungsweise sie taten alles, seine damals so gefeierten Werke, in denen es ihm angeblich gelungen war „die überwältigende Weite und Größe der nationalsozialistischen Idee in klar umrissene Tonzeilen zu bannen“, ³¹ unter den Tisch fallen zu lassen.

Erstmals verwies Fred K. Prieberg mit der ihm eigenen journalistisch-polemischen Art und bei seinen Angaben nicht immer wissenschaftlich völlig korrekt in seiner umfangreichen Gesamtdarstellung der *Musik im NS-Staat* 1982 auf das reichlich komische Beispiel für Geschichtsfälschung im Dienste einer ‚sauberen‘ Biografie“ ³² bei Philipp:

„Er hatte im ‚tausendjährigen Reich‘ mit mehreren Werken ... zum Teil Verklärung geübt... Aber der Komponist mit der Bauernschläue des eingeborenen Freiburgers – wie ihn der badische Dialekt am Ort vielsagend ‚Bobbele‘ nennt – wurde mit der peinlichen Situation am Ort elegant fertig. Zu einem ausführlichen, anlässlich des Meisters 70. Geburtstag von der Franz-Philipp-Gesellschaft e. V. publizierten Erinnerungsband trug er ein revidiertes Werkverzeichnis bei. ... Op. 42 gab sich als *Brautlied für eine hohe Stimme und Klavier*. ... Wer sich über Philipps Oeuvre informieren möchte, erhält dieses Buch in der Bibliothek. Ein anderes gibt es nicht. ... Doch haben Lügen kurze Beine, es sei denn, ein unfehlbares Gedächtnis und ein hoher Grad von Selbstkontrolle käme ihnen zur Hilfe. Daran aber scheiterte Philipp. Das Werkverzeichnis in jenem Huldigungsbuch ist nicht sein einziges. Sechs Jahre vor diesem hatte er schon einmal eines angefertigt, nämlich für die Redaktion von Kürschners Deutschem Musiker-Kalender, und derzeit bestand op. 42 noch aus *Gesängen für Frauen- oder Knabenchor a capella*.“ ³³

Auch die Opuszahlen der weiteren einschlägigen Werke sind gemäß einer aktiven Geschichtsklitterung mit anderen Titeln versehen, zum Teil bereits in der *Anlage zur Personal-Akte*, die der Entnazifizierungskommission 1946 vorgelegt wurde. ³⁴

Doch der Gebrauch der Opuszahl 45, die für zwei verschiedene Kompositionen Verwendung fand, überschreitet die Schwelle zur Blasphemie: 1939, also während des ‚Dritten Reiches‘ unter der Vertonung von Worten des Führers als Volkskantate *Ewiges Volk* im katholischen Musikverlag Böhm & Sohn, Augsburg, publiziert, erlebte 1948 eine andere Komposition bei einem anderen katholischen Verlag unter derselben Opusnummer ihre Neuauflage, nämlich die *Festliche Andacht zur heiligen Eucharistie* im Musikverlag Schwann, Düsseldorf. Diese *Festliche Andacht* wiederum war laut Werkverzeichnis in der *Anlage zur Personal-Akte* schon als op. 50 vor Kriegsende bei Böhm erschienen, wobei dann dieser Posten in der Festschrift von 1960 mit dem ehemals op. 49b von 1943, nun als *Präludium, Tripelfuge und Choral g-moll für zwei Klaviere* deklariert, besetzt wurde, ³⁵ welche der ebenfalls umbenannten Klavierversion der Orgelkomposition op. 49a *Musik für eine deutsche Feier* entsprach. Dieses numerische Verwirrspiel ließe sich bei den meisten anderen Werken dieser Zeit in ähnlicher Art und Weise fortsetzen. Immerhin muß man dem gläubigen Katholiken Philipp zu Gute halten, daß er im Falle von op. 45 nicht einfach dieselbe Musik mit neuem Text unterlegt, sondern wirklich ein neues Werk komponiert hatte!

Jedoch erscheint es angesichts solch verwerflicher Taktik der bewußten Verwischung der eigenen biographischen Spuren in unseren Tagen zu einfach, sich wie Christoph Schmider bezüglich Philipps ‚brauner‘ Vergangenheit zu äußern:

„Gemeinhin, in den einschlägigen Lexika etwa, wird dieser Aspekt völlig umgangen, Freunde und Bewunderer Philipps neigen dazu, mit bedauerndem Schulterzucken gewisse ‚Verfehlungen‘ zuzugeben, zugleich aber darauf zu verweisen, daß er ‚kein Nazi‘ gewesen sei, sondern unter anderem dafür gesorgt habe, ‚daß der rauhe nationalsozialistische Wind,

³¹ Ritte (wie Anm. 17), S. 142.

³² Fred K. Prieberg, *Musik im NS-Staat*, Frankfurt am Main 1982, S. 10.

³³ Ebd., S. 10 f.

³⁴ Vgl. Franz Philipp, „Anlage zur Personal-Akte“, in: Generallandesarchiv Karlsruhe 235/38675.

³⁵ Vgl. Baum, S. 163 ff.

der ... durch Deutschland pfiß und auch vor den Hochschulen keinen Halt machte, nicht allzu heftig in die Unterrichtsräume des Bürcklinschen Palais (Unterrichtgebäude der Musikhochschule Karlsruhe) drang' (Franz Hirtler), und Gegner schließlich nehmen die unbestreitbare ... Tatsache, daß Philipp auch einige Werke im Geiste des Nationalsozialismus schrieb, zum Anlaß, den endgültigen Verzicht auf die Aufführung der Werke Philipps zu fordern.

Philipp von allen Sünden freizusprechen ist heute ebenso unmöglich wie stillschweigendes Vergessen und Verdrängen seiner Aktivitäten im nationalsozialistischen Staat. Zu einem gerechten Urteil wird man freilich nur kommen können, wenn man die Beweggründe für sein Handeln berücksichtigt und ihn nicht vorschnell verdammt. ... Ein Fehler, den man Philipp zu Recht vorwerfen könnte, ist, daß er zu lange brauchte, um das wahre Wesen des Nationalsozialismus zu erkennen – ein Fehler allerdings, den die weitaus meisten seiner Zeitgenossen begangen haben, und gegen den auch wir Heutigen wohl nicht gefeit wären. Ein begründeter Vorwurf an Philipp ist, daß er später nicht zu den Verfehlungen seiner Werke stand.³⁶

Und es entspricht in der Art der Darstellung nur sehr begrenzt den wirklichen Tatsachen sondern eher der Argumentationshaltung Philipps selbst vor seiner anstehenden Entnazifizierung, wenn Schmider weiter schreibt:

„Seit der ‚Machtergreifung‘ war Philipp, wie sich anhand der im Generallandesarchiv in Karlsruhe aufbewahrten Akten der Musikhochschule eindrücklich nachvollziehen läßt, immer wieder heftig angegriffen worden, wobei als Anklagepunkte zumeist seine Aktivitäten als katholischer Kirchenmusiker herhalten mußten. Philipp versuchte mehrere Jahre lang den anstrengenden und zunehmend weiter werdenden Spagat zwischen seinem katholischen Glauben und der nationalsozialistischen Weltanschauung durchzuhalten. ... Dennoch wurde er durch verschiedene recht schikanöse Verwaltungsmaßnahmen zunehmend in seinem Wirken eingeschränkt und aus seinen Funktionen verdrängt und kam im November 1941 seiner Entlassung schließlich durch den Rücktritt aus gesundheitlichen Gründen zuvor.“³⁷

In der emotionalen und nicht selten auch bewußt provozierenden Argumentationsweise bei Prieberg einerseits, in der entschuldigenden Verharmlosung und Relativierung bei Schmider andererseits liegen mithin die Ursachen dafür, daß es auch im Fall von Philipp zu einer vorurteilsfreien, objektiven Aufarbeitung der zwölf dunkelsten Jahre deutscher Geschichte im Sinne einer Vergangenheitsbewältigung, die Vergangenheit wirklich bewältigt, noch immer nicht gekommen ist. Auch wenn es oftmals schwer fällt, sich selbst in Anbetracht des Bewußtseins der mit der Problematik der bearbeiteten Zeit verbundenen grauenvollen Geschehnisse zurückzunehmen und einzig eine an den historischen Fakten orientierte Darstellung der Zusammenhänge zu geben, so ist es für das Selbstverständnis und das Bewußtsein der eigenen Geschichtlichkeit unumgänglich, auch die für das damalige große Weltgeschehen im gesamten nur bedingt wichtigen Einzelpersonen, zu denen Philipp gehörte, und deren musikpolitisches Schaffen zu analysieren. Nur auf diesem Wege kann sich schließlich die Erkenntnis darüber einstellen, daß es ohne ihre Mit-Täterschaft als geistige Brandstifter und als dringend benötigtes Rad im Getriebe des ‚braunen‘ Machtapparates nie zu einer solchen Katastrophe hätte kommen können, wie sie Europa, speziell Deutschland, 1945 erlebt hat.

³⁶ Schmider, S. 22 f.

³⁷ Ebd., S. 22.



Aus: Badische Hochschule für Musik (Hrsg.), *Festschrift zur Feier des 50jährigen Bestehens 1894–1934*, Karlsruhe 1934, nach S. 16 (Original: Archiv des Autors)

Leopold Schefer und die „in der Luft schwebende Musik“ Ein Beitrag zur Frühgeschichte des Liederzyklus'

von Ernst-Jürgen Dreyer, Kaarst

Die Frühgeschichte des Liederzyklus' liegt im Dunkeln. Als 1816 Beethoven mit seinem Liederkreis *An die ferne Geliebte* hervortrat, schien eine neue Form ex nihilo geboren, auf die sich fortan zurückgreifen ließ: ein Opus von Liedern, die durch den Inhalt der vertonten Texte, durch einen zwingenden Kadenz- und Tonartplan, ja durch motivischen Rückbezug zu einem unauflöselichen, wohl gar durch keine Pause unterbrochenen Ganzen verschmolzen, aus dem sich kein Einzellied herausbrechen ließ. Indes, hat Beethovens Opus 96 auch keine Vorgeschichte in dem Sinn, daß sich der Komponist bekannter Muster hätte bedienen können, so läßt sich doch nachweisen, daß die dem Liederkreis zugrundeliegende Form-Idee damals sozusagen in der Luft gelegen haben muß. Schon elf Jahre vor Beethoven nämlich komponierte Leopold Schefer einen zusammenhängenden achtteiligen Liederzyklus mit motivischer Rückmündung.¹ Schefer scheint den Druck nie auch nur erwogen zu haben. Das Werk liegt monolithisch rund ein Jahrhundert vor dem stürmischen Liederfrühling, zu dem 1809–1814 eine intensive Liebesbeziehung zu Hermann Graf Pücklers Schwester den jungen Muskauer anregte.

Leopold Schefer (Muskau 1784–1862) wurde nach seiner Rückkehr von einer Weltreise (unternommen 1816–1819) ein erfolgreicher Novellist und Gedankenlyriker mit alljährlichen Veröffentlichungen in fast allen Periodica seiner Zeit.² Wenig bekannt ist, daß den Lebensabschnitt der schriftstellerischen Erfolge ein bedeutendes kompositorisches Früh- (1805, 1809–1814) und Spätwerk von Liedern rahmt (1853/54).³ Das meiste blieb Manuskript; eine umfangreiche Veröffentlichung von 1813 blieb infolge der damaligen Kriegswirren unbeachtet: *Leopold Schefer's Gesänge zu dem Piano-forte, / Musik vom Dichter, / herausgegeben / vom / Grafen von Pückler-Mußkau. Leipzig, / bei Breitkopf und Härtel*. Eine Auswahl der Lieder dieses Bandes sowie der nachgelassenen Lieder und Gesänge, darunter auch der gleich zu besprechende Liederzyklus, sollen als Band 122 der Reihe „Das Erbe deutscher Musik“ (Band 6 der Abteilung „Frühromantik“) erscheinen.

Anlaß der Komposition war der Tod eines Muskauer Jugendfreundes, Alexander Röhde, der 1805 als Berghauptmann in den Ural verpflichtet wurde und in Rußland noch im selben Jahr unter nie geklärten Umständen umkam. Dieser Tod, dem praktisch gar kein Leben vorausgegangen war, erschütterte den Einundzwanzigjährigen tief; er erweckte Schefer aus dem Pessimismus nihilistischer Grübeleien zu einem carpe-diem-Aufbruch. Nihilistisch ist ein 64zeiliges Gedicht mit dem Titel „Um dich weint meine Seele“, das Schefer damals dem Andenken des toten Freundes widmete und das als seine erste ernstzunehmende poetische Leistung gilt.⁴ Hier – in der Orthographie des untergelegten Textes – der eröffnende Achtzeiler, dessen Anfangszeile auch dem Liederzyklus den Namen gab:

Um dich weint meine Seele,
Den wild der Tod zerstört
Der wie ich bang mich quäle
Ach ewig nimmer hört!

Das Leben hat gelogen
Was einst es uns versprach
Die Hofnung weint betrogen
Dem Leichenzuge nach.

¹ Querheft 34,5×20,3 cm, 23 Seiten, auf dem Umschlag betitelt „Um dich weint meine Seele – / (Alexander Röhde)“, datiert „1805. (21. Jahr)“ und rechts unten signiert „Leopold Schefer“. D-WRgs 120/23.

² Bettina Clausen, *Leopold Schefer Bibliographie, Werk und Rezeption 1799–1885*, Frankfurt am Main 1985; Albin Lenhard, *Zur Erzählprosa Leopold Schefers* (Diss. phil. Bochum 1974), Köln 1975; Bettina und Lars Clausen, *Zu allem fähig. Versuch einer Sozio-Biographie zum Verständnis des Dichters Leopold Schefer*, 2 Bde., Frankfurt am Main 1985.

³ Nachlaß hauptsächlich in D-WRgs, 120.

⁴ Karl Siegen, „Aus Leopold Schefers Frühzeit. Nach handschriftlichen Quellen“, in: *Akademische Blätter* (Braunschweig) 1 (1884), H. 10, S. 635–671, H. 11/12, S. 585–599; speziell S. 653: „Beweis der eben erst ihrer selbst sich vollbewußt gewordenen Dichterseele“.

Die Vertonung erfolgt noch im selben Jahr. Die Incipits der Einzellieder⁵ sind in Beispiel 1 aufgeführt.

1. Adagio: Um dich weint meine Seele

2. Allegro: Das Leben hat gelogen

1 2 19 20

sf

3. Andante: Die frommen Kinder schauen

4. Grave: Ach durch die Sternennfluren

46 47 70 71

passai *p* *mf* *mf*

5. Andante: O lerne Herz vergeßen

6. Larghetto: Mich freun nicht diese Welten

127 128 166 167 168

7. Largo: Ich möchte immer weinen

8. Andante: Wie könnt ich dein vergeßen

207 208 230 231

passai *passai*

Beispiel 1

⁵ Taktzählung in allen Beispielen durchlaufend von 1 bis 285.

Verkettet ist der ganze 285 Takte umfassende Zyklus folgendermaßen – die Kürze der beiden ersten Lieder (18 bzw. 27 Takte), gemessen am letzten (56 Takte), erklärt sich dabei aus der Tatsache, daß Schefer den (obenzierten) ersten Achtzeiler zu zwei Liedern zu je vier Textzeilen auseinandernimmt, im letzten Lied jedoch zwei Achtzeiler zur 16zeiligen Texteinheit zusammenfaßt:

1. Adagio „Um dich weint meine Seele“ (18 Takte): *d*-Moll mit Trugschlußkadenz zu Takt 18 und dominantischer Überleitung zum *F*-Dur des
2. Allegro „Das Leben hat gelogen“ (27 Takte): *F*-Dur mit Wendung zu *d*-Moll; Nachspiel mit *d*-Moll-Vollkadenz.
3. Andante „Die frommen Kinder schauen“ (24 Takte): *B*-Dur mit stark modulierendem „Allegro-di-molto“-Teil (Ausschnitt Beispiel 3) und sechs auffangenden „Adagio“-Takten mit *S-D*-Kadenz und Fermate auf der Dominante *E* zum *a*-Moll des
4. Grave „Ach durch die Sternenfluren“ (57 Takte). Siebentaktiges Nachspiel mit Modulation zur Schlußfermate *F*⁷ mit Quinte im Baß als Dominante zum *B*-Dur des
5. Andante „O lerne Herz vergeßen“ (39 Takte). Mit seiner abschließenden *B*-Dur-Kadenz ist dieses Lied das (nach Nummer 2) zweite abgeschlossene des Zyklus; doch fungiert *B*-Dur als Dominante zu dem folgenden
6. Larghetto „Mich freun nicht diese Welten“ (41 Takte). *Es*-Dur. Der Vollkadenz folgt eine zweitaktige Modulation zum verminderten Dreiklang über *Fis* (Fermate) als Dominante zum *g*-Moll des
7. Largo „Ich möchte immer weinen“ (23 Takte). Auch dieses Lied mündet in eine Vollkadenz, doch ohne Terz (s. Kommentar Beispiel 2); das *g*-(Moll) fungiert aber zugleich als Subdominante zum
8. Andante „Wie könnt ich dein vergeßen“ (56 Takte, wovon einer eine großangelegte konzertierende Kadenz von 21 Vierteln). *D*-Dur. Mit dem neuntletzten Takt mündet das Finalied in das *d*-Moll des Eingangsliedes zurück, von dessen musikalischem Text sich der ganze Schlußpassus nur durch die abschließende Vollkadenz auf *d*-(Moll) – zuletzt leere Oktave *D-d* – unterscheidet (Beispiel 6).

Wie man bereits den Incipits ablesen kann, ist manches, namentlich in der Behandlung der Singstimme, in der Komposition des einundzwanzigjährigen Autodidakten⁶ noch ungelentk. Namentlich ist der Stimmumfang von abschreckender Weite, die im Extremfall innerhalb eines einzigen Liedes (Nr. 3) mehr als zwei Oktaven umfaßt (*b-c''*); stimm-unfreundlich sind auch die Sprünge durch die Lagen (Incipits 4,7). Trotz solcher Sprödigkeit ist der Zyklus ein wertvolles Werk, das in dem Ernst seiner nihilistischen Klage die Aufführung lohnen würde. Kaum ahnen läßt die Incipit-Tafel z. B. die Differenziertheit des Wort-Ton-Verhältnisses. Am einheitlichsten wirken Nr. 6 – sozusagen mit einem „vokalen Vorspiel“ und einem Einsatz der Begleitung erst im zweiten Takt – und Nr. 7, das Largo, mit einer durchgehend motivischen Begleitung (Sechzehntel mit fortgelassener „Eins“; vgl. Incipit). Aber selbst dieses sozusagen musikalisch autonomste Lied enthüllt sich dem Verständnis erst durch die Mitberücksichtigung des Textes: Erst daß „die Welt nun furchtbar schweigt“, macht die durch Fermaten unterbrochenen fragenden Melodiefetzen unter dem terzlos leeren Quintrahmen des Schlusses jäh sinnfällig (Beispiel 2).

⁶ Von musikalischer Unterweisung ist nur die sporadische durch den Bautzener Kantor Johann Samuel Petri bekannt, der dem Gymnasiasten „zu kleinen Compositionen den Antrieb und die Anleitung“ gab. Vgl. Wilhelm von Lüdemann, *Leopold Schefer's Leben und Werke*, Berlin 1857, S. XXVII.

die Welt nun furcht - - - bar schweigt.

226 228

p *pp* *ff* *mf*

Detailed description: This musical score shows a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has a few notes with a fermata over the word 'schweigt'. The piano accompaniment features complex rhythmic patterns and dynamic markings: *p* (piano), *pp* (pianissimo), *ff* (fortissimo), and *mf* (mezzo-forte). Circled measure numbers 226 and 228 are present.

Beispiel 2

Nicht anders verhält es sich mit den ehernen Ostinati und Sequenzen des „Grave“ (Nr. 4), die der Singstimme einen schmalen nahezu atonalen Bewegungsraum zuweisen.⁷ Erkennt man in ihnen das sinnlos leerlaufende Schwungrad nihilistisch gedeuteter „Sternenfluren, wo nur der Tod gebeut“, so nehmen sie die Signifikanz des Gleichnisses an. – So deutet sich in den anderen, nicht so einheitlich strukturierten Liedern der Kontrast stets als „Einbruch“ – nämlich als das Einbrechen trügerischer Illusionen bzw. als das Einbrechen einer stupiden äußeren Gewalt. Trügerische (Dur-)Illusionen brechen sozusagen Schritt für Schritt ein, wenn in den ersten vier Takten von Nr. 2, Allegro, sich eine ganze „Gegenkadenz“ hindurch (T–D–S–T) augenblicklich die Mollvariante an die Stelle des Dur-Dreiklangs drängt: Dur das Versprechen, Moll die Lüge, als die es sich entpuppt: „Das Leben hat gelogen“ (s. Incipit 2). – In Nr. 3, Andante, rauschen mit einem „Allegro di molto“ des „Schicksals Flügel“ in das Vertrauen der „frommen Kinder“

Her rauscht des Schicksals Flü-gel es schlägt in sei - ne Welt daß

56 58

p *sf* *crescendo* *ff*

es am stum-men Hü - - - gel

60 62

Detailed description: This musical score consists of two systems. The first system shows a vocal line and piano accompaniment. The piano accompaniment has a dynamic marking of *p* (piano) that increases to *sf* (sforzando) and then *ff* (fortissimo) with a *crescendo* marking. Circled measure numbers 56 and 58 are present. The second system continues the vocal line and piano accompaniment with circled measure numbers 60 and 62.

Beispiel 3

⁷ Analytisches hierzu in: Ernst-Jürgen Dreyer, „Der Lavamann. Poetische und musikalische Sequenz im Werk Leopold Schefers“, in: *Schumann-Studien* 6 (1997), S. 225–241, mit Notenzitat S. 233 f.

hinein: dieses durch eine piano-assai-Cantilene der rechten Hand gemalt, jenes durch tremoli befremdlich modulierender Sequenzen in dreifacher dynamischer Welle (jeweils bis zum *ff* bzw. *sf*, s. Beispiel 3, S. 441). Welch ein schwindelerregender Tiefensturz in dieser „Sequenz aus Kadenzen“ geschieht, wäre ohne die enharmonischen Verwechslungen T. 57/58 und T. 61/62 gar nicht auszudrücken; einen Begriff immerhin bietet der unverwechelt notierte Ausschnitt T. 58–61, in dem es innerhalb von vier Takten von der *fis*-Moll- auf die *Fes*-Dur-Ebene niedergeht. Ein Fall durch elf Quintstockwerke, woraus man auf den Fallraum des ganzen Passus hochrechnen kann. Zumindest bricht auch hier der tonale Boden unter den Füßen weg, und die Singstimme (die „frommen Kinder“) kann sich nur mit diatonisch-chromatischer Mikrobewegung (wie *gis'-a'-b'-as'-a'-g'*) hilflos anklammern. – So gesehen, ist ein liedhafter Anfang meist nur Ausgangspunkt, selten geht es so harmlos weiter; in den minimalsten Kadenzbewegungen tun sich Abgründe auf. Immer wieder ist es, wenn auch nicht entfernt so dramatisch, ein Wegsinken – so in Nr. 5 bei „vergeßen, daß du ein Glück gehoft“ (Beispiel 4a), – je ein rückungenhafter Fall in den Moll- und *B*-Bereich (Beispiel 4b: „die Leere dieses Strebens tut nur der Seele weh“).

The image displays two musical systems, labeled as Example 4a and Example 4b. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff).
 System 4a: The vocal line has the lyrics "(ver-) ge - Ben daß du ein Glück ge - hoft". The piano accompaniment features a complex, tremolo-like texture. Circled measure numbers 136 and 138 are present.
 System 4b: The vocal line has the lyrics "(das Leere dieses) Stre - bens thut nur der (Seele weh)". The piano accompaniment continues with a similar complex texture. A circled measure number 158 is present.

Beispiel 4

Und selbst, wo sich modulatorisch gar nichts bewegt, wie auf einer vom Orgelpunkt untermauerten *A*-Dur-Ebene desselben Liedes, findet eine stationenreiche schwebende Abwärtsbewegung statt, deren chromatische Valeurs sozusagen alle Neigungswinkel des Fallens auskosten (Beispiel 5, S. 443).

Wirft man von so avanciert-differenzierter Mitte her einen Blick zurück auf das Rahmenlied Nr. 1, so erkennt man schon dieses als kontrastierend. Das Liedhafte nimmt gerade elf Takte seinen Lauf, in denen eine Art Cello-Melodie der linken Hand, mit Triller und sowohl chromatischem als auch dynamischem Valeur, das Liedmelos kontrapunktiert (s. Incipit 1). Dann schluckt sie ein Tutti-Einbruch aus ganz anderen Welten („ewig nimmer hört“, identisch mit dem Einsatz von Beispiel 6), der erst in Takt 16 die alte Cello-Melodie samt nachschlagender Liedmelodie in der Rechten wieder „freiläßt“ (identisch mit dem viertletzten Takt von

oft! *Sott. voc.* o! ler - ne Herz ver -

146 *Sott. voc.* 148

ge - ben daß du ein Glück ge - hoft.

160

Beispiel 5

Beispiel 6). Im Laufe der sieben Lieder, die folgen, haben sich die Kontraste so vermehrt, daß Schefer im Finale mit einer Überfülle einander ablösender Begleitstrukturen aufwarten kann. In Takt 254 blüht die Akkumulation zu besagter Konzert-„Cadenza“ aus. Aber auch die Lied-Reprise, die nach dieser Kadenz „den Rahmen schließt“, blüht noch einmal in eine Art „Cadenza“ (aus verminderten Septakkorden) aus. Wenn daraufhin T. 277 eine zweite Reprise einsetzt, nämlich die jenes langverklungenen ersten Liedes, schließt sich ein zweiter Rahmen, nämlich der des ganzen Zyklus'. Bei aller Gemeinsamkeit ist der Unterschied zu Beethovens Finallösung evident: Beethoven hat den Rahmen bereits geschlossen, da geht er daran, ihn durch ein Übermaß des Kadenzierens nachträglich doch noch zu sprengen. Bei Schefer behält der Rahmen, indem er das doppelte Kadenzieren auffängt, das letzte Wort. – Hier folgt der Schluß des Zyklus', sieben Takte lang identisch mit der musikalischen Textgestalt des Eingangsliedes ab dem besagten „Tutti-Einbruch“ (Beispiel 6). Wo aber im Eingangslied ein Trugschluß die Überleitung zum zweiten Lied vorbereitet, steht hier die ausgiebige Vollkadenz. In Takt 282 erkennt man die Wiederkehr des Incipits von Nr. 1.

Beispiel 6

sich selbst ver - gibt dich u. sich

276 278 50

selbst ver - gibt

(280)

(282)

(284)

Sind wir so weit mit der Analyse des Gesamtzusammenhangs, dann können wir darangehen, die Fülle des Details wieder zu verringern, nämlich nachzuweisen, daß der Rückbezug sich nicht auf den Rahmen beschränkt, sondern auch anderweitig Zusammenhang stiftet. Erstens haben alle Lieder das gleiche Taktmaß; zweitens verraten bereits die Incipits Einheit in bezug auf den („lombardischen“) Rhythmus. Drittens wird man zwischen den Beispielen 2, 5 und 6 (Takt 280) eine motivische Gemeinsamkeit ausmachen: die rhythmische 4/8-Figur mit ausgelassener „Eins“ und abschließendem Quart- bzw. Sextfall. Sie ist ebenso mit dem „lombardischen“ Rhythmus verwandt (Beispiel 7a, aus Nr. 4) wie die zwischen rechter und linker Klavierhand wechselnde Figur, die in Nr. 6 zwölf Takte lang das Lied begleitet (Beispiel 7c), sich aber flüchtig bereits in der Begleitung von Nr. 4 abzeichnet (Beispiel 7b).

(80)

(76)

(192)

Beispiel 7

Der Zyklus „Um dich weint meine Seele“ ist ein Jugendwerk Schefers, der ja noch lange, bis zu einer kurzen Lehrzeit bei Salieri 1816/17, seine Lieder „ohne alle Schule, nur mit der in Deutschland in der Luft schwebenden Musik“ gesetzt hat:⁸ jener Luft, in der, wie gesagt, damals

⁸ Brief Schefers an Emil Breslaur (?): „Muskau von meiner Villa den 18ten October 1855“.

auch das Formprinzip des Liederkreises gelegen haben muß. Wie weit entfernt von der Klangpracht und der melischen Weite seines reifen Liedwerks dieser noch ist, zeige ein Vergleich von Beispiel 5 mit einem ähnlichen melisch-harmonischen Absinken in dem 1813 in den *Gesängen* veröffentlichten Lied „Wiederkehr“. Was im Frühwerk vier Gestangstakte bzw. einen Gesamtpassus von sechs Takten umfaßt, umgreift im reifen Lied neun Takte zu je vier Triolen; der abwärts durchschrittene Umfang der None hat sich zur Undezime geweitet. Geradezu gewandelt aber hat sich der Klangcharakter – hier zweistimmig spröde und (auf „lerne Herz“) dissonant, da von üppiger Grundierung durch eine stets von melischen Fäden durchschossene Akkordrepetition. Unter der Metamorphose ist die „Identität in der Nicht-identität“ kaum mehr zu erkennen: Beide Ausschnitte sind Prototyp des schon mehrfach als für Schefer charakteristisch aufgezeigten Sequenzierens; und beide zeigen sie Singstimme und rechte Klavierhand in einem charakteristischen „heterophonen“⁹ Verhältnis: Die Oberstimme, stets auf eigenen Wegen, umspielt doch zugleich ständig die Liedmelodie (Beispiel 8).

Beispiel 8

The image displays a musical score for the song "Wiederkehr" by Robert Gounod. It consists of three systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The lyrics are: "noß an ih - rer rei - - - nen Brust die vol - le Won - ne der er - sten Lie - be in dei - - - - - ner e - - - - - wi - gen Hel - - - - - le." The piano accompaniment features a complex texture with many triplets and sixteenth notes. Dynamics markings include *mf*, *p*, and *pp*. Measure numbers 50, 54, and 57 are indicated in circles at the beginning of the piano parts in each system.

⁹ Im Sinne meiner Analysen in: Ernst-Jürgen Dreyer, *Robert Gounod (Gounod) 1865–1927, ein vergessener Meister des Liedes*, Bonn 1988, S. 106–110.

BERICHTE

Dortmund, 21. bis 24. Januar 1998:

Internationales Symposium „Johann Sebastian Bach und die Stile“

von Peter Wollny, Leipzig

Zum zweiten Mal lud Martin Geck zu einem der Musik Johann Sebastian Bachs gewidmeten Symposium in das Gästehaus der Universität Dortmund ein. Den Auftakt bildete ein öffentlicher Vortrag von Yoshitake Kobayashi über „Zitate in Bachs Musik“. An den folgenden zweieinhalb Tagen standen Referate von 21 Wissenschaftlern zur Diskussion.

Reinmar Emans und Michael Märker befaßten sich aus unterschiedlichen Blickwinkeln mit Bachs Handhabung des Rezitativstils. Hartmut Krones diskutierte die Begriffsfelder Kirchen- und Kammerstil in bezug auf Bachs Schaffen. Dem heiklen Gebiet der ‚precompositional‘ Planung großdimensionierter Werke ging Ruth Tatlow nach. Jean-Claude Zehnder beleuchtete das musikalische Umfeld des Komponisten in Ohrdruf und stellte in Umrissen eine Typologie des mitteldeutschen Orgelchorals auf. Matthias Schneider diskutierte Bachs Umgang mit dem norddeutschen Fantasiestil anhand der Choralbearbeitung BWV 718. Peter Schleuning befaßte sich mit der Stellung des *Stylus phantasticus* innerhalb von Bachs Gesamtschaffen und bemühte sich insbesondere um eine Erklärung des auffälligen Fehlens entsprechender Belege aus der Leipziger Zeit. Robert Hill untersuchte die Technik der ‚überschlagenden Hände‘ bei Bach und zeigte deren Traditionen in der zeitgenössischen französischen und italienischen Cembalomusik auf. Ulrich Siegele diskutierte Bachs Umgang mit dem vermischten Geschmack und erläuterte dessen philosophische und politische Voraussetzungen. Yoshitake Kobayashi sprach in einem zweiten Beitrag über die stilistische Faktur des „*Et incarnatus est*“ aus der *h-Moll-Messe*, das nach seiner Ansicht Ideen aus Giovanni Battista Pergolesis *Salve Regina* in *c-Moll* entlehnt. Martin Geck spürte „universalistischen Zügen in Bachs Köthener Klavierwerken“ nach, während Andreas Jacob anhand der vier Sammlungen der *Clavier-Übung* „die Herausbildung eines universalen Kompositionsbegriffes“ demonstrierte. Alfred Dürr unternahm den Versuch einer Typologie der Präludien des *Wohltemperierten Klaviers*. Siegfried Oechsle sprach über Bachs Rezeption des „Stile antico“ unter Einbeziehung der „alla-breve-Sätze“. Bernd Heyder diskutierte „Bachs Leipziger Motettenstil“ anhand von Kantatensätzen. Die Bedeutung verschiedener Stilebenen für die Dramaturgie von Bachs *Drama per musica* BWV 201 stand im Mittelpunkt von Gerd Rienäckers Beitrag. Dominik Sackmann konnte die Diskussion der italienischen Vorbilder von Bachs Konzertschaffen um neue Beobachtungen erweitern. Michael Talbot behandelte Fragen der formalen Gestaltung, Chronologie und Instrumentierung der *Brandenburgischen Konzerte*. Michael Marissen widmete sich aufführungspraktischen Fragen, die den ‚Sinn‘ einer Komposition berühren. Gregory Butler sprach über die Verbindung von galantem Stil und Kanontechnik in Bachs *Musikalischem Opfer*. Joshua Rifkin befaßte sich mit Stil, Chronologie und historischen Voraussetzungen von Bachs Overtüreschaffen sowie mit der Authentizität der Trompeten- und Paukenstimmen in BWV 1069.

Köln, 20. und 21. Februar 1998:

Kolloquium „Perspektiven und Methoden einer Systemischen Musikwissenschaft“

von Marcel Dobberstein, Eichstätt

Aus berufenem Munde wird alle Festtage der Musikwissenschaft eine Besinnung auf die Einheit des Faches eingefordert. Vor 50 Jahren fand Friedrich Blume mahndend das mehr und mehr Auseinanderstrebende in Gestalt bemühter Universalisten noch in Tuchfühlung. Die fortschreitende Spezialisierung scheint die Hoffnung auf Ertrag, der aus kooperativem Wirken erwachsen könnte, dieser Tage zunehmend schwinden zu lassen. Der Einladung zu einer wissenschaftlichen Tagung Folge zu leisten, die von Klaus Wolfgang Niemöller doch noch einmal ohne Rücksicht auf Fächer und Richtungen ausgesprochen war, hätte gemäß der konstatierten Entfremdung die Gefahr bergen müssen, sehr bald einem Kolloquium der Sprachlosigkeit beizuwohnen. So mußte dann auch die Diskussion zwischen Vertretern aus verschiedenen Forschungsbereichen selbst zum Prüfstein werden für die Machbarkeit interdisziplinärer Anliegen.

Ein wesentlicher Gesichtspunkt des wissenschaftstheoretischen Konzepts einer „Systemischen Musikwissenschaft“ – ein Begriff, welchen Jobst Fricke (Köln) für das Fach inaugurierte – ist eine unbrüchige Einheit der historischen, der ethnologischen und jener bis dato systematisch genannten Teildisziplinen. Besonders für jene letzte lassen sich wechselseitige Bezugsmomente zwischen ihren Themenkreisen darstellen (Referat: Fricke). Die Geschichte des Kölner Instituts dokumentiert darüber hinaus seit 1950 den Gewinn, den die gemeinsame Arbeit jedem der drei übergeordneten fachlichen Schwerpunkte erbringen kann (Referat: M. Arntz). Dann aber fordert doch sogleich der unerschöpfliche Gegenstand den lebendigen Austausch. Welche Methoden, wenn nicht Systematik und Vergleich, können dem analytischen Blick vor dem Hintergrund einer immer als Aufgabe mitgestellter Distanzierungsleistung Tiefe verleihen. Und diese Erforschung der Grundlagen ist gleichermaßen unabdingbare Voraussetzung für das Verstehen des Gegenstandes wie für die Identität der gesamten Wissenschaft. Die aus ihr erwachsene Resistenzkraft wird dem entgegenwirken können, daß im Zuge standardisierter Begutachtungsprogramme oder dem Druckgewicht der Forderung schneller, gefügiger Resultate eine Innenkehrung des Äußeren nicht zur Aushöhlung der fachlichen Substanz führt. Durch den so im Bunde mit der Historiographie gewonnenen Abstand kann die anthropologisch-gesellschaftliche Relevanz des Musikalischen sowie die Bedeutung der auch vor diesem Hintergrund zu legitimierenden wissenschaftlichen Bemühungen akzentuiert werden.

Aber nicht nur dem musikwissenschaftlichen Selbstbewußtsein, so zeigten Referate und Diskussionen, ist der Dreiklang der Disziplinen förderlich. Der interdisziplinäre Diskurs bereichert die Perspektiven wechselseitig. Das wußten die Begründer des Faches; das wußte ein Helmholtz (Referat: Niemöller), ein Stumpf, ein Adler. Ihnen waren Induktion und Deduktion, Diachronie und Synchronie als Wege der Forschung gleichermaßen selbstverständlich. Sie hatten den Aufwand, die Handreichung zu neuen Wissensgebieten nicht gescheut, um eben das auch für musikalisches Sein und Werden herauszuarbeiten, was im besten Sinne dem systemischen Gedanken nahesteht: die Darlegung systemhafter Vernetzung von naturgegebenen, genetischen, erlernten und kulturabhängigen Faktoren.

Eine interdisziplinäre Ausrichtung bereichert gleichermaßen die Sacharbeit wie die Methodenreflexion. Musikgeschichtsschreibung wird ihrer unausgesprochenen Voraussetzungen nicht ansichtig, wenn sie – wie in der Metapher vom Lahmen und Blinden vielfach illustriert – die Sehhilfen, die ihr die verschwisterte Soziologie reichen will, verschmäht. Die Modelle der Soziologie ihrerseits bleiben ‚leer‘, wo nicht umfassend von Beschreibungen historischer Begebenheiten Kenntnis genommen worden ist (Beiträge zum Themenbereich „Musikgeschichte und Musiksoziologie“: Volker Kalisch, Christoph-Hellmut Mahling und G. Steinschulte). Dann will das Musikalische erlebt sein. Eine Musikforschung, die sich einsinnig auf die Betrachtung von Werkstruktur kaprizierte, entwürfe das Bild einer Musiklandschaft ohne hörende Menschen.

Die Psychologie ist berufen, das vielfältige musikalische Erleben experimentell und vor dem Hintergrund ihres Erfahrungsschatzes aufzuschlüsseln (Referate und Diskussionsbeiträge zur musikalischen Wahrnehmung und zur Syntax: Wolfgang Auhagen, Manuel Gervink, Dieter Gutknecht, Horst-Peter Hesse, J. Jiranek, Detlef Krickeberg, Helga de la Motte, M. Leman, U. Mattusch, R. Parncutt und R. Wichert). Musikpsychologie und Musikethnologie ergründen die Wirklichkeit, die Universalität der Phänomene der Kulturwelten. Die Psychologie entwickelt unter der Assistenz unterschiedlichster, auch ursprünglich fachfremder Methoden, Vorstellungen von der Beschaffenheit der Phänomene, deren Bedeutung die Ethnologie und die Geschichtswissenschaft vergleichend in Raum und Zeit zu bestimmen helfen (Referate: Marcel Dobberstein und Rüdiger Schumacher). Auf die sich in der Vorzeit verlierenden Spuren des tonsystemlich disponierenden Geistes begeben sich Musikethnologen und Akustiker, wenn sie an Hand von Funden wie Steinspielen einer Megalithkultur in West-Sumatra die in ihnen möglicherweise bereits angelegte konstruktive Präzision zu bemessen suchen (Referate: Christoph Louven und U. Pätzold). Methoden der Frequenzanalyse, phonologische oder phonographische Verfahren offenbaren akustische Gesetzmäßigkeiten, die nicht nur für den Instrumentenbau mikroästhetische Zusammenhänge schauen lassen, sondern die zugleich auch das Verständnis historischer wie ethnologischer Tatbestände zu fundieren helfen (Referate: J. Blauert, B. Enders, Bram Gätjen, G. Heike, Chr. Reuter, P. Sitter, R. Vogels und W. Voigt). Daß Musiktherapie und Musikwirkungsforschung systemisch orientiert sind, liegt in der Natur ihrer Anliegen, denn sie haben immer sogleich den ganzen Menschen zu berücksichtigen (Referate: Norbert Bolin und R. Tüpker).

Ein vorrangiges Anliegen der Systemischen Musikwissenschaft ist eine kritische Auseinandersetzung mit Problemen, welche eine um sich greifende Verinselung innerhalb des Tätigkeitsfeldes zeitigt. Zugleich muß die Bedeutung der theoretischen Erkenntnisse für die musikalische Praxis, die mediale Darstellung, die Therapie als für den Unterricht hervorgehoben werden. Der harmonische Dreiklang der Disziplinen ist wider den konstruierten Gegensatz von Grundlagenforschung einerseits und Wirklichkeit der Musikwissenschaft in Gesellschaft und Arbeitswelt andererseits unentbehrlich. Aber auch durch kreative Dissonanzen zwischen ihnen gewinnt die fachliche Substanz. In diesem Sinne war die Möglichkeit fächerübergreifenden Konsenses gleichermaßen Fragestellung wie Resultat der Referate und Gespräche des Kölner Kolloquiums.

Frankfurt/Oder, Zagan, Zielona Gora, 12. bis 15. März 1998:

Symposium „Carl Philipp Emanuel Bachs geistliche Musik und die Verbreitung seiner Werke in Osteuropa im 18. und 19. Jahrhundert“

von Gerhard Poppe, Dresden

Die wissenschaftliche und praktische Beschäftigung mit der Musik Carl Philipp Emanuel Bachs in Frankfurt/Oder reicht bis Anfang der siebziger Jahre zurück. Damals wurde die frühere Franziskanerkirche zur Konzerthalle „Carl Philipp Emanuel Bach“ umgebaut, und seit dieser Zeit hat sie ihren Ruf als ein wichtiges musikkulturelles Zentrum der Stadt behauptet. Eine erste größere Konferenz fand 1988 noch unter den begrenzten äußeren Bedingungen der DDR-Zeit statt; inzwischen erlauben die veränderten politischen Verhältnisse wissenschaftliche Veranstaltungen auf einer wesentlich breiteren organisatorischen Basis und inhaltlichen Konzeption. So konnte 1998 bereits das dritte umfangreiche Symposium (seit 1994 im Zweijahresrhythmus) stattfinden; traditionell verbunden mit den Frankfurter Festtagen der Musik, ausge-

richtet von der Konzerthalle in Verbindung mit dem Lehrstuhl Musikwissenschaft der Technischen Universität Dresden und konzipiert und geleitet von dessen Inhaber Hans-Günter Ottenberg. Die diesjährige Thematik war darüber hinaus Anlaß, Teile des Symposiums im Schloß Zagan und in Zielona Gora zu veranstalten, organisatorisch verbunden mit den gleichzeitig stattfindenden VII. Internationalen Musik-Begegnungen „Ost-West“ in Zielona Gora.

Zwei Vorträge, die den Horizont eines der beiden inhaltlichen Schwerpunkte gleichsam von außen bezeichneten, leiteten die Tagung ein: Helga Schultz, Berlin und Frankfurt/Oder, sprach über „Das Polenbild der deutschen Aufklärung“, während Gudrun Busch, Mönchengladbach, mit Elisa von der Recke eine der schillerndsten Gestalten im Umkreis norddeutscher Musik und Literatur des ausgehenden 18. Jahrhunderts ins Bewußtsein rückte. Die einzelnen Referate des Osteuropa-Schwerpunktes ließen sich am besten als Bausteine eines noch zu erstellenden Mosaiks verstehen: In den Beiträgen von Violetta Kostła, Gdansk („C. Ph. E. Bach's music in Gdansk in the second part of the 18th century“), Janis Torgans, Riga („C. Ph. E. Bachs Beziehungen nach Lettland“), Vita Lindenberg, Riga („Die musikkulturelle Situation in Riga in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts und die Rezeption der Musik C. Ph. E. Bachs“), Ingeborg Allihn, Berlin („C. Ph. E. Bach und Dietrich Ewald Grotthus – ein ‚Briefwechsel besonderer Art“), Anselm Gerhard, Bern („Anmerkungen zu einem Reisebericht aus Bachs kurländischem Gönnerkreis“), Zane Gailite, Riga („C. Ph. E. Bach und Franz Adam Veichtner“) und Darrell Berg, St. Louis („C. Ph. E. Bach und Anna Louise Karsch“) wurde anhand der Kontakte C. Ph. E. Bachs und der Verbreitung seiner Musik der baltische Kulturraum in wesentlichen Zügen erkennbar. Demgegenüber betonte Jurate Landsbergyte, Vilnius („C. Ph. E. Bachs Beziehungen nach Wilna“) die andersgearteten Aufnahmebedingungen für seine Musik im katholisch geprägten Litauen. Rudolf Pečman, Brno („C. Ph. E. Bach und die tschechische Klaviermusik des 18. und 19. Jahrhunderts“) ging in seinem Beitrag vor allem auf die Wirkung des *Versuch(s) über die wahre Art das Clavier zu spielen* ein, während Hartmut Krones, Wien, über „C. Ph. E. Bach im Urteil von Raphael Georg Kiesewetter“ sprach. Keinem der beiden Schwerpunkte der Tagung war schließlich der Vortrag von Eugene Helm, Maryland, „Lasset die Musik ertönen – über die Zukunft der C. Ph. E. Bach-Edition“ zuzuordnen, dem sich dann allerdings eine kontroverse Diskussion anschloß.

Der zweite Teil des Symposiums wurde eingeleitet mit einem Vortrag von Martin Petzoldt, Leipzig, „Zur theologischen Spezifik der von C. Ph. E. Bach vertonten Texte“, der zunächst die Grundzüge des theologischen Wandels seit der Mitte des 18. Jahrhunderts darstellte und dann Ramlers Text *Auferstehung und Himmelfahrt Jesu* exemplarisch interpretierte. Die Fülle der Einzelbeiträge bezog sich nicht ausschließlich auf die Musik C. Ph. E. Bachs: Neben Referaten zu seinem Amt und den damit verbundenen kirchenmusikalischen Aufgaben (Rachel W. Wade, Simpsonville/Maryland, Reginald Sanders, New Haven, und Barbara Wiermann, Leipzig) sowie dem Beitrag von Hans-Günter Ottenberg, Dresden, zum Urteil der zeitgenössischen Publizistik über C. Ph. E. Bachs geistliche Musik, gab es Vorträge zu einzelnen Werken, wie den von Günther Wagner, Berlin, zur Osterkantate aus dem Jahre 1756, von Heinrich W. Schwab, Gettorf, zu Klopstocks *Morgengesang am Schöpfungsfeste*, von Peter Wollny, Leipzig, zu den Leipziger und Berliner Aufführungen des Magnificats sowie von Magda Marx-Weber, Hamburg, und Paavo Soinne, Kerava, aus unterschiedlicher Sicht zu den Litaneien. Michael Heinemann, Berlin, sprach über „C. Ph. E. Bach und der stile antico“, Pamela Fox, Oxford/Ohio, ging Fragen der Chronologie nach, und Susanne Staral, Berlin, stellte Überlegungen zu Johann Christian Bachs Kirchenmusik an. Vor allem in den Beiträgen von Christoph Henzel, Berlin, „Zu den Graun-Beständen in C. Ph. E. Bachs Notenbibliothek“, Ulrich Leisinger, Leipzig, „C. Ph. E. Bach und der Dresdner Kreuzkantor Gottfried August Homilius“ und Howard E. Smither, Chapel Hill/North Carolina, „Die ‚Auferstehung und Himmelfahrt Jesu‘ by Agricola and C. Ph. E. Bach. A Comparison“ wurde erkennbar, daß von der in den letzten Jahren wesentlich intensivierten Erforschung der geistlichen Musik C. Ph. E. Bachs Impulse ausgehen könnten, die eine Neuerschließung und Neubewertung der lange vernachlässigten Geschichte der evangelischen Kirchenmusik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ermöglichen.

Berlin, 27. bis 29. März 1998:

Tagung „Quellentypen und ihre Bedeutung für die Edition“

von Armin Raab, Bonn

Das Seminar, zu dem die Fachgruppe Freie Forschungsinstitute als Veranstalterin und das Staatliche Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz (SIMPK) als Gastgeber nach Berlin luden, wandte sich in erster Linie an die Editoren, stand aber auch „fortgeschrittenen Studenten mit besonderem philologischen Interesse“ offen. Dieses Angebot fand regen Zuspruch: 135 Anmeldungen gingen ein – erstaunlich für die innerhalb der Musikwissenschaft oft genug als bloße Hilfswissenschaft mißverständene Philologie. Doch schloß die Veranstaltung weniger eine Lücke in der universitären Ausbildung als in der Kommunikation musikwissenschaftlicher Editoren: Ihnen fehlt ein Forum für regelmäßigen Austausch. Bedingt durch die laufenden Editionsprojekte reichte der zeitliche Rahmen vom späten 18. zum frühen 20. Jahrhundert. Nur die beiden ersten Referate griffen weiter zurück. Werner Breig warnte davor, daß Übertragungen aus Klavierpartitur (Samuel Scheidt) und Orgeltabulatur (Dietrich Buxtehude) in moderne Notation zur Verengung auf eine einzige von mehreren möglichen Realisierungen führen können. Die datenbankmäßige Erfassung von ursprünglich für die *Denkmäler der Tonkunst in Deutschland* zusammengetragenen Fotokopien teilweise verschollener Orgeltabulaturen führte Konstantin Restle (SIMPK) am Computer vor. Helga Lühning vom Beethoven-Archiv Bonn, als Fachgruppensprecherin zugleich Initiatorin und Leiterin des Seminars, setzte sich mit dem unterschiedlichen Stellenwert des Autographs für die Edition auseinander. Bei Beethoven ist diese Bedeutung häufig überschätzt worden – die endgültige Gestalt seiner Werke findet sich oft erst in überprüften Abschriften und Drucken. Matthias Wendt (Schumann-Ausgabe, Düsseldorf) legte reichhaltiges Material zum Notenstich und den verschiedenen Druckverfahren vor. Ergänzt wurde der Abriss durch ein Verlagsvideo über die Arbeit von Notenstechern und durch Anmerkungen von Hans Reinhard Wirth (SIMPK) über Möglichkeiten und Grenzen des Notensatzes am Computer. Wie nützlich das Wissen um Plattenkorrekturen in der editorischen Kleinarbeit sein kann, demonstrierte im unmittelbaren Anschluß Michael Struck (Kiel) anhand seiner Arbeiten für die Brahms-Gesamtausgabe. Reinmar Emans führte in ein zentrales Problem der Neuen Bach-Ausgabe ein: die Übernahme jener Angaben zu Dynamik und Artikulation aus den Aufführungsstimmen, die über die autographe Partitur hinausgehen. Sie sind zwar authentisch, repräsentieren aber im Grunde ein zweites Werkstadium. Abhilfe könnte hier nur eine weitere Differenzierung der diakritischen Zeichen schaffen. Eine Edition Bachscher Kantaten, die eine solche Kennzeichnung vornimmt, aber sich gleichzeitig ganz an den Bedingungen der Musikpraxis und den Vorstellungen eines Verlags orientiert, stellte kontrapunktierend Hans Größ (Leipzig) vor. Walther Dürr (Tübingen) sprach über „Mischung ungleichwertiger Quellen“ und zielte damit auf das klassische Verfahren der Rekonstruktion eines verschollenen Archetypen (hier das Autograph eines Schubertschen Liedes) aus mehreren unabhängigen Überlieferungssträngen mit anschließender *Divinatio*, also Verbesserung des so gewonnenen Notentextes auf Grundlage der Stilkritik. Joachim Veit (Detmold) und Frank Ziegler (Berlin) stellten fest, daß Klavierauszüge nur bedingt als Nebenquelle für die Partituredition von Bühnenwerken Carl Maria von Webers fungieren können. Mit einem Überblick über die Geschichte und die zeitgenössische Theorie revidierten sie zudem die in der Literatur verbreitete Einschätzung Webers als Schlüsselfigur bei der Entstehung des modernen Klavierauszugs. Die meisten Werke Arnold Schönbergs liegen in mehreren autographen Quellen vor (Particell, Reinschrift, Klavierauszug), deren Differenzen die Herausgeber vor große Probleme stellen. Dies führten Ullrich Scheideler insbesondere am Monodram *Erwartung* und Martina Sichardt an der Frage konjekturreller Korrekturen von Reihenabweichungen vor (mit flankierenden Statements zur Situation bei Anton von Webern, Alban Berg und Pierre Boulez von Regina Busch, Wien, Thomas Ertelt, SIMPK Berlin, und Thomas Bösch, Berlin).

Mit einem Vortrag und einem Gesprächskonzert trat das Seminar an eine breitere Öffentlichkeit. Christian-Martin Schmidt (Berlin) begründete unter dem Titel „Zwischen Quellentreue und Werkrezeption – oder: Dem Wandel des historischen Bewußtseins ist nicht zu entkommen“ die wissenschaftliche Notwendigkeit der neuen Gesamtausgaben-Projekte aus der Geschichte der Musik-Edition seit dem 19. Jahrhundert. Walburga Litschauer (Wien, Neue Schubert-Ausgabe) und Gert Hecher als auf historische Aufführungspraxis spezialisierter Pianist stellten Franz Schuberts Entwürfe zur späten *B*-Dur-Sonate (D 960) dem fertigen Werk gegenüber. Hecher spielte dabei ein Instrument aus dem Bestand des Musikinstrumenten-Museums: einen Graf-Flügel, der dem Besitz Carl Maria von Webers entstammt. Nicht erst hier erwies sich die Wahl des Veranstaltungsortes als außerordentlicher Glücksfall. Das SIMPK hatte die Tagung in jeder Hinsicht exzellent vorbereitet, einschließlich einer kleinen Ausstellung über die in Berlin ansässigen Gesamtausgaben (Carl Maria von Weber, Arnold Schönberg, Hanns Eisler). Als Gastgeber hatte das Institut großen Anteil daran, daß im abschließenden Round-Table der Referenten der Wunsch nach einer Fortsetzung unisono vorgebracht wurde.

Urbana-Champaign (Illinois), 16. bis 19. April 1998:

Jahrestagung der Society for Seventeenth-Century Music (SSCM)

von Linda Maria Koldau, Seeheim

Daß in der Erforschung der sogenannten ‚Alten Musik‘ Theorie und Praxis unbedingt zusammengehören, steht mittlerweile außer Frage. Wie sehr das anglo-amerikanische Studiensystem mit seiner Symbiose von historisch-analytischer Forschung und Aufführungspraxis diesem Anspruch gerecht wird, wurde auf dem Sechsten Jahrestreffen der Society for Seventeenth-Century Music deutlich, zu dem John Hill an die University of Illinois at Urbana-Champaign eingeladen hatte. Drei der insgesamt achtzehn Vorträge waren sogenannte ‚Lecture Recitals‘, in denen Musikwissenschaftler ihre Ergebnisse direkt am Cembalo (Charlotte Mattax mit Repertoire für das heute vergessene ‚Cimbalo cromatico‘), auf der Blockflöte (Cathryn Dew in ihrem Vortrag zur Entstehung der Solo-Sonate) oder sogar anhand von Miniatur-Szenen aus englischen Theaterstücken des 17. Jahrhunderts präsentierten (Raphael Seligmann und Mary Chin).

Die kaleidoskopische Vielfalt und das Netz der internationalen Beziehungen im Musikleben des 17. Jahrhunderts spiegeln sich in der Fülle der thematischen Schwerpunkte in den acht Sitzungen. So erschien das französische Theaterleben des späten 17. Jahrhunderts nicht nur als Stimulus für Parodie und Travestie (Susan Harvey), sondern auch als entscheidender kultureller Einfluß in Schweden (Barbara Coeyman) und Rußland (Claudia Jensen). Auch die englische Musikkultur erwies sich in den Vorträgen von Jonathan Wainwright, Amanda Eubanks, Raphael Seligmanns und Mary Chins als Spiegel zeitgenössischer Strömungen, während Andrew dell'Antonio und Linda Maria Koldau mit Vorträgen über die *Seconda pratica* und Claudio Monteverdis geistliche Musik zeigten, daß der Wandel im Geschmack und in den kognitiven Denkstrukturen in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts durchaus auch die Kompositionspraxis beeinflußt haben könnte.

Neue Funde präsentierte John Walter Hill mit Kirchenmusik aus dem erst kürzlich eröffneten Archiv des Florentiner Doms Santa Maria del Fiore. Wie auch Collen R. Baade mit ihrem Vortrag über die kaum dokumentierte Verwendung des *bajón* (Fagotts) in der Musik spanischer Nonnenklöster bot Hill einen bemerkenswerten Einblick in eine Musikpraxis, die sich erst aus dem Mosaik von Notenbild, zeitgenössischen Berichten und dem liturgischen Kalender des Doms erschließt. Der Wandel in der kompositorischen Praxis vom 16. zum 17. Jahrhundert wurde auch aus Andreas Waczkat's Vortrag über zwei Parodiemessen ersichtlich, die mit großer Wahrscheinlichkeit Heinrich Schütz zugeschrieben werden können. In Mary E. Frandsen

Vortrag „Allies in the Cause of Italian Music“ kam dagegen der Geschäftsmann Schütz im Kampf gegen musikalisches Mittelmaß zum Vorschein, während Charles Brewers mit seinem Beitrag über die Pastorella in den Werken von Johann Heinrich Schmelzer und Heinrich Ignaz Biber die Entstehung eines rein österreichischen Genres skizzierte.

Nicht nur die Verbindung von Theorie und Praxis, sondern auch die anglo-amerikanische Diskussionsfreudigkeit erweist sich in der Musikforschung als äußerst ertragreich: ‚Responses‘ (Kurzreferate in direktem Bezug zum jeweiligen Vortrag) gaben Gelegenheit zur Betrachtung aus anderem Blickwinkel und zu weiterer Diskussion – daß hier viele Fragen offen bleiben, ist dabei wohl das anregendste Ergebnis.

Berlin, 14. bis 16. Mai 1998:

Internationales Kolloquium „Brecht und die Musik“

von Hyesu Shin, Berlin

Als „Liedermacher“ begann Bertolt Brecht seine literarische Laufbahn. Da lag es nahe, ein Symposium über „Brecht und die Musik“ zu veranstalten, um das Jahr zu begehen, in dem der Dichter 100 Jahre alt geworden wäre. Vom 14. bis 16. Mai fand das Internationale Kolloquium im Konzerthaus am Gendarmenmarkt in Berlin statt, veranstaltet in Kooperation mit dem Musikwissenschaftlichen Seminar der Freien Universität Berlin und geleitet von Albrecht Riethmüller. Am Beginn der Tagung stand Jost Hermand (Madison, WI, USA) mit einem Vortrag über Brecht und seinen langjährigen Freund und Mitarbeiter Hanns Eisler. Tilo Medek (Remagen) ging der Frage nach, ob die Komponisten durch Brecht besser wurden. Er versuchte eine Antwort am Beispiel seines Lehrers Rudolf Wagner-Régeny. Giselher Schubert (Frankfurt a. M.) untersuchte die kurze Zusammenarbeit von Brecht und Paul Hindemith.

Zwischen Carl Orff und Brecht gab es keine persönliche Zusammenarbeit. Unter den Kompositionen, die vor 1935 entstanden sind und von Orff selbst später zurückgezogen wurden, waren unter anderem einige Stücke nach Texten von Brecht. „Burying the Past: Orff and his Brecht Connection“ war der Vortrag überschrieben, der von Kim Kowalke (Rochester, NY, USA) gehalten wurde. Einem weiteren unbekanntem Thema widmete sich Guido Heldt (Berlin) mit „...among them a drummer-boy‘ Britten's Brecht“. Nach diesem Exkurs ging es dann wieder um das ‚Dream-team‘ Eisler/Brecht. Oder Brecht/Eisler? Albrecht Dümling (Berlin) sprach über „Perspektiven, Formen und Grenzen ihrer Zusammenarbeit“. Im Anschluß fand eine Diskussion über „Politisierung der Musik“ statt mit Joachim Lucchesi (Berlin), Günter Mayer (Staitz) und Steven P. Scher (Hanover, NH, USA). In Kurt Weill hatte Brecht einen Komponisten, mit dessen Musik zur *Dreigroschenoper* er seinen größten Erfolg feiern konnte. Ihre Zusammenarbeit funktionierte aber nicht reibungslos. Albrecht Riethmüller stellte provokativ die Frage: „Brecht und Weill – ein Team?“ Und Jens Malte Fischer (München) referierte über *Happy End*. Der zentrale Begriff in der Theorie Brechts ist Verfremdung. Wie ist aber Verfremdung in der Musik möglich, und welchen Einfluß hat sie auf die Moderne? „The Alienation-Effect and Modern Music“ lautete der Beitrag von Laurence Kramer (New York, NY) Claudia Albert (Berlin) diskutierte Brechts Lehrstücke und Kinderopern in Zusammenarbeit mit Hindemith, Weill und Paul Dessau. Frank Schneider (Berlin) gab interessante Einsichten in das Verhältnis „Dessau und Brecht“. In der Schlußdiskussion wurde über die Tagung resümierend reflektiert. Albrecht Riethmüller war im Gespräch mit Tilo Medek, Gerhard Müller (Leipzig) und Walter Bernhart (Graz).

Halle, 8. und 9. Juni 1998:

Wissenschaftliche Konferenz zu den 47. Händel-Festspielen: „Metastasio in der Musik außerhalb Italiens“ (zum 300. Geburtstag)

von Johannes Killyen, Halle

Die 27 Opern- und acht Oratorienlibretti von Pietro Metastasio (1698–1782) dienten zahllosen Komponisten des 18. Jahrhunderts – auch außerhalb Italiens – als Vorlage. Seine nach festen Regeln der Personenkonstellation, Intrigenkonstruktion und des musikalischen Ablaufs sich entwickelnde Dramaturgie wurde als idealtypisches Grundkonzept der Opera seria angesehen. Georg Friedrich Händels Augenmerk dagegen galt eher den „Abgründen der menschlichen Seele, den Ekstasen und Verzweiflungen vor dem Happy Ending“ (Silke Leopold). Wahrscheinlich aus diesem Grund vertonte Händel nur drei Metastasio-Libretti.

Die wissenschaftliche Konferenz mit Teilnehmern aus den Vereinigten Staaten, Großbritannien, den Niederlanden und Deutschland beschäftigte sich mit der Metastasio-Rezeption außerhalb Italiens. Donald Burrows (Milton Keynes, GB) referierte über Charles Burneys Metastasio-Bild in der 1796 erschienenen Biographie *Memoires of the Life and Writing of the Abate Metastasio*, in der Burney in Metastasio ein Symbol des – zur Französischen Revolution kontrastierenden – aristokratischen Zeitalters sah. Ellen T. Harris (Cambridge, MA, USA) zeigte die Entwicklung von der barocken Da capo-Arie Händels zum von der Sonatenform bestimmten Typus der Mozartschen Arie auf, wobei sie in diesem Zusammenhang die Bedeutung von Metastasios Textvorlage unterstrich. Bruce Alan Brown (Los Angeles, CA, USA) referierte über Metastasios intensive Kontakte zum Ballett: Dies betraf einerseits seine Zwischenaktballette, deren Konvention dem Dichter gut vertraut war, und andererseits spätere Ballettaufführungen, die sich auf Operntexte Metastasios stützten. Imanuel Willheim (Hartford, Conn., USA) wies mit Bezug auf die heutige Aufführungspraxis darauf hin, daß Metastasio als Opernlibrettist sicherlich auch den korrekten Ablauf der Bühnenhandlung überwachte. Auf der Basis diesbezüglicher schriftlicher Zeugnisse des Dichters sprach Willheim sich für eine genaue Rekonstruktion der szenischen Konventionen aus.

Einige Referate widmeten sich der vergleichenden Untersuchung unterschiedlicher Metastasio-Vertonungen: Michael Zywiets (Münster) machte keineswegs zufällige Abweichungen in der Theaterpraxis für Unterschiede zwischen den *Siroe*-Vertonungen von Vinci, Porta, Porpora, Sarro, Vivaldi und derjenigen Händels verantwortlich, während Gabriele Buschmeiers (Mainz) Referat den *Ezio*-Opern von Händel und Gluck, Anja-Rosa Thöming (Rostock) Vortrag den *Ezio*- Fassungen Hasses galt. Unbekanntere Vertonungen präsentierte Steffen Voss (Hamburg) mit den Oratorien des Hamburger Syndikus Jacob Schuback (1726–1784). Spätere Beispiele Metastasianischer Vertonungen führten Helga Lühning (Bonn; „Metastasio und Mozart“) und Kenneth Nott an (Hartford, Conn., USA; „Johann Christian Bachs *Gioas, re di Giuda* – ein Aufeinandertreffen Metastasianischer und Händelscher Tradition“). Richard King (College Park, MD, USA) widmete sich Metastasios einziger komischer Oper, *L'impresario delle canarie*.

Weitere Vorträge beschäftigten sich mit regionalen Aspekten der Metastasio-Rezeption: Reinhard Wiesend (Bayreuth) stellte eine anonyme *Ezio*-Fassung aus Bayreuth (eine starke Kürzung des Originals), den in Dresden aufgeführten *Demofonte* Hasses und Galuppi *Alessandro nell'Indie* aus München (kurioserweise unverändert aus Venedig übernommen) vor. Gerhard Poppe (Dresden) erörterte die Verbreitung der Metastasio-Libretti am Dresdner Hof, und Paul W. van Reijen (Groningen, NL) bot zum Abschluß des zweitägigen Symposiums eine Einführung in die niederländische Metastasio-Rezeption.

Bonn, 18. bis 20. Juni 1998:

Internationale Fachkonferenz des Beethoven-Archivs Bonn: „Ludwig van Beethoven: Werke für Klavier und Violoncello“

von Jürgen May, Garmisch-Partenkirchen

Die Cellowerke Beethovens sind bisher nicht umfassend gewürdigt worden. Diesem Versäumnis abzuweichen schickte sich eine international besetzte Fachkonferenz an. Bedeutende Quellenfunde der letzten Zeit (das Autograph des 1. Satzes aus op. 69 hat Lewis Lockwood schon 1992 faksimiliert) wurden im Rahmen der Tagung erstmals präsentiert, allen voran die vor einigen Jahren von Albert Dunning (Cremona) wiederentdeckte Stichvorlage zu op. 69, aber auch von Beethoven korrigierte Erstausgaben (Bernard van der Linde, Pretoria; Albi Rosenthal, London). Ingeborg Maaß (Bonn) untersuchte die bisher nicht wirklich gewürdigten Autographe zu WoO 45 und 46: Weist letzteres noch Spuren der Werkgenese auf, so trägt ersteres den Charakter einer Reinschrift. Die Auswertung der Quellen wird nicht allein zur philologischen Exaktheit der Editionen beitragen, sondern auch einige wesentliche Korrekturen zeitigen.

Daß sich ein gewichtiger Teil der Quellendiskussion um die Skizzen drehte, versteht sich bei der Fülle des erhaltenen Materials gerade zu den Cellowerken fast von selbst. Voraussetzung für die Auswertung der Skizzen ist ihre korrekte Chronologie. In diesem Sinne schlug Sieghard Brandenburg (Bonn) eine Neuordnung der Lagen des von Alan Tyson rekonstruierten Skizzenbuches 1807/08 zu op. 69 vor. War man sich grundsätzlich einig über die Bedeutung der Skizzen als sichtbare Spuren des Beethovenschen Schaffensprozesses, so warnte Petra Weber-Bockholdt (Hameln) vor einer Überbewertung gegenüber dem ‚eigentlichen‘ Werk; sie seien nur gewissermaßen retrospektiv von diesem aus zu interpretieren. Dagegen führte Martina Sichardt (Berlin) am Beispiel der Fuge aus op. 102,2 die Skizzen als Werkzeug zur Analyse vor.

Einigkeit herrschte über die Bewertung des Beethovenschen Cellowerkes. So bestätigte die Konferenz eindrucksvoll, daß sämtliche der insgesamt acht Kompositionen, auch jene ohne Opuszahl, zu den gewichtigeren Werken Beethovens zu zählen sind, wobei die Sonaten geradezu Schlüsselpositionen in seinem Gesamtchaffen einnehmen. Birgit Lodes (München) strich die zentrale gattungsgeschichtliche Stellung des op. 5 heraus, das auf Kompositionen in Beethovens Umfeld Einfluß ausübte. Wolfgang Osthoff (Würzburg) skizzierte, ausgehend von op. 5 Nr. 1, die Entwicklung der Ensemble-Kadenz in Beethovens Gesamtwerk. Mit seiner Untersuchung zum Verhältnis von Klavier- und Cellopart in op. 69, insbesondere der Registerwahl beim Cello, unterstrich Lewis Lockwood (Harvard) die Schlüsselrolle der Sonate innerhalb der Kammermusik Beethovens. Von eben jener Korrelation der beteiligten Instrumente ausgehend, beleuchtete William Drabkin (Southampton) die spezifischen Probleme der Besetzung Klavier-Cello vor dem gattungsgeschichtlichen Hintergrund. Den meisten Diskussionsstoff lieferten die Sonate op. 102, die die Schnittstelle zwischen mittlerer Schaffensperiode und Spätwerk markieren. Peter Cahn (Frankfurt a. M.) stellte das erste des Werkpaares als ‚Freie Sonate‘ in die Tradition der Fantasie-Sonaten op. 27. Kontrovers erwies sich die Beurteilung der Fuge aus op. 102 Nr. 2 des, wie sich zeigte, problematischsten Satzes des gesamten Cellowerkes. Erkannte Rudolf Bockholdt (Hameln) im Satzverlauf eine fortschreitende Zersetzung des Fugenprinzips, so strich Martina Sichardt gerade die Neuinterpretation typischer Fugenelemente und barocker Thementypen durch Beethoven heraus.

Angesichts der hohen Qualität der Werke Beethovens für Cello und Klavier mag man ihre geringe Zahl bedauern. Ob eine Einbeziehung auch der Bearbeitungen für diese Besetzung, wie vom Cellisten Dimitrij Markevitch gefordert, dem Mangel abzuweichen vermag, mit dieser Frage setzte sich Armin Raab (Bonn) auseinander. Er machte vor allem die substantiellen Unterschiede zwischen der wohl authentischen Umarbeitung der *Hornsonate* op. 17 einerseits und denjenigen fremder Bearbeiter (etwa op. 64) andererseits deutlich. Abgeschlossen wurde die gelungene und anregende Veranstaltung mit einer organologischen Untersuchung des Violoncellos aus Beethovens Besitz von Kai Köpp (Freiburg).

BESPRECHUNGEN

De musica et cantu. Studien zur Geschichte der Kirchenmusik und der Oper. Helmut Huckle zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Peter CAHN und Ann-Katrin HEIMER. Hildesheim: Georg Olms Verlag 1993. 621 S., Abb., Notenbeisp. (Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt/Main. Musikwissenschaftliche Publikationen. 2.)

Die hier anzuzeigende Festschrift hat Helmut Huckle an seinem 60. Geburtstag 1987 als Manuskript noch entgegennehmen können. Drei Jahre später hat eine schwere Erkrankung der wissenschaftlichen Arbeit des bedeutenden Gelehrten ein Ende gesetzt. So hat er die Publikation nicht mehr im eigentlichen Sinne erleben können. Um so tröstlicher ist es für alle, die ihm nahestehen, und für die musikwissenschaftliche ‚community‘ insgesamt, daß sie nun als ein stattlicher und ansprechend gestalteter Band vorliegt und Zeugnis für die weitreichende Wirkung des Wissenschaftlers und seines Werkes gibt.

Die Namen der Beiträger und die Themen ihrer Aufsätze spiegeln aufs Schönste die Internationalität von Huckles Wirken und die Schwerpunkte seiner Arbeit, auch wenn es wiederum ein wenig melancholisch stimmt, daß zwei der Texte – die von Sabine Žak und Carl Dahlhaus – posthum veröffentlicht sind. Französische, angelsächsische, schwedische und deutsche Kollegen haben beigetragen, und neben den prominenten Vertretern der eigenen und der nächstjüngeren Generation stehen die Schüler des akademischen Lehrers.

Eine Besonderheit der Festschrift – und eine, die wiederum die Breite und die Wirkung von Huckles Arbeit reflektiert – ist es, daß sich fast alle Beiträge auf die speziellen Forschungsgebiete des Jubilars und nicht wenige auf bestimmte Arbeiten beziehen. Quantitativ überwiegen die Aufsätze zur Gregorianik, mit denen die chronologisch geordnete Sammlung eröffnet wird und in denen sich Huckle wirklich bahnbrechende Bedeutung für die moderne Gregorianik-Forschung (einschließlich des großen Themas „Verschriftlichung der abendländischen Musik“) spiegelt. Im gegebenen Rahmen ist es unmöglich, die Fülle der Beiträge

auch nur anzudeuten; hingewiesen sei auf Joseph Dyers Diskussion der Funktionen und der möglichen Gründungszeit der Schola Cantorum; Alejandro Enrique Plancharts Darstellung des vor-gregorianischen Gehalts der Tropen; David G. Hughes' methodisch besonders interessanten Versuch, die karolingische Ausbreitung des römischen Gesanges als oralen, nicht schriftlichen Prozeß plausibel zu machen; David Hileys Darstellung des früh (ursprünglich?) ohne Text gesungenen Sequenzen-Repertoires (zu den Zeugnissen von Udalric und anderen wären als vermutliche Quelle die Belege bei Augustin zu nennen, vgl. dazu Walter Wioras bekannten Aufsatz „Jubilare sine verbis“); Ritva Jacobsons und Leo Treitlers anhand der ‚Produktion‘ eines Tropus entwickeltes Plädoyer für eine weitere Differenzierung der Konzepte von „oral and written tradition“. Weitere Beiträge zur Gregorianik und ihrem Umfeld stammen von Joseph Gelineau, Charles M. Atkinson, Edward Nowacki, Michel Huglo, Gunilla Björkvall, Hartmut Möller, Wulf Arlt, Andreas Odenkirchen (die sehr nützliche vergleichende Veröffentlichung von 13 Neumentafeln aus dem 11. bis 14. Jahrhundert), Ruth Steiner, Gunilla Iversen, Karlheinz Schlager, Marie-Elisabeth Heisler. Sabine Žak breitet reiches Material zur Verwendung von Instrumenten in der mittelalterlichen Musik in den deutschsprachigen Ländern aus. Marianne Danckwardt deutet Guillaume de Machauts Motette Nr. 11 aus deren singulärem Satzbild als „satztechnisches Bindeglied zum Kantilensatz des 14. und 15. Jahrhunderts und zu jenen der späteren Motetten, die auf die Konstruktivität der isorhythmischen Motette (...) verzichten“ (S. 383). Klaus Hortschansky gibt eine verblüffende zahlensymbolische Interpretation von John Dunstables *Veni Sancte Spiritus* im Anschluß an seine Analyse des Werkes in der Festschrift Forchert. Carl Dahlhaus entwickelt die Widersprüche von Theorie und Praxis in der Bestimmung von Dissonanzen im 14. und frühen 15. Jahrhundert. Eric Fiedler handelt über eine anonyme Messe ohne Text in I-Md 3 einerseits als Teil einer offenbar um 1500 entstehenden Tradition von Messen und

Motetten zu gleichen Stimmen („ad aequales“, „a voci pari“), andererseits als Beleg für die Möglichkeit eines textlosen Ordinariums in bestimmten liturgisch-musikalischen Konstellationen. Jeffrey Kurtzman skizziert das Repertoire von Drucken des 16. Jahrhunderts mit Vesper-Polyphonie als für das Verständnis notwendigen Hintergrund der *Marienvesper* Claudio Monteverdis; Lewis Lockwood interpretiert die Parodiemesse aus Monteverdis Druck von 1610 als besonders subtiles Beispiel text-symbolischer Verwendung der für die Parodie ausgewählten Motive aus Nicolas Gomberts Motette und vor dem Hintergrund der Widmung an Paul III. In einem dritten Monteverdi-Beitrag interpretiert Silke Leopold das bisher vernachlässigte *Bel pastor* und deckt überraschende Bezüge zur französischen Textvorlage, komponiert von Jean de Castro, und zur Parallelkomposition Marco da Gaglianos auf. Beiträge zur Geschichte der Oper im 18. Jahrhundert liefern – eingedenk Huckes Arbeiten vor allem zu Giovanni Battista Pergolesi – Reinhard Strohm („Auf der Suche nach dem Drama im dramma per musica: Die Bedeutung der französischen Tragödie“) und Paul Brainard mit einem dankenswert nüchternen Blick auf die Text-Musik-Beziehung bei Händel, demonstriert am *Scipione*. Magda Marx-Weber untersucht „Rezitative in Psalm- und Stabat Mater-Vertonungen des 18. Jahrhunderts“; Reinhardt Menger bricht eine Lanze für den Tangentenflügel; Wilhelm Seidel gewinnt aus einem Vergleich von Domenico Cimarosas *Il matrimonio segreto* mit der Textvorlage, einer Komödie von David Garrick, bedenkenswerte Einsichten in den gesellschaftlichen Charakter der Opera buffa und in die Fähigkeit des musikalischen Dramas, schärfere Konflikte als das Sprechdrama darzustellen, „ohne sinnlos und verletzend zu werden. Die Harmonie des Satzes ist die Bedingung für die Darstellung gesellschaftlicher Dissonanzen“ (S. 541). Christoph-Hellmut Mahling untersucht die musikbezogenen Eintragungen Ignaz Grillparzers in dessen Tagebüchern als reiche Quelle zum Musikleben der Zeit. Zwei wichtige Beiträge sind Franz Liszt gewidmet: Dietrich Kämper zeigt, wie Wagners Idee des ‚Symphonischen‘, in charakteristischer Verwandlung, Liszts Bemühungen um das Oratorium prägt; Michael Saffle zerlegt höflich, aber bestimmt die Versuche, versteckte

Zahlensymbolik nun auch bei Liszt zu finden – ein besonders dankenswerter Beitrag zur Eindämmung der Numerologie-Seuche. Den Abschluß bildet, sehr symbolisch, der älteste der versammelten Autoren mit dem jüngsten Thema: Kurt von Fischer mit einer in die Tiefe gehenden und erstaunlich ergebnisreichen Betrachtung der Choralkompositionen von Eric Satie.

(September 1997)

Ludwig Finscher

Musik/Revolution. Festschrift für Georg Knepler zum 90. Geburtstag. Hrsg. von Hanns-Werner HEISTER (Hamburg: von Bockel Verlag 1997. Band 1: 283 S., Notenbeisp., Band 2: 364 S., Notenbeisp., Band 3: 290 S., Notenbeisp.

Der Nestor der Musikwissenschaft der ehemaligen DDR, Georg Knepler, beging 1997 seinen 90. Geburtstag. Ihm zu Ehren beteiligten sich 31 Wissenschaftler an einer Festschrift, die schließlich drei Bände füllte. Die Autoren kamen aus Ungarn, der Schweiz, Italien, Portugal, Holland, Belgien, den USA, aus Österreich, wo der Jubilar 1906 in Wien geboren wurde und dort bei Guido Adler Musikwissenschaft studierte, aus England, wohin er 1938 bis 1946 emigrierte, und natürlich aus Deutschland, wo er bis 1934 unter anderem als Kapellmeister und ab 1949 im Ostteil von Berlin als Musikwissenschaftler wirkte. Seine Forschungen über Grundprobleme der Musik in dem Buch *Geschichte als Weg zum Musikverständnis* (1977), seine neuen Gesichtspunkte zur *Musikgeschichte des XIX. Jahrhunderts* (1960/61) oder seine Neuakzentuierung des Mozartbildes in seinen *Annäherungen an den Wiener Meister* (1991) gaben neben seiner Lehrtätigkeit an der Berliner Humboldt-Universität und den vielen anderen Veröffentlichungen Anregungen, die vielfältige und breit gefächerte Auswirkungen hatten. Nicht zuletzt spiegelt sich das in den Beiträgen der vorliegenden Festschrift wider. *Musik/Revolution* ist das Thema, das in den 31 Beiträgen in sieben Abteilungen als historische, ästhetische, zuweilen auch nur musik-immanente Erscheinung in der Veränderung des Denkens und des Klangmaterials untersucht wird.

Band I enthält die zwei Abteilungen „Zugriffe“ (I) und „Vom europäischen Mittelalter bis

zum Absolutismus“(II). Die „Zugriffe“ gelten der Definition von Re-volution, Re-formation und Traditionsbeziehung und systemtheoretischen Erörterungen zur Musikgeschichtsforschung überhaupt: Zuweilen versuchen die Autoren hier wie auch im weiteren Kneplers Gedanken von der „Geschichte als Weg zum Musikverständnis“ aufzugreifen und weiterzuführen, andererseits geben sie zusammenfassende Darstellungen archäologischer und mittelalterlicher Erscheinungen, wobei Hartmut Möller bei seinen Betrachtungen zu den musikalischen Umbrüchen der Zeit von Bernhard von Clairvaux allgemein warnt, „Kneplers Ansatz auch nach dem vermeintlichen ‚Ende der Ideologien‘ nicht vorschnell zu verbannen, sondern gewissermaßen durch die Analyse des vorliegenden historischen Mißverständnisses hindurch zur Einsicht in die Aktualität und Notwendigkeit dieser Herangehensweise ... zu gelangen.“ Und er glaubt, mit dem „Stichwort der ‚historischen Aneignung‘ auf wirklichkeitsbezogene Dimensionen der Musikhistoriographie“ verweisen zu müssen, die „gegenwärtig unter dem lautstarken Ansturm wissenschaftlicher -ismen, vom postmodernen Dekonstruktivismus bis zum radikalen Konstruktivismus, vielfach vergessen zu werden drohen.“ Daß dies bei den Autoren bis auf wenige, sich streckenweise in Detailanalysen verlierende Analytiker auch so gesehen wird, zeigen die einzelnen Untersuchungen.

Die zweite Abteilung reicht von „Paradigmen im Vorfeld einer abendländischen Musik“ (Rudolf Flotzinger) bis zu interessanten Aufhellungen von Bachs *Matthäus-Passion* im Einfluß von Newtons *Principia* und den Wirkungen führender Philosophen seiner Zeit, dem „Jahrhundert der Theodizee“, auf die Einsichten und Gestaltungsweisen des Leipziger Thomaskantors (Peter Gülke). Auf interdisziplinäre Zusammenarbeit, für die sich Knepler stets einsetzte und sie realisierte, verweisen Beiträge zum Verhältnis bildender Kunst und Musik im 16. Jahrhundert (Sabine Ehrmann-Herfort) oder auch Hinweise zu Peter Bruegels *Temperantia* als Parabel religionspolitischer Toleranz sowie als Symbolbild von Theologie, Wissenschaft und Künsten in ihren Verknüpfungen bis in künstlerische Details (Anabella Weismann).

Die zwei Abteilungen des Bandes II nehmen

die Themenbereiche „Von der Aufklärung bis zum Hochkapitalismus“ (III) und „Avantgarden und Rückschritte“ (IV) auf. Nicht nur konkrete Untersuchungen zu Beethovens *Eroica* und der *Sonate* op. 26 in der verschiedenartigen Prägung revolutionärer Thematik oder die späten Streichquartette des Bonner Wahlwieners, Beiträge zu Geschichte und Wirkung der *Marseillaise* und des Chansonniers Beranger, sondern auch solche von übergreifender Thematik wie die von der in historischer Entwicklung in Gang gesetzten Arbeitsteilung in Gesellschaft und Kunst, die bei Jean Jacques Rousseau, John Brown und Johann Gottfried Herder aufklärerische Gegenentwürfe auslöste (Caroline Mattenklott). Am Ende dieser Abteilung steht natürlich Richard Wagner, dessen „Judenkarikaturen oder – Wie entsorgt man die Enttäuschung über eine gescheiterte Revolution?“ (Gerhart Scheit) Anlaß zu Untersuchungen gaben. Sie werden festgemacht an antisemitischen Positionen im *Ring*, dessen antikapitalistische Tendenz praefaschistisch mit dem Haß aufs Judentum kombiniert und in vielen, nicht immer beweiskräftigen Indizien aufzudecken versucht wird.

Über „Avantgarden und Rückschritte“ informiert die IV. Abteilung. Von der Materialrevolution um 1900 in Wien, der Selbstironie der Wiener Moderne (Die Musikblätter des „Abbruch“) über mehr essayistische Anmerkungen zu Charles Ives 2. *Streichquartett*, einer Zusammenstellung der Erscheinungsformen des russischen Futurismus und seiner Auswirkungen auf die Musik, dem Experiment des dirigentenlosen Orchesters (Persimfans) in Moskau, Vergleiche der verbreiteten Fassungen von Eisenstein/Prokofjews *Alexander Newski* bis zum Musiktheater im Zeichen Brechts reichen die Themen. Sie werden ergänzt durch Ausführungen über die Anwendung von Lautsprecher-Musik in den KZs, über musikalische Formen antifaschistischen Widerstands in Portugal und über die Stellung der Schönberg-Adepten Paul Dessau und Hanns Eisler im Spannungsfeld stalinistischer Kunst doktrin.

Weiter in die Moderne greifen die drei Abteilungen des Bandes III: Innovationen (V), Rückblicke (VI) und Perspektiven (VII). Der Serialismus in seiner frigidem „Ab-soluta“, aber auch den Möglichkeiten, gesellschaftliche Praxis aktiv zu reflektieren (Hermann Sabbe),

steht hier genauso zur Diskussion wie tiefere Analysen der Werke Luigi Nonos, Hans Werner Henzes, Luciano Berios sowie Morton Feldmans. Stets wird dabei im Sinne des zu ehrenden Jubilars die soziale Funktion als wesentlicher Bezugspunkt anvisiert und dargestellt.

In der Abteilung „Rückblicke“ treten Erscheinungen der Rock-Szene, des Free Jazz in den Mittelpunkt und – hier überraschend eingefügt – Betrachtungen zu Eislers „Rotem Wedding“ und der DDR-Hymne. Der Schlußteil, zwar nicht im Inhaltsverzeichnis angegeben, aber de facto im Text „Perspektiven“ überschrieben, gibt Ausblicke, fragende, unsichere, warnt vor Erscheinungen der kulturellen oder besser zivilisatorisch-industriellen Zukunftsentwicklung, sei es das Thema der „Weltmusik“ (Helmut Rösing: „Interkulturelle Musikanneignung – Verfälschung, Bereicherung oder Fortschritt?“), die im Zeitalter medientechnischer Vermarktung zu einem apokalyptischen Szenario kultureller Nivellierung sich ausweitet. In Günter Mayers Beitrag („Zur Kritik des radikalen Konstruktivismus im Bereich der Ästhetik und Musikästhetik“) führt diese Einsicht zum Aufruf, eine kritische, politisch wache „Ästhetik des Widerstands“ gegen das Verschwinden des Menschen zu entfalten, den ästhetischen Vorstellungen eines Vorherrschens von Computern und Maschinen nach dem Grundsatz „Nur was schaltbar ist, ist überhaupt“ entgegenzutreten. Das ist die eine Gefahr, die andere – so protestiert Friedrich Tomberg im letzten Aufsatz der Festschrift „Zum Verhältnis von Perspektivität, Geschichtlichkeit und Wahrheit in Weltbild und Weltanschauung“ – ist die „einer Welt in vielen Bildern“. Die Postmoderne habe hier keinen Ausweg gezeigt. Eine künftige „Weltbürgergesellschaft“ (S. 283) wird sich zwar aus vielen Bildern zusammensetzen, deren einigendes Band aber muß die Einhaltung der Menschenrechte sein.

In den insgesamt 283 + 363 + 284 = 930 Seiten liegt ein Kompendium musikhistorischer Darstellungen vor, die die Anregungen Georg Kneplers aufnahmen oder konstruktiv diskutierten, in vielen Fällen seinen publizierten Leitlinien und Intentionen entsprachen, in manchen anderen aber etwas querständig sich dazu verhielten. Gerade dadurch

verdeutlicht sich die Vielfalt der musikwissenschaftlichen Ansätze, die heute möglich und notwendig sind. Und gerade der Ernst der Absichten kennzeichnet das Gros der Untersuchungen. Druckfehler und nicht ganz überprüfte Angaben wie etwa das Datum der Uraufführung von Prokofjews *Symphonie classique*, die nicht 1927 in Moskau stattfand (S. 247), sondern 1918 in Petrograd, halten sich in Grenzen. (September 1997) Friedbert Streller

ISAAC LACHMANN: *Awaudas Jisroeil. Der israelitische Gottesdienst. Traditionelle Synagogengesänge des süddeutschen und osteuropäischen Ritus. III. Teil Die drei Wallfahrtsfeste.* Hrsg. von Andor IZSÁK. *Wissenschaftliche Bearbeitung: Adalbert OSTERRIED.* Hannover: Europäisches Zentrum für Jüdische Musik 1993 und 1995. Band I: *Abendgottesdienst und Morgenlob.* 189 S., Band II: *Achtzehngebet, Hallel und Thoraprozessionen.* 187 S., Band III: *Zusatzgebet mit Frühlings- und Herbstgesängen. Hoschanot und Nachträge.* 189 S. (Schriftenreihe des Europäischen Zentrums für Jüdische Musik.)

Orgelsachverständige registrieren möglichst jede im 19. Jahrhundert aufgestellt gewesene Kirchenorgel; die nach 1810 vermehrt installierten Synagogenorgeln vermögen hingegen nur ausnahmsweise deren Interesse zu wecken. Historiker der kultisch eingebunden gewesenen Musik erfassen alle erreichbaren Choralbücher, Kantaten oder Motetten, den Gesang der Kantoren und Chöre in den Synagogen lassen sie zumeist unbeachtet. Lokalhistoriker beschreiben detailliert die Leistungen und Curricula städtischer Konservatorien oder Kirchenmusikschulen, von Ausbildungsstätten wie etwa der 1859 von Moritz Deutsch in Breslau gegründeten Kantorenschule am Jüdisch-Theologischen Seminar nimmt man nur selten Notiz. Angesichts dieser und anderer beklagenswerter Defizite ist es eine besondere Verpflichtung, auf die hier vorzustellenden drei stattlichen Bände hinzuweisen. Diese enthalten ein umfangreiches Repertoire gottesdienstlicher Musik, das ebenso wie die Messen von Franz Schubert oder die Kantaten von Carl Friedrich Zelter unverzichtbar zur Kenntnis von der Musik im 19. Jahrhundert gehören soll-

te. In jüngster Zeit sind Kantoren wie Salomon Sulzer in Wien oder Louis Lewandowski in Berlin verstärkt ins Blickfeld gerückt worden. Die Leistungen Isaak Lachmanns (1838–1900) blieben hingegen unerkannt. Diesem in Odesa, Westpreußen, Pommern und im schwäbisch-bayerischen Hürben (Landkreis Krumbach) tätig gewesenen Kantor und Lehrer ist der Inhalt dieser Publikation zu danken. Dieser besteht aus der faksimilierten und kommentierten Wiedergabe von 271 nach dem liturgischen Tageszyklus der Synagoge geordneten Gesängen, die an den drei Wallfahrtsfesten (Pessach, Wochenfest und Laubhüttenfest) einst von Kantor, Chor und der Gemeinde intoniert wurden.

Der in der Ukraine aufgewachsene Sammler dieses umfassenden Compendiums war wie kaum ein anderer vor 1900 in der Lage, darin sowohl den traditionell osteuropäischen wie auch den süddeutschen Synagogengesang einzubringen nebst eigenen, mit Opus-Zahlen versehenen homophon-vierstimmigen Sätzen zu Psalmgesängen und Gemeinderesponsen. Der auch als Autor etlicher Abhandlungen bekannt gewordene Lachmann wollte mit dieser erstmals komplett publizierten, früher unter anderem von Abraham Zevi Idelsohn in Auswahl benutzten Sammlung zwei Zwecke erreichen: einen der Erhaltung der traditionellen aschkenasischen Vorbeter- und Kantorentradition dienlichen praktisch-pädagogischen sowie den der bestmöglichen Dokumentierung für historisch-kritische Studien. Zu einer letzten Zielsetzung war er vor allem durch Johann Gottfried Herder angeregt worden. Dessen Intentionen folgend, verstand er seine Bemühungen als einen Beitrag zur Bewahrung einer jüdischen „synagogen Nationalmusik“ (1880). Aus diesem Grunde ist dieses Melodiengut kantoralen Gebetsgesangs aus dem polnischen wie dem deutschen Ritus auch zu den großen ethnographischen Leistungen des 19. Jahrhunderts einzureihen. Der besonderen Problematik, ein vielgestaltiges Repertoire, bestehend aus der Kantillation im freien Prosarhythmus, dem Ausruf und Hymnen, protokollgetreu mit den diesbezüglich begrenzten Mitteln der Notation zu dokumentieren, war sich der sorgfältige Sammler bewußt. In zahlreichen Aufsätzen hat er sich nach 1890 um die Klärung der Fragen nach den synagogen Tonarten und dem – etwa für den Gregorianischen Choral

geltenden – normativen Tonartensystem bemüht. Er entschied sich für die Annahme von auf fünf Gesangsarten anzuwendende Gebrauchsleitern. Auch diese Klassifikation verdient ethnologisch Beachtung. Von der Setzung von Taktstrichen mochte er freilich nicht Abstand nehmen, trotz der Kennzeichnung vieler Nummern als „traditionell“ oder als „alte Melodie“.

Der kompetente Kommentator dieser Ausgabe, Adalbert Osterried, bietet im 3. Band (S. 145 ff.) alle ermittelbaren und wissenswerten Auskünfte zur Biographie Lachmanns, außerdem zu der im 19. Jahrhundert sehr umstrittenen Kantorenfrage, zu Aspekten des aschkenasischen Synagogengesanges im allgemeinen sowie zur Geschichte des Manuskripts. Außerdem enthält jeder Band eine Übersetzung der Gesangstexte und der hebräischen Begriffe, die anhand der deutschen Fassungen der nach 1866 von Michael Sachs herausgegebenen „Festgebete der Israeliten“ erstellt wurden, so daß die Benutzung dieser Quelle durch eine breitere Leserschaft nunmehr ermöglicht worden ist. Dem der Hochschule für Musik und Theater Hannover angegliederten Europäischen Zentrum für Jüdische Musik gebührt der besondere Dank für die Zugänglichmachung dieser den Holocaust in Buenos Aires überdauernden Niederschriften. Möge künftig dieser Publikation die Beachtung zukommen, die dieser Bergung in letzter Stunde eines inzwischen nahezu verklungenen Singgutes gebührt.

(November 1997)

Walter Salmen

KURT VON FISCHER: Die Passion. Musik zwischen Kunst und Kirche. Kassel u. a.: Bärenreiter/Stuttgart u. a.: Metzler 1997. 145 S., Abb. und Notenbeisp.

„Meine Arbeit geht davon aus, daß Vertonung und Vortrag der Texte vom Leiden und Sterben Jesu, wie sie einige Jahrzehnte nach den historischen Ereignissen der Passion in den vier Evangelien aufgezeichnet wurden, als rezeptionsgeschichtliche Vorgänge zu verstehen sind, die im Laufe der Jahrhunderte und bis heute eng mit dem Wandel theologischer, liturgischer, kirchen- und frömmigkeitsgeschichtlicher Anschauungen zusammenhängen. Aufzuzeigen sind aber auch Zusammenhänge zwi-

schen Musik, allgemeiner Geschichte, Bildender Kunst und Literatur, die, vielfach nur andeutungsweise, als Denkanstöße für eine an geistesgeschichtlichen Fragen interessierte Leserschaft gedacht sind.“ Diese methodischen Leitlinien Kurt von Fischers aus seinen Vorbemerkungen (S. 7) verweisen auf die Besonderheit und die Vorzüge seiner interdisziplinär ausgerichteten Geschichte der Passionsvertonung. Mit ihr liegt – sieht man von Handbuchbeiträgen und Lexikonartikeln ab – erstmals eine bis in die letzten Jahre und Jahrzehnte, konkret bis zu Werken von Krzysztof Penderecki, Oskar Gottlieb Blarr, Gerd Zacher und Arvo Pärt reichende Darstellung des Themas vor, geschrieben von einem durch mehrere Studien ausgewiesenen Spezialisten. Zugleich weisen die Vorbemerkungen jedoch auch auf eine Problematik hin, die sich fast unweigerlich mit einem historischen Abriss verbindet, in dem auf nur etwa 80 reinen Textseiten die wichtigsten Stationen eines rund tausendfünfhundertjährigen Gattungsprozesses beschrieben werden. Das prekäre Verhältnis von Stoffmenge und gewähltem Umfang setzt nicht zuletzt den musikalisch-analytischen Bemerkungen zu den zahlreich zitierten Werkauschnitten enge Grenzen; noch stärker betrifft dies die Beispiele aus der Bildenden Kunst, die auf das Mittelalter, die frühe Neuzeit und das spätere 20. Jahrhundert beschränkt sind. Wie für den bisherigen Forschungs- und Interessensstand bezeichnend, liegen die Schwerpunkte auf der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen responsorialen und ‚durchkomponiert‘-motettischen Passion, auf der oratorischen Passion von der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts bis zu ihrem Kulminationspunkt bei Johann Sebastian Bach sowie im 20. Jahrhundert. Diese Konzeption und Geschichtsbetrachtung hat zur Folge, daß das spätere 18. und weithin das 19. Jahrhundert für die artifizielle, meist durchgehend poetisierte Passion (Kantate und Oratorium), die nun primär ein überkonfessionelles Konzertereignis darstellt, fast zur ‚tabula rasa‘ wird, was jedoch der Zahl der Werke und Aufführungsnachweise aus dieser Zeit keineswegs entspricht.

Obwohl der Akzent erklärtermaßen auf den großen Entwicklungslinien und den bedeutenden Gattungsbeispielen liegt, die stets in ihrem ideengeschichtlichen und liturgischen Kontext

gesehen werden, sei im einzelnen gleichwohl auf einige Errata (meist chronologischer Art) und wenigstens eine revisionsbedürftige Interpretation hingewiesen: So kann die Entstehung von Friedrich Funckes oratorischer *Matthäus-Passion* nicht exakt auf 1670 datiert werden (S. 88), sondern läßt sich, wie Horst Walter schon 1967 nachgewiesen hat, nur auf die Jahre „1667/1670 oder 1672/1674“ eingrenzen. Die Angabe, Barthold Heinrich Brockes' mehrfach in Musik gesetztes Passionsoratorium *Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus* (1712) sei „zuletzt noch 1750“ (S. 98) von Johann Friedrich Fasch vertont worden, ist unzutreffend, da Faschs Komposition nach neuestem Forschungsstand (Reymond Dittrich, 1995) wahrscheinlich bereits zwischen 1723 und 1727 entstand, während der nach heutigem Wissen letzte Beleg in dieser Vertonungsgeschichte die bei Kurt von Fischer nicht erwähnte *Brockes-Passion* Johann Caspar Bachofens bildet, die in einem postumen Druck Zürich 1759 erschien. Wie seit langem bekannt, ist das Hauptkorpus von Reinhard Keisers in mehreren Fassungen überlieferter oratorischer *Markus-Passion* aufgrund ihrer Weimarer Aufführung durch Bach spätestens auf 1713 und nicht erst auf 1717 oder 1720 (S. 92) zu datieren. Carl Heinrich Grauns Passionskantate *Der Tod Jesu* wurde 1755 nicht „in der Berliner Oper“ (S. 101), sondern in der „Ober-Pfarr- und Domkirche“ uraufgeführt. Bei dem Gebrauch der Begriffe „pietistisch“ und „Pietismus“ als frömmigkeitsgeschichtlicher Kategorie zeigt sich der Autor mehrfach einer veralteten, klischeehaften Deutung verhaftet, in der subjektiv-individualistisches religiöses Empfinden allzu vorschnell und undifferenziert als „pietistisch“ oder „pietistisch beeinflusst“ klassifiziert wird, wobei unberücksichtigt bleibt, daß viele solcher erbaulichen und gemütsbewegenden Elemente weit in den lutherischen (teilweise sogar lutherisch-orthodoxen) Protestantismus des 17. Jahrhunderts mit seiner intensiven Rezeption mystischer Texte zurückreichen; vor diesem theologiegeschichtlichen Hintergrund ist beispielsweise sowohl die pietistische Interpretation von Johann Rists Zusatzstrophen zu „O Traurigkeit, o Herzeleid“ von 1641 (S. 86) fragwürdig als auch die spekulative Formulierung, „der ausgesprochen weiche zwischendominantische Septakkord auf

dem ich-Pronomen“ im Schlußchoral von Bachs *Johannes-Passion* („Ach Herr, laß dein lieb Engelein“) sei „vielleicht als Chiffre für pietistisches Gedankengut zu verstehen“ (S. 111). Als Desiderat wären schließlich noch einige Hinweise zur Geschichte der *Stabat mater*-Komposition anzumerken.

Dem anschaulich geschriebenen und graphisch ansprechend gestalteten Buch sind als Anhang Sachworterklärungen, ein spezifiziertes Literaturverzeichnis und ein (irreführenderweise nur auf die Hauptautoren beschränktes) Personenregister beigelegt. Wohl im Blick auf einen größeren Leserkreis hat der Verfasser auf Fußnoten und damit auch auf fachspezifische Erörterungen von Detailfragen „bewußt verzichtet“ (S. 7). Verzichtet wurde zudem auf Quellen- und Editionsangabe der behandelten Kompositionen.

(November 1997)

Herbert Lölkes

Die Handschriften der Universitätsbibliothek Basel. Katalog der Musikhandschriften des 16. Jahrhunderts. Quellenkritische und historische Untersuchung von John KMETZ. Basel: Verlag der Universitätsbibliothek 1988. 482 S., 171 Abb.

Die überaus verdienstvolle Arbeit ist hier nur kurz anzuzeigen; ausführliche Rezensionen sind im deutschen Sprachraum u. a. vom Unterzeichneten (*Neue Zürcher Zeitung*, 16./17. September 1989) und von Martin Staehelin (*Göttingische Gelehrte Anzeigen* 243, 1991, S. 261–271) vorgelegt worden, und vor allem der überaus gründlichen Besprechung Staehelins ist kaum etwas hinzuzufügen. Der Basler Bestand, seit langem aus dem unzulänglichen Katalog von Julius Richter (Beilage zu *MfM* 23/24, 1891/92) bekannt, ist in mehrfacher Hinsicht besonders wichtig, wenn nicht einzigartig: als weitgehend geschlossene Sammlung von Handschriften (und Drucken) aus stadtbürgerlich-patrizisch-humanistischem Milieu, hier vor allem bezeichnet durch die Familien Amerbach, Iselin, Platter, Hagenbach, Wurstisen; zum anderen als Sammlung von „fascicle manuscripts“ (nach der Begriffsprägung von Charles Hamm in *AMl* 34, 1962), Fragmenten, Einzelblättern und sogar Kompositionsskizzen, also „Formen der Überlieferung und der kompositorischen Gestalt

(...), wie sie sonst selten zu finden sind“ (Staehelin, S. 264). Inzwischen hat Kmetz einzelne Aspekte der Basler Sammlung in einer Reihe von Aufsätzen dargestellt („The Piperinus-Amerbach partbooks: six months of music lessons in Renaissance Basle“ in dem von ihm herausgegebenen Band *Music in the German Renaissance. Sources, Styles, and Contexts*, Cambridge 1994; „Singing texted songs from untexted songbooks: the evidence of the Basler Liederhandschriften“, in: Jean-Michel Vaccaro (Hrsg.), *Le concert des voix et des instruments à la Renaissance*, Paris 1995).

Der Katalog ist äußerst gründlich gearbeitet und gibt eine außerordentliche Fülle von Detailinformationen, weit über das in solchen Katalogen Übliche hinaus. Kmetz hat aus der Geschlossenheit des Bestandes die Konsequenz gezogen und aus systematischen Quer- und inneren Vergleichen innerhalb des Bestandes wie aus Schreibervergleichen mit Basler Briefsammlungen der Zeit und mit Archivalien aus dem Basler Staatsarchiv die Entstehungsgeschichte und den Zweck der Handschriften sowie ihren Besitzer- und Benutzerkreis weitestgehend rekonstruiert. So entsteht ein lebendiges und äußerst fesselndes Bild vor allem bürgerlicher Musikpflege (zur Frage nach der Herkunft einiger der frühen Handschriften aus kirchlichem und klösterlichem Milieu vgl. die Einwände bei Staehelin, S. 264; jedoch ist der Gebrauch etwa der Miniatur-Stimmbücher F IX 25a–d, e–f und g im klösterlichen erbaulich-geselligen Alltag – nicht in der Liturgie – wohl nicht auszuschließen).

Der Katalog ist großzügig ausgestattet und bringt im Anhang 171 (!) Abbildungen von Schreiberhänden, Illustrationen, Einbänden und – vor allem – sämtlichen Wasserzeichen mit ihren Zwillingen. Das einzige größere Manko (eine Reihe von kleinen Fehlern ist bei Staehelin korrigiert) darf auch hier nicht unerwähnt bleiben: thematische Incipits fehlen. Dennoch ist der Katalog von Kmetz eine Arbeit, die Maßstäbe setzt.

(September 1997)

Ludwig Finscher

Mozart. Ansichten. Ringvorlesung der Philosophischen Fakultät der Universität des Saarlandes im Wintersemester 1991/92. Hrsg. von Gerhard

SAUDER. *St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag, 1995. 127 S. (Annales Universitatis Saraviensis. 5.)*

Interdisziplinäre Ringvorlesungen stellen an die Vertreter der beteiligten Fächer unterschiedliche Anforderungen. Im Falle einer solchen Veranstaltung über Mozart hat sich der Musikwissenschaftler in einer Weise zu äußern, die etwa den beteiligten Germanisten oder Theologen nicht vor lauter abstrakten Beschreibungen oder analytischen Aussagen die Musik vermissen läßt, während die Nicht-Musikwissenschaftler darauf zu achten haben, mit ihrem fachfremden Gegenstand über mehr als den Seidenfaden freier Assoziationen verbunden zu sein. Denn in der Regel erweist kaum etwas so schnell seine Überflüssigkeit wie der schöngestimmte Erguß einer jubiläumstypisch gestimmten Seele, selbst wenn sie in der Brust eines gelehrten deutschen Professors wohnt. Gegenüber der Unternehmung in Saarbrücken zum Mozartjahr 1991, an der sich neben dem ortsansässigen Fachmann ein Theologe und drei Germanisten beteiligten und deren Ergebnisse ein angenehm lesbares Taschenbuch füllen, kann man derlei Skepsis getrost unterdrücken. Denn Werner Brauns Eröffnungsvortrag über die Zauberflöte als Titelinstrument in Mozarts gleichnamiger Oper verzichtet nicht auf eine angemessene Darstellung der musikhistorischen und musikalischen Sachverhalte, wohl aber auf das Klingeln mit Fachjargon und auf Einschüchterungsversuche anderer Art. Der Beitrag unterhält den Musikwissenschaftler durch die Zusammenschau vielfältiger Details und belehrt die Hörer im ‚Laienstand‘ durch die substanzreiche Überblicksdarstellung.

Vice versa gilt das für die übrigen Texte. Über den offensichtlich doch wesentlichen Baustein, den Mozart in der Theologie Karl Barths bedeutete, oder besser, über die Art und Weise, wie Barth den Komponisten in seinem theologischen Gedankengebäude zu funktionalisieren verstand, verbreitet sich der Theologe Gert Hummel. Den Rezensenten, Dilettant in theologica, hätte es interessiert, eine Einschätzung der einzigen theologischen Deutung Mozarts durch den Barth-Schüler Karl Hammer zu erfahren, scheint dieser doch beim Thema Mozart ein verlängerter geistiger Arm seines Lehrers zu sein. Gerhard Sauder nimmt sich des

Briefschreibers Mozart an. Über dieses Thema ist nun freilich schon viel Tinte vergossen worden, und so mag man die Darlegungen als eine Einführung in die Gattungsgeschichte des Briefes im 18. Jahrhundert und Mozarts Stellung darin lesen (schade, nebenbei gesagt, daß die 1948 erschienene, feine Studie Irma Hoeslis über den Briefstil Mozarts heute so gut wie keine Beachtung mehr findet). Daß der Komponist allerdings, wie Sauder in der Schlußpointe seinen Hörern verschaffen wollte, Goethes Gedicht „Das Veilchen“ Johann Wilhelm Ludwig Gleim zugeschrieben habe, stimmt nicht: Mozarts dialektal gefärbte Überschrift auf dem Autograph des Liedes – „Das veilchen. vom göthe“ – beweist das Gegenteil. Zum Mozart-Bild in der neueren biographischen Literatur steuert August Stahl einige treffende Beobachtungen bei, die vor allem beim breiteren Publikum zum Nachdenken geführt haben dürften, also dort, wo es, wenn überhaupt, noch ein einigermaßen geschlossenes Mozart-Bild zu geben scheint. Auf ähnlichen Pfaden wandelt Gerhard vom Hofe, wenn er Mozart-Bildern in der Literatur nachspürt. Der kultivierte Vortragstext wurde bedauerlicherweise ohne Anmerkungsapparat abgedruckt; verfügt jemand nicht über die Belesenheit des Autors und ist an bibliographischen Nachweisen interessiert, so muß er die Fußnoten anderswo nachschlagen (*Athenäum. Jahrbuch für Romantik* [4] 1994, S. 189–218) – eine überflüssige Erschwernis.

Wer gerne Druckfehler sucht, der wird in jedem Beitrag fündig. Doch auch ohne diese spezielle Neigung legt der Leser das Bändchen freundlich gestimmt aus der Hand. Denn selten genug gelingt es heute Wissenschaftlern, einer breiten Hörerschaft auf ansprechendem Niveau Einblicke in ihre Forschungen zu eröffnen.

(November 1997)

Ulrich Konrad

Mozart und die Dramatik des Veneto. Bericht über das Colloquium Venedig 1991. Hrsg. von Wolfgang OSTHOFF und Reinhard WIESEND. Tutzing: Hans Schneider 1996. 308 S., Notenbeisp. (Mozart Studien. Band 6.)

Zahlreiche der Tagungsbeiträge, die im sechsten Band der profilierten *Mozart Studien* zusammengestellt sind (erweitert um einen Arti-

kel des Reihenherausgebers Manfred Hermann Schmid zum Duett „Crudel! perché finora“ aus *Le nozze di Figaro*), gelten zugleich Werken Lorenzo Da Pontes, der damit zum heimlichen Helden des Bandes avanciert. Der in deutscher und italienischer Version abgedruckte Einleitungsartikel von Stefan Kunze gibt diese Richtung an, indem er die Zusammenarbeit Mozarts mit Da Ponte von anderen, eher programmatisch-reformierenden Kooperationen abgrenzt. Weitere Themen, die mindestens ebenso sehr Da Ponte wie Mozart betreffen, werden angeschnitten von Wolfgang Osthoff mit der Frage nach den „parti serie“ in *Don Giovanni* (mit einem „Exkurs zur Geschichte der Rollenbezeichnungen“ von Reinhard Wiesend, der offenkundig aus den Problemen heraus motiviert ist, die sich anhand der Abgrenzungsfaktoren für Einzelrollen ergeben), ferner von Reinhard Wiesend (der die Entstehungsbedingungen für Mozarts Einlegearien in *Il burbero di buon cuore* klärt, diese mit Vicente Martín y Solers Vertonung konfrontiert und dies zum Anlaß nimmt, Mozarts Praxis der Komposition von Einlegearien insgesamt unter die Lupe zu nehmen), zudem von Elena Sala Di Felice und Renato Di Benedetto (mit einem detaillierten Beitrag über die Stellung Cherubinos im dramatischen Gesamtgebäude des *Figaro*) und besonders von Sabine Henze-Döhring (sie leuchtet den Kontext aus, in dem Leporellos Registerarie steht, indem sie die Texte der weiteren Registerarien Da Pontes betrachtet und dies in eine Untersuchung der kompositorischen Realisierungen münden läßt). Karl-Heinz Köhler schließlich berichtet über Goethes Umgang mit Mozarts Da-Ponte-Opern in Weimar.

Ein kleinerer, aber ähnlicher Schwerpunkt ergibt sich bei der Beziehung Mozarts zu Pasquale Anfossi: mit Christian Eschs Versuch, Barbarinas Cavatina in *Figaro* aus Mozarts Anfossi-Rezeption zu erklären, und Maria Antonella Balsano Fiorenzas Beitrag zu Mozarts Ensembles in Anfossis *La villanella rapita* (mit detaillierten Überlegungen zur Textgeschichte und zu Anfossis Komposition). Hinzu treten die Abhandlungen von Francesco Degrada über die Maskerade in der Oper (vor allem vom textlichen Charakter aus betrachtet) und Stefan Kunze zu den dramatischen Komponenten von *La finta semplice* sowie der Bericht von Gilles

de Van zu den Übersetzungsproblemen, die die frühe französische Mozartopern-Rezeption hatte.

Als innere Verbindung durchzieht die Beiträge das Bewußtsein, daß man auch Mozarts Umfeld ernstzunehmen habe. Daraus resultiert die beeindruckende Fülle der Ergebnisse, des Neuen, das der Band präsentiert. Besonders hervorzuheben ist ferner die editorische Sorgfalt, mit der auch Begleitmaterial präsentiert wird: etwa der vollständige Notentext der von Reinhard Wiesend betrachteten Martín-Arien oder die Form, in der Diskussionsverläufe wiedergegeben worden sind (einschließlich nachträglicher Überarbeitungen). Dies entschädigt dafür, daß die Produktion des Bandes vergleichsweise lange gedauert hat.

(Oktober 1997) Konrad Küster

Mozart Studien. Band 7. Hrsg. von Manfred Hermann SCHMID. Tutzing: Hans Schneider 1997. 304 S., Notenbeisp.

Von den elf Beiträgen dieses Bandes sind fünf Mozarts *Requiem* gewidmet, wenn man den aufschlußreichen Beitrag von Jochen Reutter („Trauersymbolik im Introitus des Requiems. Jommelli und die Gattungstradition“) diesem „alten Thema“ (S. 5) zurechnen darf. Manfred Hermann Schmid hat zu Mozarts letztem Werk zwei umfangreiche Studien vorgelegt: In „Introitus und Communio im Requiem. Zum Formkonzept von Mozart und Süßmayr“ geht er der – weithin unbezweifelten – Stichhaltigkeit von Konstanze Mozarts brieflicher Äußerung vom 27. März 1799 auf den Grund, wonach Mozart Süßmayr gebeten habe „die erste Fuge“ im Introitus, wie dies „ohnein gebräuchlich“ sei, „im letzten Stück zu repetieren“. Unter Heranziehung von mehr als 50 Requiem-Vertonungen zwischen „ca. 1690–1800“ (aufgelistet auf S. 53–55) kann Schmid nachweisen, daß zwar einerseits im 18. Jahrhundert bei Communio-Vertonungen musikalische Rückgriffe auf den Introitus durchaus nicht unüblich waren, daß aber andererseits Süßmayrs Rückgriffe sowohl hinsichtlich ihres Umfangs als auch der „veränderten Zuordnung von Text und Musik“ (S. 11) singulär sind. Mehr noch: Nach einer überaus detailreichen Beweisführung entpuppt sich zum einen Konstanzes Äu-

berung als laienhaftes „Halbwissen, dem echte Sachkunde fehlt“, und zeigt sich zum andern Süßmayrs Lösung als „Notlösung“ (S. 47 f.). Gleichwohl zögert Schmid nicht, Süßmayrs Verdienste um die „Lebensfähigkeit“ des Requiems hervorzuheben, wozu gerade der genannte Rückgriff beigetragen habe.

Der Versuch, zu einer differenzierten Würdigung der Leistungen Süßmayrs zu gelangen, bestimmt auch die zweite Abhandlung Schmidts, die dem „Lacrimosa“ in Mozarts *Requiem* gewidmet ist, von dem Mozart bekanntlich nur die ersten acht Takte komponiert hat. In Übereinstimmung mit Richard Maunder („Süßmayr's Work in Mozart's Requiem: A Study of the Autographe Score“) kommt Schmid zu dem Ergebnis, daß die wiederholt diskutierte Vermutung, Süßmayr hätten außer jenen acht Anfangstakten weitere, inzwischen verschollene Skizzen von Mozarts Hand zur Verfügung gestanden, höchst unwahrscheinlich ist. Diese These reklamiert Maunder aufgrund seiner kritischen Durchmusterung des Süßmayrschen Manuskripts für alle von Süßmayr ausgearbeiteten Sätze, mit Ausnahme einiger Teile des Agnus Dei. August Gerstmeier setzt sich mit der Metrik im Offertorium des *Requiems* auseinander und zeigt, wie Mozart – anders als zum Beispiel Georg Reutter d. J. oder Michael Haydn – von der lateinischen Prosa vorgegebene Asymmetrien kompositorisch gestaltet und zu einer geradezu dramatischen Textinterpretation gelangt.

Anlaß und Umstände der Reise von Vater und Sohn Mozart nach Turin im Januar 1771 lagen bislang weitgehend im dunkeln. Harrison James Wignall („Mozart in Turin: Operatic Aspirations in the Savoyard Court“) ist es nicht nur gelungen, ein lebendiges Bild des gleichermaßen fremdenfeindlichen wie repressiven soziokulturellen Klimas im Turin der 1770er Jahre zu rekonstruieren, vielmehr kann er aufgrund von in Turin und Mailand entdeckten Empfehlungsschreiben nachweisen, daß Leopold Mozart daran interessiert war, für Wolfgang in Turin die „scrittura“ für eine Oper zu bekommen.

Auch Sibylle Dahms („Nochmals Mozarts Konzert mit dem ‚Straßburger‘“) kann einen neuen Fund präsentieren: die Abschrift einer – wahrscheinlich auf einer volkstümlichen Melo-

die basierenden – Tanzkomposition des Wiener Hofkapellmeisters Georg Reutters d. J., betitelt *La Strasbourgeoise de Reuter* (1771/72?), die eindeutig beweist, daß mit demjenigen Violinkonzert, das Mozart am 23. Oktober 1777 als sein „strasbourger=Concert“ bezeichnet hat, nicht das Konzert KV 218, sondern das *G-Dur-Konzert* KV 216 gemeint ist.

Die Beiträge von Roswitha Schlötterer („Bachisch und mozartisch zugleich. Satztechnische Gedanken zu Mozarts Andante der Sonate KV 526“) und Christian Speck („Zur Schlußbildung in der Sinfonie KV 201“) bestätigen auf analytisch subtile Weise einmal mehr das pointierte Diktum Adornos, demzufolge Mozarts Musik „ein einziger Versuch [ist], die Konvention zu überlisten“. Mozarts immer wieder nachweisbares Spiel mit Gattungsnormen und -konventionen ist für Joachim Brügge Anlaß, erneut die Echtheitsfrage des ersten Satzes des *Flötenquartetts* KV 285b (= Anh. 171) zu diskutieren. Brügges vornehmlich aus einer „formalen Betrachtung“ dieses Satzes gewonnene Thesen, daß zum einen „eine Autorschaft Mozarts aufgrund zahlreicher für ihn charakteristischer Merkmale hier ohne weiteres anzunehmen ist“ und daß zum andern die bemerkenswerte – auf einer nicht vor Mitte 1781 entstandenen autographen Skizze basierende – Reprisengestaltung an die Topik des *Musikalischen Spaßes* KV 522 erinnert (S. 212 f.), sind nicht von der Hand zu weisen. Ähnlich wie bei KV 522 dürfte es sich bei KV 285b nicht nur um einen musikalischen Spaß, sondern um ein Stück aus der von Mozart Ende Dezember 1782 ins Auge gefaßten „kleine[n] Musicalische[n] kritick mit Exemp[le]n“ handeln, von der er offensichtlich nur einige der „Exemp[le]n“ zu Papier gebracht hat. Für diese Annahme spricht auch das als Parodie auf die Seichtheit „wälscher“ Komponisten aufzufassende *Flötenquartett* KV 298, auf das Brügge verweist, sowie insbesondere die berühmt-berüchtigte, in der *NMA* denn auch prompt „verbesserte“ 4. Variation aus dem 2. Satz von KV 285b.

Abgerundet wird der gelungene Band durch Gertraud Haberkamps verdienstvolle, bereits im ersten Band der *Mozart-Studien* begonnene Dokumentation: Anzeigen und Rezensionen von Mozart-Drucken in Zeitungen und Zeitschriften, Teil 5. (Oktober 1997)

Gerhard Splitt

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

Joachim Brügge führt in seiner Dissertation den von ihm bereits an Klaviersonaten Mozarts erprobten Versuch fort, häufig wiederkehrende ‚Bausteine‘, „musikalische Analogien im Werk Mozarts zu sichten und zu erörtern“. Dabei stützt er sich auf die Kategorien ‚Modell‘ und ‚Typus‘, die ihm als „real auftretende Kriterien des Mozartschen Personalstils“ gelten (S. 19). Sie wurden bereits für seinen Doktorvater, den Mozartforscher Wolfgang Plath, zum Hilfsmittel musikalischer Analyse („Modell und Typus“, in: *MfB* 1973/74) und unterscheiden Größe und Funktion solcher musikalischen ‚Bausteine‘: während ‚Typus‘ Analogien kleiner Sinneinheiten benennt (Motive, Themen, harmonische Folgen), die „in einer bestimmten syntaktischen Funktion“ erscheinen, bezieht sich ‚Modell‘ „auf eine ähnliche Gestaltung einzelner Abschnitte, die auch in ganz unterschiedlichen Werksituationen auftreten können.“ (S. 18/19)

Nachdem Brügge Fragestellung und methodischen Ansatz seiner Arbeit reflektiert (Kap. 1) und einen formalen Überblick über die *Kleine Nachtmusik* gegeben hat (Kap. 2), führt er im zentralen Teil (Kap. 3 und 4) einen Katalog von ‚Modellen‘ und ‚Typen‘ der vier Sätze vor. Er spürt hier zahlreiche Motive, melodische Wendungen, harmonische Folgen, ja ganze formale Abschnitte auf, die Mozart in anderen Werken analog gestaltet.

In seiner „Zusammenfassung“ (S. 169 ff.) – hier liegt der Verdacht eines Zirkelschlusses nahe – erklärt der Autor die methodischen Voraussetzungen seiner Studie gleichsam zu deren Ergebnis, wenn er zu dem Schluß kommt, daß Mozart „in der *Kleinen Nachtmusik* wiederkehrende Bausteine“ komponiert habe (eben ‚Modelle‘ und ‚Typen‘), „die im Einzelfall auch in engen Verbindungen zu diversen Idiomen der Musiksprache des mittleren und späten 18. Jahrhunderts stehen können“. Ein Beitrag „Zum Personalstil Wolfgang Amadeus Mozarts“ ist das Buch nur bedingt, da Brügge zwar die Werksituation der analogen satztechnischen Phänomene bedenkt (er betreibt

keine ‚willkürliche ‚Reminiszenzenjägerei‘), nicht aber, was Mozarts Musik eignet, was sie von anderen unterscheidet. Der Zugriff auf die spezifischen Qualitäten des Tonsatzes wäre ihm sicher überzeugender gelungen, hätte er – etwa wie Charles Rosen (*The Classical Style*, New York 1971) – das dialektische Verhältnis Mozartscher Werke zur kompositorischen Konvention der Zeit einbezogen.

(September 1997)

Ralf Rohmann

FIONA LITTLE: *The String Quartet at the Oettingen-Wallerstein Court. Ignaz von Beecke and His Contemporaries. New York-London: Garland Publishing, Inc. 1989. Volume One 371 S., Volume Two 250 S. (Outstanding Dissertations in Music From British Universities.)*

Die Arbeit ist die erste gründliche, die Quellen umfassend erschließende und auswertende Darstellung des Streichquartett-Repertoires eines der musikgeschichtlich wichtigsten deutschen Höfe des späten 18. Jahrhunderts, und schon als solche ist sie höchst verdienstvoll. Die Verfasserin beginnt mit einem die Sekundärliteratur gründlich aufarbeitenden Überblick über die Entwicklung des Streichquartetts in Deutschland, speziell an den deutschen Höfen, bis etwa zum Ende des Jahrhunderts; dabei werden der Höhepunkt der Produktion in den 1780er und 1790er Jahren wie die wechselnde Abhängigkeit der Entwicklung von Paris und vor allem Wien klar herausgearbeitet. Die Darstellung ist sehr differenziert und berücksichtigt sozialgeschichtliche und politische Faktoren ebenso wie die stil- und gattungsgeschichtliche Entwicklung; angenehm berühren das gänzliche Fehlen pompöser Methodendiskussionen und ein betont nüchterner Blick auf den Gegenstand, der die Phänomene keineswegs unter dem Vergrößerungsglas sieht.

Dem allgemeinen Überblick folgt die Darstellung der Musikkultur am Hofe von Oettingen-Wallerstein; besonders interessant ist dabei die Ausstrahlung des höfischen Musiklebens auf das stadtbürgerliche. Die berühmte „Quartettschule“, die Anfang des 19. Jahrhunderts zur Reorganisation der Hofkapelle gegründet wurde, ist mit einem kleinen Exkurs bedacht. Sehr umsichtig wird dann das Quartett-Repertoire der Hofkapelle rekon-

struiert, einschließlich der großen Privatsammlung des Regierungspräsidenten Franz Michael von Schaden.

Den Hauptteil der Arbeit bilden Analysen dieses Repertoires, gegliedert nach Werken ausländischer (österreichischer, französischer, englischer) Komponisten, deutscher Komponisten und schließlich solcher, die am Hof selbst arbeiteten. Die Analysen sind knapp und bringen für die bekannteren Komponisten wenig Neues, aber sie sind bei aller Knappheit präzise, und sie zeigen bei der Auswahl ‚ortsfremder‘ Werke für die Kapelle eine deutliche Tendenz zur Bevorzugung kompositorisch anspruchsvoller Stücke, verbunden mit einem Wandel vom französischen zum Wiener Einfluß – eine Tendenz, die sich dann in der lokalen Produktion widerspiegelt. Besonders interessant, weil eine offenbar verbreitete Tendenz spiegelnd, ist der große Anteil Luigi Boccherinis, der vor allem in höfischen Milieus als eine Art Gegen-Option gegen den als zu gelehrt geltenden Haydn gesehen wurde.

Am ausführlichsten sind natürlich die Analysen der einheimischen Komponisten, von denen Francesco Antonio Rosetti (eigtl. Franz-Anton Rösler), Fiala und Ignaz von Beecke die wichtigsten waren. Dem Hofmusik-Intendanten Beecke ist ein eigenes Kapitel gewidmet, das seine beträchtliche Statur als Quartett-Komponist eindrucksvoll demonstriert (eine Monographie über Beecke wäre sehr zu wünschen). Leider wird nicht diskutiert, warum ein so begabter Komponist mit so weitreichenden Beziehungen und so prominentem höfischem Hintergrund seine Kammermusik unpubliziert ließ (aus Standesgründen? Beecke war Offizier, kein professioneller Musiker).

Die Analysen insgesamt haben, wie es bei einer Arbeit dieser Art kaum anders sein kann, ihre Grenzen: Sie sind reich an guten Beobachtungen zum Personalstil der Komponisten, aber sie beschränken sich auf die Besprechung von Satz-Arten (Kopfsätze, langsame Sätze, Menuette, Finali), wodurch die Formen der einzelnen Werke und, gegebenenfalls, die Prinzipien der Zusammenstellung von Werken zu Werkgruppen oder opera in den Hintergrund treten. Auch blendet die Autorin fast durchweg die Frage nach der Stellung der jeweiligen Personalstile in größeren Zusammenhängen aus, selbst da, wo Einflüsse ziemlich offenkun-

dig sind, wie diejenigen Haydns bei Beecke und vor allem Fiala. Andererseits kann sich der Leser sein eigenes Bild machen, denn der zweite Band der Arbeit bringt die zwölf erhaltenen Quartette von Beecke, drei von Rosetti und je eines von Fiala und Wineberger in Partitur, wodurch sich der Wert der Studie sehr erheblich erhöht. Die Autorin ist zu ihrer ebenso soliden wie informationsreichen Arbeit zu beglückwünschen, und der Leser ist eingeladen, auf Entdeckungsreise zu gehen.

(September 1997)

Ludwig Finscher

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

„Habent sua fata...“? Für das vorliegende Buch gilt dies ganz besonders! Wäre die Sichtung der Quellen für eine Ausstellung anlässlich einer Darmstädter *Weber-Woche* unergiebig ausgefallen, und hätte der Anlaß der Drucklegung gefehlt, die Idee einer Festgabe anlässlich des 70. Geburtstags der verdienten Bibliothekarin, Briefeditorin und nach wie vor unermüdlichen Mitarbeiterin der Weber-Gesamtausgabe, Eveline Bartlitz, hätte dieser Band wohl nie das Licht der Welt erblickt. Viel Sorgfalt ließen die Herausgeber und nicht zuletzt der Veleger bei der bibliophilen Gestaltung des Bändchens walten, das mit seinen zahlreichen Illustrationen und Faksimiles trotz Kartonumschlag schon rein äußerlich eine Augenweide ist.

Über die historische Bedeutung dieses Themas kann jedenfalls kein Zweifel bestehen. Webers Darmstädter Zeit, ein knappes Jahr, 1810/11, führte ihn erneut zu seinem Lehrer Georg Joseph Vogler, dessen Unterricht Weber bereits in Wien 1803/04 genossen hatte. Bedeutend wird dieser Aufenthalt vor allem durch das erneute Zusammentreffen mit Johann Baptist Gänsbacher und die Bekanntschaft mit dem jungen Giacomo Meyerbeer. Das Zusammen-

sein dieser „Trias harmonica“, deren Auseinandersetzung mit Voglers musikalischen und theoretischen Werken und der sich daraus entwickelnde briefliche Gedankenaustausch bieten aufschlußreiche Anhaltspunkte für die Erhellung von musikalischem Denken und Schaffen Webers und Meyerbeers in dieser Zeit.

Daher ist dieser Band mehr als nur ein Ausstellungskatalog. Die meisten Exponate werden abgebildet bzw., soweit es sich um Textquellen handelt (Briefe, Widmungsschreiben, Dekrete), vollständig wiedergegeben und kommentiert. Dies ermöglicht einen literarischen „Spaziergang“ durch die Ausstellung, der kaum Lücken und Fragen offen läßt. Der materialreiche und angenehm lesbare – weil im Vortragston konservierte – Einleitungstext Veits über „Weber und Darmstadt“ stellt eine zusammenfassende Weiterentwicklung des betreffenden Kapitels in dessen Dissertation (*Der junge Weber*, Mainz 1990) dar, wobei neue Quellen und Erkenntnisse den aktuellen Forschungsstand vermitteln. In dieser Hinsicht spektakulär ist die Erwähnung der aktuellen Quellenarbeit an der ersten Sinfonie Webers, deren Autograph Überklebungen enthielt, welche in der Berliner Staatsbibliothek kürzlich gelöst werden konnten. Leider bestätigte sich nicht die Hoffnung, auf der Rückseite des eingeklebten Blattes Webersche Musik zu finden: Es handelt sich um Voglers Handschrift (S. 110).

Neben den Aktivitäten Voglers und seiner drei Schüler werden auch die späteren Kontakte Webers mit Darmstadt anhand von Briefen an den Großherzog und die Aufführungsmaterialien Weberscher Opern beschrieben und belegt, sowie vor allem das kulturhistorische Umfeld Darmstadts zu dieser Zeit beleuchtet. Der besonders dem Theater zugewandte Geschmack des musikliebenden Großherzogs Ludwig I., die von Darmstadt ausgehenden Konzertreisen Webers in die umliegenden Städte, die Verhandlungen um eine Anstellung Webers in Darmstadt als Kapellmeister und Voglers Unterrichtsmethoden sowie seine Stellung bei Hofe sind Komponenten einer facettenreichen Geschichte, die sich nicht in Lokalhistorchen verliert, sondern hinausweist auf die allgemeine kulturelle Lebenswirklichkeit im Provinzdeutschland des beginnenden 19. Jahrhunderts.

Wenn auch Weber nach einem „langweiligen Gänsekiel“ griff, um seinem Freund Gottfried Weber „in dem langweiligen Darmstadt langweilig zu erzählen“, daß er „Langeweile“ habe (Brief vom 10. April 1810, Katalog S. 5), so kommt dieser Gemütszustand beim Leser dieses Katalogs an keiner Stelle auf.

(August 1997)

Frank Heidlberger

REINER NÄGELE: *Peter Joseph von Lindpaintner. Sein Leben, sein Werk. Ein Beitrag zur Typologie des Kapellmeisters im 19. Jahrhundert. Tutzing: Hans Schneider (1993). 290 S., Notenbeisp. (Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 14.)*

Die Literatur über Peter Joseph von Lindpaintner ging bislang über eine Dissertation (R. Hänslers, 1928) und einige, meist voneinander abhängige Lexikonartikel nicht hinaus. Der Autor unternimmt es nun, anhand „bisher unveröffentlichter Akten“ (s. Vorwort) die Kenntnis über die Lebensumstände des Kapellmeisters und Komponisten auf eine neue Basis zu stellen. Zu den benutzten Quellen zählen Lindpaintners eigenhändiges tagebuchartiges *Thematisches Verzeichnis meiner sämtlichen Werke*, die Korrespondenz mit der Stuttgarter Hoftheaterintendanz und mit Heinrich Bärmann (auch Hänslers bereits bekannt) sowie weitere umfangreiche Korrespondenz mit Textdichtern, Kapellmeistern, Verlegern und Freunden (s. Einleitung). Anhand dieser Quellen zeichnet Nägele in Form von zahlreichen Episoden ein detailliertes und anschauliches Bild des Musikers und Menschen Lindpaintners. Vielfach kann er dabei die Angaben Hänslers in Einzelheiten korrigieren. Im Bemühen, auch ein Bild der Zeit zu entwerfen, berichtet er in romanhaftem Stil auch über so wenig spektakuläre Ereignisse wie eine Kutschfahrt (S. 165), das Reisewetter (S. 98) oder die geographische Lage Stuttgarts (S. 101). Aufschlußreich sind die Erkenntnisse über die Orchester- und Konzertpraxis (S. 107–115, S. 158 f.). Der Lebensbericht zeigt Lindpaintner als einen Mann, der offenbar seine eigenen kompositorischen Fähigkeiten überschätzte, als Kapellmeister große Qualitäten zeigte, sich für seine Musiker sehr engagierte und bei ih-

nen beliebt war. Etwas enttäuschend sind die Ausführungen über das Werk. Es werden nur vereinzelte Kompositionen genauer betrachtet, die Analysen sind oft nicht sehr tiefgreifend, so daß man – speziell bei den Opern – kein genaues Bild erhält. Überzeugend sind hingegen die Ausführungen über einzelne Lieder und die musikhistorische Einordnung des Liedschaffens. Es ist verständlich, daß bei so umfassenden archivalischen Forschungen die zusätzliche Erstellung eines thematischen Werkverzeichnisses den Rahmen einer Dissertation gesprengt hätte. Eine chronologische Werkliste mit einigen Angaben wie Entstehungszeit, Uraufführung, Textdichter und ähnlichen Angaben wäre dennoch wünschenswert gewesen. Im Literaturverzeichnis vermißt man wichtige Publikationen zur Operngeschichte des 19. Jahrhunderts (speziell: Siegfried Goslich, *Die deutsche romantische Oper*). Trotz dieser Kritikpunkte handelt es sich um eine sehr lesenswerte und interessante Abhandlung über einen zu Unrecht vernachlässigten Musiker des 19. Jahrhunderts.

(September 1997)

Gabriela Krombach

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

Das Oratorium *Mose* (1841) des als Musikkritiker, -lehrer, -theoretiker bekannt gebliebenen, als Komponist über den Augenblick hinaus jedoch nicht erfolgreichen Adolf Bernhard Marx dient dem Verfasser gleichsam als Fluchtpunkt, um Eigenarten und Tendenzen der Pflege des Oratoriums im Berlin der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts in den Blick zu bekommen. Die Inanspruchnahme „geistesgeschichtlicher“ (so z. B. S. 2) Orientierung gestattet eine quellennahe, materialreiche Arbeit; die Entscheidung, über den „Kunstcharakter“ des in Rede stehenden Werks so wenig wie über den Rang des Komponisten zu rätsonnieren, eröffnet die Möglichkeit, unverkrampft ein facettenreiches Panorama des musikalischen Lebens im vormärzlichen Berlin zu entwerfen. Von Belang auch, wie die im Geflecht reger pu-

blizistischer Tätigkeit jener Jahre – hier war Marx maßgeblich beteiligt – zutage tretenden Denkmöglichkeiten der Zeit herausgearbeitet werden, bevor Darstellung und Urteil der Späteren ihre Rolle spielen. Die politischen und sozialen Entwicklungen und Verwerfungen jener Jahrzehnte finden dementsprechend gebührende Erwähnung.

Die in der vorliegenden Münsteraner musikwissenschaftlichen Dissertation kaum explizierte, allerdings überzeugend gehandhabte Methode musikhistorischer Untersuchung bedürfte eingehenderer Diskussion. Das Verfahren, „vom vermeintlichen Rand her kommend, in gleichsam konzentrischen Kreisen eine Annäherung an den Zentralpunkt der Untersuchungen zu erarbeiten“ (S. 223), wäre methodologisch genauer zu bestimmen. Neben anderem bliebe die Frage, wie die Rolle der am Horizont stets auftauchenden Werke, deren „Kunstcharakter“ (hier Mendelssohns *Elias*) außer Frage steht, zu fassen sei. Der Verfasser beantwortet diese Frage für seine Untersuchung in der Weise, daß er im letzten Kapitel der Arbeit das Oratorium *Mose* zu Mendelssohns Oratorium in vergleichende Beziehung setzt, was in zuvor vielfältig hergestellten Verknüpfungen gründlich vorbereitet ist. Der leitende Gesichtspunkt ist ebenfalls dem vorher entfalteten zeitgenössischen Problemhorizont entnommen: der die Gattung im Kern berührende Aspekt der „Anverwandlung und Eingliederung von Techniken des Dramas“ (S. 268). In den bis dahin ausgeschrittenen „gleichsam konzentrischen Kreisen“ hatte der Verfasser die Lokalität besichtigt, wichtige Akteure wie Bernhard Klein, Gaspare Spontini, Friedrich Schneider, Gioachino Rossini und vor allem immer wieder Mendelssohn in das Geschehen gezogen, Gattungsfragen, wie sie sich der Zeit stellten, entfaltet, Marx' Männerchoratorium *Am Tage Johannes des Täufers* und die äußere Geschichte des *Mose* dargestellt – und sich so dem „Zentralpunkt“ genähert. Der Gefahr, den zentrifugalen Versuchungen der Methode zu erliegen, ist er durchweg entgangen. Daß er angesichts der Fülle des Materials auf einen Index verzichtet, kann man hinnehmen. Das detaillierte Inhaltsverzeichnis der sprachlich zupackenden – wenn auch nicht unpräzisen – Arbeit entschädigt und bietet gute Orientierung.

(August 1997)

Eva-Maria Houben

ADOLPHE ADAM: *Lettres sur la musique française (1836–1850). Introduction de Joël-Marie FAUQUET. Réimpression de l'édition de Paris 'Revue de Paris', août–octobre, 1903. Genève: Édition Minkoff 1996. VIII, 215 S.*

Die Briefe, die Adolphe Adam zwischen 1836 und 1850 an den Berliner Publizisten, Bibliothekar des Preußischen Königs, Samuel Heinrich Spiker (1786–1858) sandte, sind ein erstrangiges Zeugnis des Pariser Theater- und Musiklebens dieser Epoche und den Briefen vergleichbar, die Charles-Simon Favart seit 1759 an den Conte Giacomo Durazzo in Wien schrieb. Angesichts der Tatsache, daß sie auch in der neueren Literatur unbeachtet blieben, obwohl sie unter dem Titel *Lettres sur la musique française* in der *Revue de Paris* 1903 erschienen waren, ist es zu begrüßen, daß sie nun faksimiliert in Buchform mit einer gründlichen und blendend formulierten Einleitung und mit einem Register von Joël-Marie Fauquet vorliegen. Leider gibt der Herausgeber darin weder einen Hinweis auf den Verbleib der Gegenbriefe Spikers, auf die Adam gelegentlich eingeht, noch auf die Existenz der Briefautographie.

Im Vordergrund der Berichte Adams stehen die Aufführungen in der Opéra-Comique und in der Opéra, das Spiel und der Gesang ihrer Sängerinnen und Sänger sowie deren Einfluß auf die Stoffwahl und musikalische Gestalt neuer Opern, die Aufführungs-Politik der Operndirektoren und deren Erfolge und Mißerfolge, insbesondere der zunehmende Niedergang der Opéra-Comique in den späten 1840er Jahren. Die Berichte geben auch hinsichtlich seines eigenen Schaffens, seiner Reisen nach Rußland und England (interessant die Beobachtungen über die Veränderungen des Lebensstils und ihre Auswirkungen auf das Musikleben in London während verschiedener Londonbesuche) und seiner im Auftrag von Louis Philippe vorgenommenen Neuinstrumentierungen und Bearbeitungen von Opéras-comiques des 18. und frühen 19. Jahrhunderts (André Modeste Grétry, François André Philidor, Jean Joseph Cassanéa de Mondonville, Nicolas Isouard, des Pasticcio *Robert Bruce* mit Musik Gioacchino Rossinis etc.) wertvolle Einblicke. Adam ist ein aufmerksamer, parteiischer, aber auch überaus helllichtiger Beobachter seiner Kollegen und des Pariser

Konzertlebens (u.a. der historischen Konzerte des Prince de Moskowa mit Werken Giovanni Pierluigi da Palestrinas) und berichtet in einer Offenheit über seine Eindrücke, wie sie kaum in der zeitgenössischen Presse zu lesen sind. Das Verhältnis zu Daniel François Esprit Auber beispielsweise ist freundschaftlich, aber es durchlebt erhebliche Krisen, die allerdings die Einschätzung seiner künstlerischen Leistung nicht beeinträchtigen. Eugène Scribes Libretti werden einer strengen, manchmal vernichtenden Kritik unterzogen. Giacomo Meyerbeers menschliche Eigenschaften und künstlerische Fähigkeiten finden ungeteiltes Lob, während Adam zahlreiche Belege für Gaspare Spontinis schwierigen Charakter und sein arrogantes Verhalten liefert. Kultur- und personalpolitische Fehlleistungen der Direktoren von Opéra und Opéra-Comique sowie ihr gelegentlicher Nepotismus finden keine Gnade vor seinen Augen. Es ist erstaunlich, mit welcher Einseitigkeit und mit welchem Scharfsinn Adam die schriftstellerischen, musikalischen und organisatorischen Leistungen von Hector Berlioz zu analysieren und instrumental- und kirchenmusikalische Werke seiner französischen Zeitgenossen zu beurteilen weiß. Von der *Damnation de Faust* heißt es zum Beispiel: „Es ist eine Art Oper in vier Teilen im gleichen Goût, wie Berlioz immer komponiert. Neben unbeschreiblichen Verirrungen gibt es bemerkenswerte Steigerungen und wirkungsvolle neuartige Klänge“.

Über schöpferische Prozesse, besonders hinsichtlich des Zusammenwirkens von Komponist und Librettist, geben mehrere Briefe ebenso Auskunft wie über private Kontakte zu Komponistenkollegen und Sängern. Adam teilt viele Details über die französisch-deutschen Musikbeziehungen und gelegentlich über Besuch aus Deutschland in Paris – wie jener Ludwig Rellstabs – mit. Die Briefe sind also keine bloße Chronik der offiziellen Ereignisse in Paris, sondern vermitteln ein vielschichtiges Bild des künstlerischen und sozialen Lebens in Paris und nicht zuletzt der Persönlichkeit Adams.

Für die Pressegeschichte stellen die Briefe in mehrfacher Hinsicht auch eine wichtige Quelle dar: Zum einen kann anhand der Meldungen in Spikers *Spenerischer Zeitung* überprüft werden, welche der von Adam erwähnten Pariser Ereignisse von Spiker übernommen wurden (Adam

notiert gelegentlich Hinweise darauf). Zum andern erlauben die Kritiken, die Adam aus finanziellen Gründen nach dem Scheitern seiner Opéra-National von 1848 an für den *Constitutionnel* und *L'Assemblée nationale* zu schreiben gezwungen war, eine vergleichende Studie zwischen den an seinen Freund und Journalisten gerichteten Informationen und solchen, die in der französischen Presse erschienen. Nicht zuletzt geht Adam auf die Auseinandersetzungen zwischen den Pariser musikalischen Parteiblättern und deren Verleger mehrfach ein.

(September 1997)

Herbert Schneider

Das verborgene Band. Felix Mendelssohn Bartholdy und seine Schwester Fanny Hensel. Ausstellung der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz zum 150. Todestag der beiden Geschwister. 15. Mai bis 12. Juli 1997. Katalog: Hans-Günter KLEIN. Wiesbaden: Dr. Ludwig Reichert Verlag 1997. 251 S., Abb. (Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz Ausstellungskataloge. Neue Folge 22.)

Der Katalog der Ausstellung der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin, die anlässlich des 150. Todestages der beiden Geschwister Felix Mendelssohn Bartholdy und Fanny Hensel im Frühsommer 1997 stattfand, ist ein informatives und lesenswertes Buch in sehr guter Aufmachung und Gestaltung. Neben dem im Vordergrund stehenden Anliegen, das ‚verborgene Band‘ zwischen Felix und Fanny anhand des überlieferten und in der Staatsbibliothek zu Berlin gesammelten Quellenmaterials zu dokumentieren, findet sich eine Fülle darüber hinausgehender Details zu Leben und Werk der beiden Geschwister, zur Familiengeschichte, zu Freunden und Bekannten und zu den äußeren Lebensumständen.

In der Einleitung, die Hans-Günter Klein schrieb, der für die Ausstellung und den Katalog verantwortlich zeichnet, werden einzelne Stationen der durchaus nicht unproblematischen, gleichwohl sehr engen Verbindung der Geschwister dargestellt und kritisch untersucht. Mehr als 200 Ausstellungsstücke, Musikautographe, Briefe, Widmungsexemplare, Aussagen Dritter und Bilder aus den Bestän-

den der Staatsbibliothek zu Berlin zeichnen ein instruktives Bild. Die sorgfältig beschriebenen und ausgewerteten Dokumente – viele in guten Reproduktionen in den Katalog aufgenommen – folgen mehr oder weniger den Lebensläufen von Felix und Fanny, zeigen offene oder versteckte Hinweise ihrer Verbundenheit auf und bilden damit „einen Teil der ‚objektiven‘ Basis einer künftigen Interpretation“ ihrer Beziehung zueinander, wie es Klein im Vorwort formuliert. Die dem Lebensweg der beiden Geschwister folgenden Kapitel gliedern die Materialfülle in sinnvolle Einheiten, die darüber hinaus übergeordnete Zusammenhänge deutlich machen. Felix und Fanny gleichermaßen beschäftigende Vorstellungen und Fragen, die zugleich ein bestimmtes Moment ihrer Verbundenheit beleuchten, sind als „Lebensmotive“ – Zelter, Goethe, Bach, Italien – der chronologischen Abfolge eingegliedert. Ebenso wurden unter der Überschrift „Verflechtungen in Musik“ mehrfach wiederkehrende musikalische Dokumente zusammengestellt, denen Hinweise auf die Geschwister-Beziehung zu entnehmen sind.

Der nicht selten von einseitigen, spekulativen und von vordergründigen Interessen geleiteten Beurteilung dieser Beziehung wird mit der Zusammenstellung dieses vielfältigen Materials eine Grundlage für ein differenzierteres Bild an die Hand gegeben. Stammtafeln der Familie, eine Zeittafel, Programmzettel und Urkunden, Porträts, Nachlässe sowie Werkverzeichnisse der Kompositionen von Felix Mendelssohn Bartholdy und Fanny Hensel ergänzen den Ausstellungskatalog und machen ihn um so mehr zu einem wichtigen und sehr nützlichen Buch für die künftige Mendelssohn- und Hensel-Forschung.

(November 1997)

Wolfgang Dinglinger

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: Denn er hat seinen Engeln befohlen. Facsimileausgabe nach dem Autograph in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz. Mit einem Nachwort von Thomas SCHMIDT-BESTE. Stuttgart: Carus-Verlag 1997. 16 S.

Aus Anlaß seines 25jährigen Bestehens hat der Carus-Verlag im 150. Todesjahr Felix Mendelssohn Bartholdys dessen – in der Regel

von Chören vielgesungenes – Doppelquartett „Denn er hat seinen Engeln befohlen über dir, daß sie dich behüten“ als Faksimile veröffentlicht; das Original wird in der Staatsbibliothek zu Berlin aufbewahrt. Thomas Schmidt-Beste schrieb ein Nachwort, in dem er auf die besonderen Entstehungsumstände der Komposition, die in bearbeiteter Form auch Eingang in die Partitur des *Elias* gefunden hat, eingeht. Mendelssohn, seinerzeit als Generalmusikdirektor für kirchliche und geistliche Musik in preussischen Diensten, komponierte das Stück im August 1844 als Grußadresse an Friedrich Wilhelm IV., nachdem dieser im Juli des Jahres einem Attentat beinahe zum Opfer gefallen war. Der Bürgermeister des Dorfes Storkow in der Mark Brandenburg, Heinrich Ludwig Tschsch, hatte aus nächster Nähe auf den König geschossen, Friedrich Wilhelm wurde allerdings nur leicht verletzt, und seine als Wunder gesehene Errettung war Anlaß zahlloser Glückwünsche, denen Mendelssohn seine Komposition hinzufügte.

Dem Notenfasimile ist das Faksimile des Begleitschreibens Mendelssohns, das im Geheimen Staatsarchiv zu Berlin liegt, vorangestellt, beide geben die Originalgröße der Autographe wieder. Da es sich gewissermaßen um hochoffizielle Reinschriften handelt, sind mit der Veröffentlichung des Heftes (ca. 24,5 × 30 cm) zwei besonders sorgfältig angefertigte Dokumente der Mendelssohnschen Handschrift – ein Brief- und ein Notentext – zugänglich gemacht worden – eine würdige Geburtstags-Präsentation des Verlages, die nicht zuletzt wohl ihren Weg als Präsent für besondere Anlässe machen wird.

(November 1997) Wolfgang Dinglinger

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

Über diese Briefausgabe ist anläßlich des Erscheinens des ersten Bandes in dieser Zeitschrift einiges Grundsätzliche gesagt worden (*Mf* 49[1996], S. 209); das zu wiederholen erübrigt sich. Die „Endnotes“ der Übersetzer bieten erneut ausreichend Zündstoff für kritische Feuerwerke. Wenn Clara Schumann 1839 von Bay-

reuth spricht, belehrt uns der Kommentar, die Stadt sei „noted for its annual Wagnerian festival“. Robert hätte die Mitteilung seiner Braut, sie steige jeden Morgen um sechs Uhr auf den Montmartre, um ein Glas Milch zu trinken, gewiß beargwöhnt, wäre ihm dieser „district in Paris“ als „noted for its cafés and nightclubs“ bekannt gewesen. Aus Schumanns „Obulus auf Beethovens Monument“, dem ursprünglichen Titel für seine *Fantasie* op. 17, werden obskure „Obolen“; umwerfend richtig ist dagegen die Mitteilung, Mainz sei die „city where the Main flows into the Rhein“. An falschen Lebensdaten von Personen (z. B. S. 535: Johann Baptist Jenger, geboren nicht 1792, sondern 1797, Karl Freiherr von Schönstein, nicht 1797, sondern 1796) wird sich nur der Pedant stoßen, ebenso wie an nicht identifizierten Namen (z. B. S. 559 Moeser – gemeint ist der für die Berliner Musikgeschichte nicht gar so unbedeutende Carl Möser, 1774–1851: schlag' nach im *New Grove*). Gerne mehr erfahren hätte man über Schuberts Liederzyklus „The Lady of the Lake“, doch solch maßlose Neugierde bleibt unbefriedigt. Und so weiter und so fort.

(November 1997) Ulrich Konrad

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

Robert Schumanns *Szenen aus Goethes Faust* gehören zu den Werken, deren angeblich fragwürdiges Gelingen gerne auf die Bedingungen ihres Entstehens zurückgeführt werden. Kathrin Leven-Keesen untersucht in ihrer Göttinger Dissertation zum ersten Mal die Quellen dieses Entstehensprozesses. Die aufopferungsvolle Arbeit, das im unzugänglichen Privatbesitz verschlossene autographe Material in Beschreibung und teilweise Übertragung erst einmal bekannt gemacht zu haben, ist besonders zu würdigen, da der Autorin selbst das Skizzenkonvolut bloß in nicht geordneten, kleinformartigen Photographien vorgelegen hat. Sie ordnet die Entwürfe gemäß ihrer Abfolge im endgültigen Werk und beschreibt Stück für Stück den Korrekturprozeß und die Abweichungen von

der Partitur. Der Versuch, Korrekturen und Abweichungen systematisch zu fassen, etwa nach Unterscheidung in vokalen und instrumentalen Bereich oder der Bewertung nach „Profilation“ und „Regulierung“, will allerdings nicht recht gelingen. Zu unspezifisch sind die Kriterien der Unterscheidung von unwesentlichen Detailkorrekturen und kompositorisch aufschlußreichen Änderungen. Für eine Statistik ist der Ansatz nicht systematisch genug, für eine Einschätzung des Kompositionsprozesses fehlt eine Perspektive.

Das liegt zum einen an der mangelnden theoretischen Begründung des gewählten Ansatzes. Gerade der für die Arbeit grundlegende Begriff der „Frühhfassung“ wird überstrapaziert, wenn man tatsächlich alternative Fassungen eines Stückes begrifflich nicht von bloßen Stadien der Niederschrift unterscheidet. Die Arbeit gibt selbst den Hinweis auf das Primat der eigentlichen Textvertonung im ersten Entwurf und führt vor, wie neben feinen Deklamationskorrekturen besonders die instrumentalen Einleitungen und Schlüsse sowie die Übergänge einen zweiten Arbeitsschritt ausmachen. Die Stellung dieses zweiten Arbeitsschritts nach dem Skizzieren müßte grundsätzlich bedacht werden, um zu einer begründeten Einschätzung des in den Skizzen greifbaren Schaffens zu gelangen. Ohne diese Reflexion erschöpft sich die von der Autorin angestrebte Gründlichkeit in einer Aufzählung beziehungsloser Details und einer Argumentationsstruktur, die oft unverbindliche Gründe dafür sucht und findet, warum die Endfassung besser ist als der erste Entwurf.

Ein weiterer Einwand betrifft den bewußten Ausschluß der Entstehungsgeschichte. Allein weil die spätere „dritte Abteilung“ als geschlossene Szene konzipiert und auch aufgeführt wurde, bevor Schumann das Werk nach vorne hin erweiterte, können die Gründe, den abschließenden *Chorus mysticus* aus der Betrachtung auszuschließen, nicht überzeugen. Indem Leven-Keesen ihre Arbeit nicht entstehungsgeschichtlich ausrichtet, begibt sie sich der Möglichkeit, ihr Material den Quellen adäquat zu ordnen und dort, wo es aufgrund der vielschichtigen Lage besonders nötig wäre wie etwa für den Chor 7.4 („Gerettet ist das edle Glied“), etwa mit einer schematischen oder graphischen Darstellung Überblick zu schaffen.

Wenn man die Entstehungsgeschichte einbezieht, wird man für den *B-Dur* Abschnitt dieses Chors eine andere Datierung ansetzen müssen. Nimmt man eine Konzeption dieses Chores nicht für die erste Phase der Komposition im Herbst 1844 an, sondern im Rahmen der Vorbereitung für die Aufführung mit dem Chorverein im Juni 1848, ließe sich erklären, warum der Entwurf 7.4/D8 aus Platzmangel auf einer Seite mit ziemlich sicher nicht vor 1847 geschriebenem Text zur Oper *Genoveva* notiert worden ist. Es wäre folglich eine in einer ersten Partitur (EAP) vorliegende gültige Fassung ohne diesen abrundenden Chor und mit von der Endfassung grundsätzlich abweichenden Binnenteilen anzunehmen. Erst in einem weiteren Durchgang wurde die Erstfassung (A1–A2) der Binnenteile in *As-Dur* und *Ges-Dur* (ursprünglich nur in leeren Takten vorgesehen) restituiert und der gesamte Chor mit einem Abschluß versehen. Daraus folgende Gedanken über mögliche Gründe, die zum Abbruch der ersten Kompositionsphase und zum Gelingen des zweiten Versuchs geführt haben könnten, mag eine unfrohe Wissenschaft als unzulässige Spekulation abtun.

Einen Rekonstruktionsversuch des Schaffensvorgangs hat sich Kathrin Leven-Keesen gar nicht zur Aufgabe gemacht, und daher liegen die Stärken ihrer Arbeit auch woanders, nämlich in dem mikroskopischen Blick auf die Kleinstereignisse. Damit eröffnet sie Einsichten in den Arbeitsvorgang zwischen der eigentlichen Komposition im Entwurf und dem Ausschreiben in Partitur; diese Einsichten waren eindrucklich vor einer Geringschätzung des Arbeitsprozesses, den Schumann „instrumentieren“ nennt. Wenn die Autorin die Entwicklung zu einer genial „falschen“ Deklamation im *cis-Moll*-Teil von 7.4 über mindestens acht Korrekturstufen, die Einebnung des Gedankens in einer penibel richtigen Deklamation etwa bis hin zur Bereitschaft, in Goethes Text metrisch einzugreifen, nachzeichnet, dann kommt sie der Möglichkeit sehr nahe, kompositorische Arbeit nicht als Ausarbeiten und Verbessern eines Ausgangsgedankens, sondern als konstruktive Annäherung der Notation an eine musikalische Vorstellung zu beschreiben – ein wirklich aufregender Blick in eine Komponistenwerkstatt.

(Dezember 1997)

Hansjörg Ewert

UDO ZILKENS: *Robert Schumann. Die Kinderszenen im Spiegel ihrer Interpretationen seit Clara Schumann durch Musiktheoretiker und Pianisten. Köln-Rodenkirchen: P. J. Tonger 1996. 79 S., Notenbeisp.*

Die Schrift bietet auf knappem Raum einen geschickt gerafften und doch umfassenden Überblick über gut 150 Jahre Rezeptions- und Interpretationsgeschichte von Schumanns *Kinderszenen*. Dabei werden entstehungsgeschichtliche und textkritische Probleme oder die Frage „Zyklus oder nicht?“ ebenso behandelt wie unterschiedliche analytische Ansätze und ästhetische Positionen, etwa am Beispiel der Pfitzner-/Berg-Kontroverse um die *Träumerei*. Die eigentliche Stärke der Studie liegt jedoch in der Einbeziehung der mittlerweile fast 100 Aufnahmen der *Kinderszenen* in die Argumentation. Auch wenn natürlich nicht alle Einspielungen im Interpretationsvergleich berücksichtigt werden, so gelingt es Zilkens überzeugend, die pianistisch-analytischen Resultate, die in den Aufnahmen verborgen liegen, aufzudecken und diese mit den musikwissenschaftlich-analytischen Ergebnissen in eine sinnvolle Beziehung zu setzen, so daß der Leser am Ende auch um die ‚klingende Erfahrung‘ reicher ist. Gerade angesichts der um sich greifenden Spezialisierung in der Interpretationsforschung ist es erfreulich zu sehen, daß die Tendenz einer künstlerischen Interpretation auch weiterhin – Kompetenz des Autors vorausgesetzt – profund in Worte zu fassen ist. Zilkens' Buch ist flüssig geschrieben, gut aufgemacht und sorgfältig redigiert; es wendet sich an den Wissenschaftler ebenso wie an den Liebhaber und sollte, auch angesichts des außergewöhnlich niedrigen Preises von unter zwanzig Mark, weite Verbreitung finden.

(November 1997)

Ulrich Bartels

STEFAN BROMEN: *Studien zu den Klaviertranskriptionen Schumannscher Lieder von Franz Liszt, Clara Schumann und Carl Reinecke. Im Auftrag der Robert-Schumann-Gesellschaft Zwickau hrsg. von Gerd NAUHAUS. Sinzig: Studio, Verlag Schewe 1997. 206 S., Notenbeisp. (Schumann Studien. Sonderband 1.)*

Stefan Bromen wählte für seine Dissertation unter der großen Zahl derer, die im 19. Jahr-

hundert Schumann-Lieder bearbeiteten, Franz Liszt, Clara Schumann und Carl Reinecke aus. Diese drei Pianisten und Komponisten beeinflussten in nicht geringem Ausmaß jene dann in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts einsetzende Bearbeitungsflut. Darüber hinaus standen die drei in einem mehr oder weniger engen Verhältnis zu Robert Schumann, das sich sowohl in persönlichem als auch in intensivem brieflichen Kontakt dokumentierte.

Liszt, Clara Schumann und Reinecke waren ausübende Pianisten, weshalb ihre Auseinandersetzung mit Robert Schumanns Liedern a priori durch deren öffentliche Interpretation erfolgte, und zwar schon zu einem Zeitpunkt, als es absolut unüblich war, Schumannsche Werke ins pianistische Konzertprogramm aufzunehmen. Noch bemerkenswerter erscheint daher die intensivere Beschäftigung mit Schumanns Liedern in Gestalt von Transkriptionen derselben. Bromen liefert zunächst eine historische Aufarbeitung jener im 19. Jahrhundert auffallend gängigen Praxis solcher Bearbeitungen, der insbesondere die sogenannten Salonkomponisten und die große Zahl der reisenden Virtuosen frönten. Hauptsächlich waren es im Original groß instrumentierte Werke, wie Symphonien und vor allem Opern, die erst durch eine Transkription im ganz kleinen Rahmen und für jeden technisch versierten Musikausübenden spielbar wurden. Eine Übersicht, die terminologische Abgrenzungen zwischen den einzelnen Bearbeitungstypen von Werken aller Gattungen darlegt, vervollkommenet die systematische Vorgehensweise Bromens.

Als „Etablierung der neuen Bearbeitungsgattung“ der Liedtranskription bezeichnet Bromen Liszts Wien-Aufenthalt 1838. Liszt gab damals mehrere Konzerte, in denen er erstmals einige seiner berühmten Klavierbearbeitungen Schubertscher Lieder öffentlich spielte. Innerhalb der kaum überschaubaren Reihe aller Lisztschen Liedtranskriptionen nehmen die Robert Schumanns zahlenmäßig einen ganz bescheidenen Platz ein. Liszt wählte aus Schumanns umfangreichem Liedschaffen einige der musikalisch anspruchsvollsten und von der dichterischen Vorlage her interessantesten Stücke aus. Wie die ergiebigen Analysen zeigen, entsprach die Form der reinen Lied-Übertragung, bei der lediglich eine Einbeziehung

der Singstimme in den Klaviersatz erfolgt, nicht Liszts Ideal. Seine Bearbeitungen sind zum Teil sogar derart frei gestaltet, daß sich die Grenzen zwischen Transkription und Fantasie verwischen. Gerade da der erklärende Worttext fehlt, versucht Liszt, dieses Manko durch wirkliche Tonmalerei zu ersetzen. Sinn und Inhalt der Dichtung sollen musikalisch veranschaulicht und nach Liszts Auslegung gedeutet werden. Bromen vermittelt einen ausführlichen Überblick über die unterschiedlichen Bearbeitungstypen in Liszts Liedtranskriptionen und entwickelt eine eigene, durchaus sinnvolle Terminologie. Diese, wie auch eine Einteilung in unterschiedliche Entstehungszeiträume, kann nicht als verbindlich gelten, sondern dient als modellartige Orientierungshilfe.

Im Gegensatz zu Franz Liszt bildet das Genre der Liedbearbeitung in Clara Schumanns Schaffen keinen derart wesentlichen Bestandteil. Allerdings blieb auch der Bereich der Originalkomposition bei Clara Schumann mengenmäßig beschränkt. Nach dem Tod ihres Mannes (sie überlebte ihn um 40 Jahre) entstand keine nennenswerte Komposition mehr. Auffallenderweise beziehen sich die wenigen von ihr vorgenommenen Bearbeitungen ausschließlich auf Werke ihres Mannes Robert Schumann. Dies ist insofern bemerkenswert, als Clara Schumann im Verlauf ihrer einzigartigen, mehr als sechs Jahrzehnte währenden Karriere als Pianistin doch eigentlich viele solcher Stücke hätte einsetzen können. Für dieses Phänomen kann auch Bromen keine einleuchtende Erklärung anbieten. Clara Schumanns publizierte Liedtranskriptionen konzentrieren sich auf die 1875 in Paris erschienenen *30 Mélodies de Robert Schumann, transcrites pour piano*. Bromen kann aus dem Briefwechsel der Komponistin mit Johannes Brahms rückschließen, daß sie wohl ursprünglich mehr Lieder bearbeitet haben muß, dann aber nur 30 veröffentlichte. Die Analysen erweisen, daß die Übertragungstechnik in diesen Stücken sehr werknah verläuft und zum Teil lediglich aus dem Zusammenziehen von Singstimme und Klavierpart besteht. Bromen führt die fehlende „eigenschöpferische Ausgestaltung der Lieder“ einzig darauf zurück, daß Clara Schumann die Authentizität der Werke ihres Mannes unbedingt wahren wollte. Darüber hinaus ist aber

auch zu berücksichtigen, daß eine freiere, der Variation oder Fantasie nahestehende Form der Bearbeitung ganz allgemein nicht Clara Schumanns Neigung entsprach.

Reinecke hinterließ (wie sein ungleich berühmterer Kollege Liszt) eine große Anzahl von Bearbeitungen. Er galt ferner als ausgezeichnete Pädagoge, wodurch sich ein weiteres, didaktisch sinnvolles Einsatzgebiet für Transkriptionen ergab. Auch Reinecke absolvierte pianistische Reisejahre, in denen sein Konzertrepertoire zunächst dem Virtuosenstand verpflichtet war. Im Gegensatz zu Liszt überwiegt in Reineckes Bearbeitungs-Schaffen allerdings als Komponist Robert Schumann. Diesem, bekanntlich ein erklärter Gegner des Bearbeitungswesens, gefielen erstaunlicherweise die Transkriptionen Reineckes ausnehmend gut. An diesem Punkt wird besonders evident, wie unterschiedlich die Beweggründe der drei Liedbearbeiter waren. Während Liszt seine Transkriptionen benötigte, um sich als exzellenter Virtuose zu profilieren, kam für Clara Schumann der Anlaß von außen: Ein Pariser Verleger ersuchte sie um die Bearbeitung der Lieder ihres Mannes. Reinecke ging es mit seinen Transkriptionen in erster Linie um die Verbreitung von Schumanns Werken. Als dies dann später nicht mehr erforderlich war, blieb sein großes Interesse für die Kompositionen Schumanns ausschlaggebend. Zusätzlich bat Schumann selbst ihn häufiger um Bearbeitung bzw. Erstellung von Klavierauszügen seiner Werke.

Bromen möchte durch seine paradigmatischen Untersuchungen ein Bild der hochentwickelten Technik der Liedbearbeitung im 19. Jahrhundert vermitteln. Die verschiedenen Erscheinungsformen werden verdeutlicht, deren Reichhaltigkeit eindringlich betont. Bromen bleibt streng bei der von ihm gewählten Verfahrensweise und verliert sich nicht in abweichenden Einzelheiten, was angesichts der Fülle aller tangierten, noch kaum ausreichend untersuchter Nachbarthemen verständlich wäre. Die Dissertation füllt, zumindest was das Lied-Cŕuvre Schumanns angeht, eine Lücke, wobei die drei berücksichtigten Bearbeiter tatsächlich als exemplarisch gelten müssen. Darüber hinaus kommt Bromen das Verdienst zu, sich wenigstens in einem kleinen Bereich dem bisher kaum erforschten Werk Reineckes zu widmen. (Oktober 1997) Irmgard Knechtges-Obrecht

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

Editionen werden gewöhnlich so dürtig honoriert, daß sie nur nebenbei durchgeführt werden können. Gleichzeitig haben sich aber die Ansprüche an Qualität und Aufwand für Recherche und Kommentar in hohem Maß gesteigert. Da die einschlägigen Bibliotheksabteilungen im allgemeinen dann schließen, wenn die Nebenarbeitszeit überhaupt erst beginnt, ist es fast unmöglich, ohne Anbindung an ein wissenschaftliches Institut oder eine Gesamtausgabe die bestehenden Anforderungen zu erfüllen. Vor diesem Hintergrund ist die vorliegende Briefausgabe um so bemerkenswerter. Sie erfolgte aus freien Stücken und aus dem lebhaften Interesse der Herausgeberin am Leben und vor allem am Wirken von Clara Wieck Schumann, wie sich aus dem engagierten Vorwort herauslesen läßt.

Fast scheint es, als hätte die künstlerische Haltung Clara Wieck Schumanns auch editorische Entscheidungen beeinflußt. Auf den ersten Blick wirkt der Briefwechsel wie ein Beitrag für Liebhaber(innen) schöner Lektüre: kein kritischer Apparat, keine Anmerkungen. Statt dessen finden sich zwischen den diplomatisch wiedergegebenen Briefen kurze, typographisch abgesetzte Zwischentexte, in denen jeweils die biographische Situation erläutert, beziehungsweise die Ereignisse zwischen den teilweise zeitlich weit auseinanderliegenden Dokumenten zusammengefaßt werden. Durch dieses Verfahren erhält man gleichsam eine Art Clara Schumann-Biographie auf der Basis ihrer Briefe, die durch eine Fülle sinnvoll gewählter Abbildungen aufgelockert wird. Bei genauerer Lektüre wird dann schnell klar, daß auch Kenner(innen), Clara und Robert Schumann-Spezialist(innen), auf ihre Kosten kommen. Denn bei den Briefen an Raimund Härtel, Helene und Richard Schöne (dessen Tochter und Schwiegersohn) handelt es sich um knallharte Geschäftskorrespondenzen, in denen die Auf-führung von Musik im Mittelpunkt steht.

Die zwischen 1839 und 1893 geschriebenen Briefe gelangten erst 1994 an die Öffentlichkeit, und sie bieten wie kaum eine andere bisher zugängliche Quelle einen ungewöhnlichen

Einblick in die professionellen Qualitäten der Protagonistin. An Härtel wendet sie sich nicht nur mit der stets wiederkehrenden Bitte um Studien- und Aufführungsmaterial. Er ist vielmehr auch ihr bevorzugter Ansprechpartner und Berater bei der Organisation von Konzertveranstaltungen in Leipzig. Die Forderungen sind vielfältig und oft anspruchsvoll. Immer wieder finden sich daher Sätze wie: „Bitte sagen Sie es mir unumwunden, wenn es Ihnen unangenehm ist“ (9. 1. 1849), bis Clara Schumann schließlich darauf verzichtet: „Ich lasse meine Entschuldigungen weg, denn bei so viel Anliegen immer und immer werden sie noch gerade lächerlich“ (15. 4. 1858).

Über die persönlichen Charakteristika hinaus, aus denen hier manche, bisher gehörig unterbelichtete Dimension hervortritt, zeigen diese Briefe Clara Wieck Schumanns sehr plastisch, wie brüchig und gefährdet eine Künstlerexistenz im 19. Jahrhundert war. Trotz der großen Erfolge ist das Gelingen von Existenzsicherung aufgrund der ungefestigten Strukturen starken Schwankungen ausgesetzt. Jede Veranstaltung bedarf einer behördlichen Genehmigung. „Sie haben wohl nun die Güte die polizeiliche Erlaubniß dazu einzuholen“ (28. 10. 1845), liest man immer wieder. Dabei gibt es keine vertraglichen Garantien, auch größere Veranstaltungen werden äußerst kurzfristig an- und wieder abgesetzt, umgestellt, vorverlegt oder abgeändert. Mit Staunen liest man, daß keineswegs für alle Werke von Schumann, geschweige denn von anderen Komponisten, geeignetes Aufführungsmaterial vorlag. Gelegentlich findet hier ein Austausch auf Gegenseitigkeit statt, wie bei der Durchsicht der Chopin-Ausgabe, von der die Künstlerin wünscht, daß „ja nicht meines Namens Erwähnung geschieht, als ob ich Dieselben revidirt – ich liebe durchaus nicht, mich in dieser Weise wichtig zu machen“ (8. 1. 1867). Derartige Details sind insgesamt aufschlußreiche Hinweise zur musikalischen Verlags- und Aufführungsgeschichte. Daß sich Clara Wieck Schumann durchaus als Repräsentantin der sich etablierenden intellektuellen Bürgerschicht verstand, läßt sich nicht zuletzt an ihrem Interesse an den Bach- und Händel-Gesamtausgaben oder an all der älteren und neuen Musik ablesen, die sie an Freunde, Freundinnen und Schüler(innen) verschenkt. „Mit Schrecken sehe ich, welch einen

gräulichen Geschäftsbrief ich geschrieben habe“ (30. 12. 1848) – darin erschöpfen sich diese lesenswerten Dokumente glücklicherweise nicht.

(September 1997)

Janina Klassen

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

Die meisten Essays des vorliegenden Bandes entstammen einer Vortragsreihe der Universität Hamburg, und dieser zwanglosen Präsentation ist nicht nur die Breite der Themen, sondern auch die Vielfalt der Ansichten und Interpretationen zu danken, von denen nur einige besonders bemerkenswerte im folgenden referiert seien. Als „Revolutionär wider Willen“ charakterisiert Birgit Pauls den Risorgimento-Komponisten und späteren Abgeordneten im ersten Parlament des Königreichs Italien und verdeutlicht, wie in den sogenannten „Zensurskandalen“ die politische Repression in starkem Maße von ökonomischen Faktoren überlagert wurde. Mit gesellschaftlichen Aspekten in Verdis Opern befaßt sich auch Udo Bermbach, der die politischen Äußerungen des Komponisten bündig als „Option für die linke Mitte“ zusammenfaßt. Susanne Vill skizziert sechzehn „Bilder von Weiblichkeit in Verdis Opern“ und bietet damit eine Typologie, die die verbreitete Auffassung relativiert, wonach es bei Verdi eigentlich nur einen Frauentypus gäbe, nämlich den des selbstlosen, zur Passivität verurteilten Opfers. Die Entwicklung des „mittleren Verdi“ deutet Sieghart Döhring als Weg von einer national geprägten zu einer kosmopolitischen Opernästhetik und zeichnet Verdis Rolle als Vermittler zwischen der Tradition des Melodramma und den neueren Tendenzen des französischen Musiktheaters nach. In diesem Zusammenhang wird die analytische Tragfähigkeit der vierteiligen „solita forma“ (vgl. Harold Powers in *Acta Musicologica*, 1987) einer kritischen Diskussion unterzogen. Fruchtbare methodische Überlegungen bieten auch Dieter Borchmeyer und Wulf Konold. Am Beispiel einer dramaturgischen Analyse des *Don Carlos* entwickelt Borchmeyer auf Carl Dahlhaus und Anselm Gerhard zurückgehende Gedanken systematisch fort. Mit der „Kom-

primierung des Handlungsstoffes“, der „optisch-akustischen Präsenz und Affekthaltigkeit aller relevanten Situationen“, dem „Wechsel von Zeitraffung und Zeitdehnung“, der „stationären Struktur der Handlung“, der „Isolierbarkeit der geschlossenen Nummern“, der „kontrastiven Simultaneität der Gesangsäußerungen“ und dem „Wechsel von schlagwortartiger Verknappung und lyrischem Pleonasmus in der Librettosprache“ benennt Borchmeyer sieben Strukturgesetze der Oper und ihres Librettos, die weit über Verdi hinaus gültige Kategorien der musikalischen Dramaturgie darstellen. Prägnant verdeutlicht auch Konold, vornehmlich an Beispielen aus *Il trovatore*, einzelne Dahlhaus-Thesen unter anderem über die Rolle der Fabel, die Beziehung von theatralischer Gegenwart und Vorgeschichte sowie die unterschiedlichen Zeitstrukturen in Schauspiel und Oper. Daß allerdings Dahlhaus' *Dramaturgie der italienischen Oper*, wie Konold schreibt, „bisher wenig rezipiert“ sei, gilt paradoxerweise höchstens für Teile der deutschen Musikwissenschaft, war doch gerade dieser Text für viele italienische oder englischsprachige Autoren ebenso richtungweisend wie der bereits genannte Aufsatz von Harold Powers.

Eine auffallende Distanz zur internationalen Verdi-Forschung und eine sehr deutsche Sichtweise zeichnet denn auch nicht wenige der übrigen Beiträge aus, ob nun (was fast schon ein Leitmotiv des Bandes ist) die Annäherung an den Gegenstand in ständiger Konfrontation mit Richard Wagner gesucht wird, vom „wahren Kern“ in Hans Pfitzners Ansichten über sogenannte „Leierkastenmusik“ die Rede ist oder ob gar unter dem verblüffendem Titel „Kino und Kirche: zu den Wurzeln des Verdischen Operntyps“ 24 Tucholsky-Verse über die SPD der Weimarer Republik als Vergleichsobjekt einer *Rigoletto*-Interpretation erhalten. Etablierte Rezeptionsmuster, darunter auch solche, die auf trügerischen Selbststilisierungen des Komponisten beruhen (z.B. „Bauernsohn“, „Galeerenjahre“), erweisen sich zudem allen begründeten Anfechtungen gegenüber als äußerst resistent. So vermittelt das durchweg brilliant geschriebene Buch ein farbiges und anregendes, stellenweise jedoch unzeitgemäßes Bild von variierender Tiefenschärfe, für das pars pro toto der Titel eines weiteren kühnen

Beitrags („Verdis schillerndes Opernphantom“) stehen könnte.
(Oktober 1997) Arnold Jacobshagen

JACQUES OFFENBACH: *Les Contes d'Hoffmann. Dossier de presse parisienne (1881)*. Hrsg. von Arnold JACOBSHAGEN. Musik-Edition Lucie Galland 1995. 178 S. (*Critiques de l'opéra français du XIX^{ème} siècle. Volume VII.*)

Die bereits sieben Bände umfassende Serie der *Dossiers de presse parisienne*, in der die Kritiken aus dem Uraufführungsjahr bedeutender Opern publiziert sind, ist ein wertvolles Quellenwerk, das sich inzwischen großer Beliebtheit unter den Opernforschern erfreut. Der vorliegende, den *Contes d'Hoffmann* gewidmete Band enthält 36 im Februar 1881 erschienene, teilweise geringfügig gekürzte Kritiken, von denen diejenigen der Komponisten Victorin de Joncières und Ernest Reyer, des gefürchteten Antiwagnerianers Oscar Comettant und von Albert Soubies zu den interessantesten gehören. Etwas merkwürdig ist der Hinweis von Soubies, bezüglich der Musik möge man die Kritik von Leon Kerst lesen, zumal in den beiden in Jacobshagens Anthologie wiedergegebene Kritiken Kerst ein schroffes, ablehnendes Urteil über die Oper in wenigen Worten fällt, ohne auch nur den Versuch einer Begründung dafür zu versuchen und Argumente anzuführen. Neben unter einem Pseudonym publizierten Kritiken erscheinen zwei, die in Anlehnung an Berlioz durch „Un Monsieur du Parterre“ oder „Un Monsieur de l'orchestre“ signiert sind. Die weitaus größte Zahl der Kritiken folgt einem dreiteiligen Grundgerüst: Nach der Behandlung des Stoffes und der Stoffgeschichte (hierzu gehört im vorliegenden Fall auch der Hinweis auf das fünfaktige „drame fantastique“ *Les Contes d'Hoffmann* von Paul-Jules Barbier und Michel-Florentin Carré aus dem Jahre 1851) werden die Musik, besonders oft die Highlights der Opern und die Verdienste Ernest Guirauds und die Instrumentierung der Partitur sowie zuletzt die Leistungen der Sängerinnen Adèle Isaac, Marguerite Mgalde, Hilaire Dupuis, der Sänger Jean-Alexandre Talazac, Emile-Alexandre Taskin, Grivot, des Dirigenten Jules Danbé, des Regisseurs Carvalho und des Kostümbildners der Opéra

Comique und des Théâtre Français, Th. Thomas (sein Name fehlt im Register des Bandes), besprochen. Aus sprachlichen und fachlichen Gründen erscheint die Kritik des Komponisten Victorin de Joncières am kompetentesten und am gelungensten, während Comettant und Kerst nicht über den Schatten ihrer Vorurteile zu springen vermögen. Henri Moreno (Pseudonym von Henri Heugel), Edmond Stoullig, E. Noel und S. Boubée wissen dagegen die beiden Dimensionen der Partitur aufzuzeigen, die an die Operette anknüpfenden Stücke und jene mit größerer Gestalttiefe wie das „Trio infernal“ des III. Akts zu würdigen. In seiner sehr gelungenen Einleitung hat Jacobshagen kurz die Entstehungs- und Publikationsgeschichte der *Contes d'Hoffmann* dargestellt, die Qualität des damaligen musikalischen Feuilletons in Frankreich unterstrichen, die ideologisch-politische Grundtendenz der Zeitungen und Fachjournale und ihre Auflagenhöhe mitgeteilt und damit auch deren Gewicht in der Öffentlichkeit nachvollziehbar gemacht. Sehr hilfreich sind auch die Hinweise auf Publikationsorgane wie die *Revue des Deux Mondes*, in denen keine oder lediglich Sammelrezensionen entstanden, und nicht zuletzt das Register. Nur auf S. 81 (13.–14. Zeile) hat sich ein Fehler eingeschlichen, der möglicherweise vom Originaltext in *La République Française* übernommen ist.
(September 1997) Herbert Schneider

FRITHJOF HAAS: *Zwischen Brahms und Wagner. Der Dirigent Hermann Levi*. Zürich–Mainz: Atlantis Musikbuch-Verlag 1995. 396 S., Abb.

Ähnlich wie Hans von Bülow war Hermann Levi eine Zentralgestalt im Musikleben des 19. Jahrhunderts. Der Weg des 1839 als Sohn des hessischen Landesrabbiners Benedikt Levi in Gießen geborenen Dirigenten, Komponisten, literarischen Bearbeiters und Übersetzers verlief freilich, verglichen mit der Vita Bülows, gleichsam in umgekehrter Richtung: Vom eher konservativen Mannheimer Kapellmeister Vinzenz Lachner gefördert und 1855–1858 in Leipzig ausgebildet, setzte er sich zunächst enthusiastisch für die Musik seines Freundes Johannes Brahms ein, ehe die Begegnung mit Werk und Person Richard Wagners in den

1870er Jahren einen einschneidenden Wendepunkt der künstlerischen Biographie bedeutete. Gerade Levis bedingungslose Einsatz- und Begeisterungsbereitschaft führte wohl zum Bruch mit Brahms (der ja weniger Wagners Schaffen als dem Wagnerkult gegenüber skeptisch-empfindlich war). Was Levi deutlich von Bülow unterschied, war das Problem des ‚Jüdischen‘, das ihn insbesondere in den Jahren seines Umganges mit Wagner und seiner maßgebenden Tätigkeit in Bayreuth – vor allem als Uraufführungs-Dirigent des *Parsifal* – in heftige äußere und innere Spannungen führte.

Der 1922 in Karlsruhe geborene Kapellmeister Frithjof Haas hat eine aufschlußreiche, unpräzise geschriebene Levi-Biographie (oder besser: Monographie) vorgelegt, die auch unbekanntes Archivmaterialien auswertet. Geschickt verschränkt sie die Darstellung von Levis äußerem und innerem Lebensgang mit Erörterungen zu den Haupt-Tätigkeitsschwerpunkten: Drei „Intermezzo“-Kapitel sind dem Komponisten, dem Dirigenten sowie dem Bearbeiter und Literaten Levi gewidmet. (Die Ausführungen über Levis Werke [S. 66–75], seine kompositorischen Selbstzweifel, die durch harsche Urteile des damaligen Freundes Brahms noch verstärkt wurden und ihn das Komponieren bald aufgeben ließen, hätte man sich allerdings eingehender und differenzierter gewünscht.) Mit Deutungsansätzen, die genügend flexibel bleiben, geht Haas den Wirkungsstationen und -motive Levis kritisch-einfühlsam nach. Naturgemäß liegt besonderes Gewicht auf den Beziehungen zu Brahms und Wagner, ohne daß die Freundschaften mit einem Paul Heyse, Franz von Lenbach oder Wilhelm Busch zu kurz kämen; in Hinsicht auf Levis Einstellung zu Anton Bruckner und seine Rolle in der frühen Bruckner-Rezeption (8. *Symphonie!*) wären indes wiederum tiefer lotende Diskussionen denkbar gewesen.

Im übrigen liest sich Haas' Darstellung flüchtig, streckenweise spannend – wengleich die Wagner-Kapitel der Gefahr bloßer Reihung von Informationen nicht ganz entgehen – und verrät gutes (nur vereinzelt durch Tempuswechsel irritiertes [S. 98]) Sprachgefühl. Zwar wären Details zu präzisieren oder korrigieren (etwa S. 98 mit Anm. 80: weder bei Brahms' zweiklavieriger *Sonate* op. 34 bis noch bei de-

ren erstem Autograph kann man von einem „Entwurf“ sprechen; S. 147: Levi fertigte neben dem vom Komponisten noch intensiv überarbeiteten Klavierauszug zu Brahms' *Schicksalslied* auch die abschriftliche Stichvorlage der Partitur an [jetzt Brahms-Institut Lübeck], um das Partiturautograph behalten zu dürfen; S. 265: Levi konnte nach seinem Unwohlsein schon die Fortsetzung der Beethoven-Symphonie wieder dirigieren, wie sein auf S. 266 f. [Faksimile] und S. 381 f. [Übertragung] mitgeteilter Brief an den Vater belegt). Doch liefern Haas' Recherchen andererseits korrigierende Informationen, so in Sachen Brahms einen früheren als den bisher bekannten Uraufführungstermin für die zweihändige Klavierfassung der Variationen aus dem *I. Sextett* op. 18 (S. 112).

Die äußere Gestaltung des Bandes überzeugt nicht zuletzt durch sinnvoll ausgewählte Abbildungen und Faksimilia, ein Levi-Werkverzeichnis sowie Orts- und Personenregister. Gravierender als einzelne Layout- und Druckversehen (etwa S. 184, 225) ist, daß im Personenregister gerade Levis wiederholt erwähnter Münchner Rivale Franz Wüllner fehlt und Literaturangaben uneinheitlich sind (so erscheinen Anm. 89, 141 mit, Anm. 145, 171 ohne Seitenangaben zum Briefwechsel Brahms/Levi). Wenn auch zu fragen bleibt, ob Levis Stellung und Bedeutung im 19. Jahrhundert „zwischen Brahms und Wagner“ nicht noch klarer und reizvoller zu fassen gewesen wäre, wenn Haas ihn in ein deutlicheres Verhältnis zu Bülow gesetzt hätte – der sich bei Gelegenheit seines Münchner Brahms-Programms mit der Meininger Hofkapelle ja sarkastisch als „Levi al rovescio“ bezeichnete –, so ziehen Kenner und Liebhaber aus der Lektüre doch erfreulichen Gewinn.

(September 1997)

Michael Struck

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

Was ist eine ärgerliche Neuerscheinung? Eine Monographie, die nach Thematik und Intention verdienstlich sein könnte, die an der Bewältigung ihrer Aufgaben jedoch scheitert und dieses Scheitern durch Ausstattung und

materiellen Aufwand kaschiert: die Edition Bartókscher Schriften zur Musikethnologie durch Benjamin Suchoff. Der Herausgeber leitete lange Jahre das inzwischen aufgelöste New Yorker Bartók-Archiv. Sein hier vorliegender Band präsentiert 15 Arbeiten sowie einen als „Vorwort“ deklarierten, dürftigen Essay zum Thema „Bartók und die Volksmusik“, eine lückenhafte Bibliographie und einen Index.

Rätselhaft ist die Auswahl, deren Kriterien nirgends mitgeteilt werden, so daß der Band mehr oder minder Zufälligkeiten zusammenzutragen scheint. Unter den 15 Bartókiana sind freilich Dokumente, deren Wiederveröffentlichung – oder Veröffentlichung in einer ‚common language‘ – sich lohnt, etwa der gemeinsam mit Zoltán Kodály entworfene und in der ungarischen Zeitschrift *Ethnographia*, XXIV. Jg. (1913), publizierte Aufriß einer umfassenden Edition des ungarischen Volksliedes.

Undiskutabel ist der völlige Verzicht auf Hinweise zu den Vorlagen, das heißt auf jegliche Quellensicherung. Darum überrascht auch nicht, daß die Namen der Übersetzer, bei denen es sich um frühere Mitarbeiter des Herausgebers im New Yorker Bartók-Archiv handelt, nur pauschal und in einer versteckten Fußnote zum Einleitungssessay genannt sind. Der Philologie sollte aber gerade im Dschungel der Bartókschen Schriften mit ihren Entwürfen, Reinschriften, Fassungen, Abschriften, Übersetzungen und Mehrfachveröffentlichungen eine vitale Bedeutung zukommen.

Beklemmend ist die Egomane des Herausgebers, der bereits als Leiter des New Yorker Bartók-Archivs mit höchst umstrittenen Methoden arbeitete und im übrigen die Strategie verfolgte, den ihm anvertrauten Fundus gegenüber jederman abzuschirmen. Der Anmerkungsapparat zum Vorwort beispielsweise täuscht darüber hinweg, daß ein Dialog mit der einschlägigen Forschung weder geführt noch gesucht worden ist.

NB: Die Neuerscheinung hatte einen Vorläufer: die voluminöse (und noch fatalere) Edition von Bartók-Schriften durch Suchoff (*Béla Bartók. Essays*, London 1976; vgl. dazu Laszlo Somfai, *Bartók's Writings*, in: *The Musical Times*, May 1977, S. 395 f.).

Jürgen Hunkemöller

SUSANNE RODE-BREYMANN: *Die Wiener Staatsoper in den Zwischenkriegsjahren. Ihr Beitrag zum zeitgenössischen Musiktheater. Tutzing: Hans Schneider 1994. 485 S., Abb. (Wiener Stadt- und Landesbibliothek. Schriftenreihe zur Musik. Band 10.)*

Die Autorin hat mit ihrem Versuch, die Bezüge zwischen den Musiktheaterproduktionen der Wiener Staatsoper und der Zeitgeschichte der zwanziger und dreißiger Jahren aufzuzeigen, eine vorbildliche Aufarbeitung des zugänglichen Quellenmaterials vorgelegt. Sie umfaßt eine umfangreiche Auseinandersetzung mit der journalistischen Rezeption, Archivmaterial zur Novitätenpflege (in enzyklopädischer Form: als alphabetisch angelegte Nachschlagemöglichkeit) sowie einen durchdacht ausgewählten Bildteil. Die Studie unterliegt freilich auch einigen quantitativ notwendigen Einschränkungen. Inszenatorische Neuheiten werden ebensowenig berücksichtigt wie sich musikalische Analysen der vorgestellten Werke finden, die chronologische Darstellung der Direktionszeiten konzentriert sich auf exemplarische oder bisher weniger bekannte Aspekte: etwa eine ausführlichere Würdigung der Wirkung von Franz Schalk und Clemens Krauss oder einen thematischen Schwerpunkt zum Tanztheater. Methodische Konstanten der Darstellung (wie die Untersuchung zur Wirkungsgeschichte in Wien, Kritikerreaktionen und der Überblick über die jeweilige Produktionsgeschichte) lassen aber die Programmkonzepte und Einzelwerke im Spiegel der Rezeption miteinander vergleichbar werden. 20 Jahre Kulturpolitik finden sich so als potentielle Musikgeschichte transparent gemacht: Die Schwierigkeiten, denen die Institution Oper in der Nachkriegszeit ausgesetzt war (der Legitimitätsstreit um die Gattung als solche, die Konkurrenz durch neue Medien oder die sozial brisante Situation der Inflationsperiode), wurden in Wien – fatalerweise ganz ähnlich wie in der Politik – durch ein hohes Maß an Realitätsverdrängung zu kompensieren versucht. Die Vorstellung, eine vermeintlich noch existente „Kontinuität aufrechterhalten“ (Schalk 1919) zu können, war ein verhängnisvolles Mißverständnis und läßt deutliche „Ungleichzeitigkeiten“ der Wiener Situation gegenüber etwa jener in manchen deutschen Kunstzentren erkennen. Rodes Arbeit erlaubt

damit einen von vielen Klischees der bisherigen Rezeptionsgeschichte befreiten Einblick in das kulturelle Klima Wiens der Zwischenkriegszeit, das vorrangig weder von der Neuen Musik der „Wiener Schule“ noch vom avantgardistischen Geist etwa der Frankfurter, Leipziger oder Berliner Opernhäuser (der freilich selbst nach 1930 rapide verfiel) gekennzeichnet war. Es läßt sich anhand des zusammengetragenen Materials vielmehr nachvollziehen, daß die Novitäten von Anfang an selten textlich oder musikalisch wirklich Neues boten, und wie dem Höhepunkt der Förderung zeitgenössischer Avantgardekunst (Krauss' Aufführung des *Wozzeck* 1930) nur kurze Zeit später mit dem Verfassungskampf (und der skandalumwitterten Absetzung von Kreneks Zwölftonoper *Karl V.* vom Probenplan) der konservative Rückschritt in die politisch doktrinäre ständestaatliche Zensur folgte. Die Schwierigkeiten, mit denen sich der unmoderne Mensch unwiderruflich in der modernen Welt einrichten mußte, wie die Autorin Ralf Dahrendorf zitiert, scheint in der Transitrepublik zwischen Habsburgermonarchie und „Drittem Reich“ in geradezu singulärer Deutlichkeit auf und führt vor, wie die unbewältigte Polarität von Alt und Neu als „logische Konsequenz von allem Anfang an existierender und später nicht korrigierter, sondern verhängnisvoll vertiefter Strukturdefekte“ (Norbert Leser) zur allmählichen Zerstörung des republikanischen Gedankens beitrug.

Die Methode der Darstellung bildet zugleich die große Stärke und ein gewisses Manko der Studie: Die Fülle an gewissenhaft und transparent ausgewertetem Material erfährt nicht mehr (durchaus aber auch nicht weniger) als eine bedachtsame Einordnung in sein zeitliches Umfeld, dient dabei also nicht als Ausgangspunkt für musikalische oder sozialgeschichtliche Folgerungen. Indes kann das Buch über die Wiener Staatsoper als Ort einer „mémoire culturelle“ und Schnittpunkt politischer und kulturgeschichtlicher Spurlinien als wertvolle Anregung zum Weiterdenken dienen.

(Mai 1997)

Matthias Schmidt

JOSEF HÄUSLER: *Spiegel der Neuen Musik: Donaueschinger. Chronik – Tendenzen – Werkbesprechungen*. Stuttgart: J. B. Metzler/Kassel u. a.: Bärenreiter 1996. 494 S., Abb.

Die jährlichen Donaueschinger Musiktage haben seit den 50er Jahren die Neue Musik nicht nur wiedergespiegelt, sie ist vielmehr auch dort gemacht worden. Das System eines Musikfestivals, getragen vor allem durch einen öffentlich-rechtlichen Rundfunk-Sender (den SWF), mit kontinuierlichen Kompositions-Aufträgen hat über die Jahrzehnte funktioniert. Das gilt auch trotz gelegentlicher Grundsatz-Kritik. Für die Entwicklung der Neuen Musik ist Donaueschinger eben unverzichtbar, wie es die Darmstädter Ferienkurse sind (die Veröffentlichung *Von Kranichstein zur Gegenwart 1946-96*, Stuttgart 1996, ist, bei ganz anderer Anlage, ein Pendant zum Buch von Häusler). Ist Donaueschinger die Mustermesse der Neuen Musik, so Darmstadt die Komponisten-Werkstatt. Und wenn man die Aktivitäten der Sender hinzufügt, die – in großen Städten ansässig – lieber auf eine fortlaufende Konzertsaison gesetzt haben wie „das neue werk“ in Hamburg und die „musica viva“ in München, so hat man ein Bild des Konzertwesens mit Neuer Musik in Deutschland nach 1945 beisammen, in dem in den 80er und 90er Jahren auch zunehmend städtische Träger wirksam wurden.

Häusler ist auch der Autor des Beiheftes zur Schallplatten-Edition *Donaueschinger Musiktage 1950-90* (col legno, vertrieben von Aurophon). Das neue Buch bezieht die Anfänge seit 1921 mit ein und läßt auch die Jahre „Im Schatten des Hakenkreuzes und Wiederbelebungsversuch und Vakuum: 1946–1950“ nicht aus. Die Zeit danach wird in Kapiteln nach Personen oder Ländern, Tendenzen und Jahren dargestellt. In „Gänge ins Haus der Meisterschaft“ sind die späteren Jahre mit Pierre Boulez' *Structures II* und *Domaines*, Luciano Berios *Sinfonia* und *Coro* und Karlheinz Stockhausens *Momente* vereint, in „Sonorismen, Sonoritäten“ Pendereckis *Anaklasis*, *Fluorescences*, die *Sonata* für Violoncello, György Ligetis *Atmosphères* und *Lontano* und Friedrich Cerhas *Spiegel II* – epochemachende Jahre für Donaueschinger und die Musikwelt. So anschaulich das alles beschrieben wird, es kommt nicht so recht auf den Begriff.

Häusler ist ein erfahrener Publizist und

Rundfunk-Journalist – viele Jahre als Redakteur des SWF für Donaueschingen tätig und schließlich verantwortlich –, er kann erzählen. Das kommt dem Text zugute, der allerdings stellenweise auch ein wenig wortverliebt, ornamental und umständlich ist. Die schwierigste Aufgabe eines Textes über Neue Musik ist die Beschreibung, Deutung und Wertung von Kompositionen. Häusler zitiert nur sparsam Selbstäußerungen der Komponisten, die in den Programmheften der einzelnen Jahre leicht zu greifen sind. Er tut gut daran. Das Schreiben von Komponisten über ihre Werke ist vor allem in den 60er und 70er Jahren ein großes Problem gewesen, nicht viel geringer als die Sprache des Konzertführers des 19. Jahrhunderts auf seine Weise. Wo Häusler nicht selbst die Beschreibung übernimmt, zitiert er Kritiker, auch und gerade dort, wo sie sich in der Einschätzung widersprachen. Die Charakterisierungen der Werke sind durchweg zutreffend, gelegentlich hätte man sich etwas mehr terminologische Schärfe gewünscht.

Die großen Gestalten der Jahre kommen natürlich mit ihren Hauptwerken vor: Boulez, Stockhausen, Mauricio Kagel, Dieter Schnebel, Wolfgang Rihm, Helmut Lachenmann. Die Auswahl der mit Text bedachten Werke aus dem vollständigen Register der Aufführungen ist im ganzen zutreffend. Richtig ist auch, daß Häusler einige der eher problematischen Werke nennt, die sich bei jährlichen Aufträgen nicht vermeiden lassen. Auch für die Ausflüge in die Bereiche der Elektronik und der audiovisuellen Installationen ist Häusler ein wacher und kritischer Chronist. An diese Bereiche schließen sich die regelmäßigen Donaueschinger Programmbereiche Jazz und Hörspiel an, die von den SWF-Redakteuren Joachim-Ernst Berendt und Hermann Naber kompetent und kompakt beschrieben werden.

Ein Literatur-Verzeichnis hat Häusler für unnötig erachtet. Seine Quellen sind die Programm-Hefte, und die Kritiken zu den Festivals und vor allem das eigene Erleben.

(August 1997)

Bernhard Hansen

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

Der 70. Geburtstag war äußerer Anlaß für dieses mit großer Sachkenntnis und Sorgfalt herausgegebene Buch über und vom Dirigenten und Komponisten Michael Gielen. Die Versuchung eines marktgängigen ‚Starinterpreten‘-Buches drohte angesichts von Gielens Ansprüchen an sich selbst und gegenüber allen anderen nicht. Entstanden ist ein auch für Musikhistoriker material- und perspektivenreiches vierteiliges Kompendium mit Texten, Interviews und Dokumenten über diesen im Umkreis der Wiener Schule im argentinischen Exil aufgewachsenen Musiker.

Im ersten Teil, „Vom Handwerk des Dirigierens“, stehen Fragen der Interpretation im Mittelpunkt, welche durch die „Autobiographische(n) Notizen“ des zweiten Teils sinnvoll ergänzt werden. Die „Aktualität der Tradition(en)“ steht – in stetem Rekurs auf Schönberg und Adorno – im Mittelpunkt von Gielens Interpretationsverständnis; für eine noch zu schreibende „Geschichte der musikalischen Interpretation“ finden sich hier grundlegende Aussagen. Eine erhellende Illustration dazu ist auf der beiliegenden CD die heftig diskutierte Verbindung von Weberns *Orchesterstücken* op. 6 mit Schuberts Musik zu *Rosamunde* (zusammen mit Erstveröffentlichungen von Bernd Alois Zimmermanns *Sinfonie*, Arnold Schönbergs *Kol Nidre* und Gielens eigenem *Rückblick* für drei Violoncelli). Im Anhang findet sich eine vollständige Diskographie sowie ein Verzeichnis der Kompositionen Gielens.

Michael Gielen schrieb – und schreibt weiterhin – seit fünfzig Jahren Musikgeschichte als Dirigent ungezählter Uraufführungen; als Direktor der Frankfurter Oper und als Chefdirigent des SWF-Sinfonieorchesters schreibt er ein herausragendes Kapitel jüngster Interpretationsgeschichte. Seine Unverwechselbarkeit aber ergibt sich aus der für ihn fundamentalen Einheit von – auch eigener – Komposition und Interpretation, damit der selbstverständlichen Durchdringung von Tradition und Gegenwartigkeit. Einer seiner Kernsätze lautet bezeichnenderweise: „Das historisierende Musizieren ohne Bezug auf die Jetztzeit muß gerade-so widersinnig sein wie eine Gestaltung der Kompositionsideen Schönbergs und Weberns, ohne zu wissen, wie Schubert und Beethoven zum Beispiel gearbeitet haben“ (S. 173 f.).

(Oktober 1997)

Jürg Stenzl

ANNELIESE ZÄNSLER: *Die Dresdner Stadtmusik. Militärkorps und Zivilkapellen im 19. Jahrhundert. Laaber: Laaber-Verlag 1996. 269 S., Abb., Notenbeisp. (Musik in Dresden. Band 2.)*

Dieser zweite Band der Reihe *Musik in Dresden*, die an der Musikhochschule in Dresden von Hans John, Michael Heinemann, Hanns Werner Heister und Matthias Herrmann herausgegeben wird, behandelt vielfältige Aspekte des Musiklebens in Dresden.

Anneliese Zänsler stellt zunächst die wichtigsten Spielstätten und Konzertlokale in Dresden vor, in denen Musik dargeboten wurde und geht dann zur chronologischen Darstellung über. Beginnend mit der ersten belegbaren Existenz eines Türmers seit Ende des 12. Jahrhunderts, über Stadtpfeifer, „Stadtmusici“ im späten 16. Jahrhundert, die Stadtmusizi und Stadtmusikdirektoren im 19. Jahrhundert, bis zur Auflösung der Stadtmusik durch Kündigung des Stadtmusikdirektors E. Puffholdt ab 1. Januar 1873 und die Nicht-Wiederbesetzung dieser Position wird der Tätigkeitsbereich dieser Berufsgruppe dargestellt.

Den Auswirkungen der Gewerbefreiheit im frühen 19. Jahrhundert sowie diversen Gewerbeetzen und Gewerbeordnungen für die Tätigkeit von Musikern ist das zweite Hauptkapitel gewidmet.

Der größte Teil des vorliegenden Buches behandelt jedoch die sächsische Militärmusik in der Garnisonsstadt Dresden vom 19. Jahrhundert bis zum Ersten Weltkrieg mit ausführlichen Beschreibungen der Musikkorps und ihrer Dirigenten, sowie, neben der Königlichen Kapelle, die zivilen Kapellen bis hin zur Gründung des Dresdner Philharmonischen Orchesters im Jahr 1915. Ebenfalls berücksichtigt sind die Organisationen von Musikern.

Während durch das Inhaltsverzeichnis und das Personenregister ein guter Zugang ermöglicht wird, wäre ein Literaturverzeichnis dennoch wünschenswert, um die umfangreiche verwendete Literatur übersehen zu können. Eine Abweichung in der Angabe eines Buchtitels hätte vermieden werden können, wenn das Original und nicht eine Sekundärquelle herangezogen worden wäre. So lautet der Buchtitel von Max Chop richtig *Geschichte der deutschen Militärmusik*, (Hannover, Vorwort von 1925) anstatt des angegebenen unrichtigen Titels *Zur*

Entwicklung der deutschen Militärmusik (S. 231, Fußnote 62). Letzteren verwendete Chop bereits in der *Neuen Musik-Zeitung* für einen Beitrag (30, 1909 [Nr.21], S. 445–449).

Das Buch ist mit umfangreichem Quellenmaterial ausgestattet und wird ergänzt durch einen Bildteil, unter anderem mit historischen Fotografien von nicht mehr existierenden Gebäuden und Spielorten. Zahlreiche biographische Informationen zu Personen, die teilweise auch über Dresden hinaus bekannt waren, vermitteln einen anschaulichen Einblick in den Alltag des Musiklebens, der sonst neben den hauptsächlich beachteten Höhepunkten nur selten beachtet wird, für das Musikleben insgesamt aber von großer Bedeutung ist. Vor dem hier beschriebenen Hintergrund eines regen Musiklebens in Dresden, das aufgrund der zahlreichen Spielorte Kontaktmöglichkeiten mit einem Großteil der Bevölkerung hatte, wird es verständlich, daß sich Dresden einen Namen als Kunststadt erwerben konnte.

(November 1997)

Bernhard Habla

Was wurde wann und wo von wem geblasen? Die Literatur der Posaunenchoräle einst und jetzt. Hrsg. von Horst Dietrich SCHLEMM. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus 1996. 344 S. Notenbeisp., Abb. (Beiträge zur Geschichte evangelischer Posaunenarbeit. Lieferung 4/1.)

„Es wäre wünschenswert, wenn wenigstens die *Chorleiter* eine derartige ‚Anleitung zum Musizieren‘, wie sie in den obigen Seiten geboten wird, *lesen* – oder noch besser: *durcharbeiten* würden.“ (Beginn der „Schlußbemerkung des Verfassers“, S. 338.)

Diesem Wunsch des „Verfassers“, der auf den ersten Seiten des Buches richtigerweise als „Herausgeber“ bezeichnet wird, wäre es dienlich gewesen, die Benutzung dieses Buches übersichtlicher zu gestalten. So bleibt dem interessierten Leser nur die Möglichkeit, sich durch den Inhalt im Sinne des Wortes „durchzuarbeiten“. Mehrmalige, zum Teil wortwörtliche, identische Formulierungen im Inhaltsverzeichnis (zum Beispiel „1980 Notenausgaben für Posaunenchoräle“, S. 10), wobei lediglich Seitenangaben und Autor des Kapitels auf unterschiedliche Inhalte schließen lassen, erfordern es, sich vor Ort über den detaillierten In-

halt zu informieren. Dabei wären treffendere Überschriften leicht möglich gewesen. Im umgangssprachlichen Erzähl-(Plauder-)stil führt der Herausgeber durch das Buch, das sich offensichtlich an einen ihm bekannten Kreis wendet, und leitet einzelne Beiträge ein beziehungsweise ergänzt diese mit Kommentaren.

Inhaltlich ist dieser Band dem Repertoire der Posaunenchöre in Vergangenheit und Gegenwart gewidmet und deckt damit einen wichtigen Bereich des Posaunenchorwesens ab. Die Hauptgliederung erfolgt in fünf Kapiteln, denen insgesamt 61 einzelne Beiträge mehrerer Autoren zugeteilt sind. Diese meist kurzen Beiträge befassen sich sowohl mit einzelnen als auch mit Gruppen von handschriftlichen und gedruckten Notenmaterialien beziehungsweise Notenausgaben für Posaunenchöre.

Die Fülle an Informationen zu vielen Aspekten des Repertoires von Posaunenchören, die mit oben genannter überschaubarerer Gliederung besser handzuhaben gewesen wäre, macht dieses Werk dennoch zu einem umfangreichen Quellenband.

(November 1997)

Bernhard Habla

THOMAS LERCH: Vergleichende Untersuchung von Bohrungsprofilen historischer Blockflöten des Barock. Berlin: Staatliches Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 1996. XII, 532 S., Abb.

Die Dissertation von Thomas Lerch gehört zu jenen instrumentenkundlichen Arbeiten, die lange Zeit Mangelware bildeten, obwohl sie einen zentralen Aspekt der Instrumentenkunde betreffen: Abhandlungen nämlich, die physikalisch begründet Zusammenhänge zeigen zwischen der Struktur des Instrumentes und den Schallwellen, die an das Ohr des Hörers dringen. Der Akzent von Lerchs Arbeit liegt allerdings nicht auf der Analyse der tatsächlich erzeugten Schallwellen; sein Ausgangspunkt ist eher der Versuch, über sechzig erhaltene Blockflöten, vor allem solche des Hoch- und Spätbarock, nicht in der bisher meist üblichen Weise nach dekorativen Kriterien zu definieren als vielmehr nach klanglichen. Und hier liegt ein Problem der historischen Instrumentenkunde: Holzblasinstrumente dürfen aus konservatorischen Gründen

nicht ohne weiteres gespielt werden. Das akustische Verhalten der Instrumente muß also nach der Form berechnet werden. Da entsprechende Vorarbeiten nur lückenhaft vorliegen, da es sich ferner um eine Dissertation handelt, nicht um ein von mehreren Personen betriebenes Forschungsprojekt, beschränkt sich Lerch auf den Einfluß der Bohrungsprofile, also der Feinheiten im Längsverlauf der Bohrung. Die Methode zur Bestimmung von deren musikalischer Bedeutung hat Lerch zum Teil mit Hilfe eigener Experimente entwickelt. Die Bohrungsprofile dürften in der Tat geeignet sein, Klangvorstellungen teilweise zu bezeichnen. Unter ‚Klang‘ ist hier nicht nur die Klangfarbe zu verstehen, sondern auch die Intonation der Überblastöne, die auf Veränderungen des Bohrungsprofils empfindlich reagiert. Lerch macht auf die Abhängigkeit des Stimmungsverhaltens und damit der Griffweise von der Klangvorstellung aufmerksam. Er analysiert die Bohrungsprofile auch über die klanglichen Aspekte hinaus; der Bohrungsverlauf charakterisiert verschiedene Werkstätten schon durch seine Form, in der sich zum Beispiel Merkmale rationeller Herstellung zeigen können. Weitere eher morphologische Daten, die Lerch im Hinblick auf die individuellen Merkmale der verschiedenen Werkstätten auswertet, sind die äußere und innere Teilung der Röhre sowie die Tonlochpositionen. Er geht dabei von einem fiktiven, durch Proportionen definierten „Mutter“-Modell aus. Das Denken in Proportionen erleichterte es den Instrumentenbauern, ihre Flöten verschiedenen Stimmtönen anzupassen. Die von Lerch erarbeiteten, überwiegend von den musikalisch bedeutsamen Merkmalen her gewonnenen Kriterien ermöglichen es ihm, eine Reihe anonymer Flöten zuzuordnen, verlässlicher als durch Betrachtung der äußeren Form und zum Teil im Widerspruch zu dieser.

Wenn auch der neue methodische Ansatz, den Lerch zur Bestimmung klanglicher Tendenzen entwickelt hat, zur Charakterisierung von Eigenheiten der Werkstätten beziehungsweise historischer Entwicklungen ausreicht, sei hier auch auf Grenzen seiner Aussagefähigkeit (die dem Autor zumindest teilweise bewußt sind) hingewiesen. Lerch bezeichnet den Klang, der seit dem späten 17. Jahrhundert vorherrscht, als „duodezimal“, weil der zweite Oberton stärker sei als der erste. Er beschränkt

sich jedoch bei seinen Berechnungen auf das Spektrum des Grundtons. Da sich aber die Position von Erweiterungen bzw. Verengungen der Bohrung im Verhältnis zu den Teiltönen mit der Wellenlänge ändert, bleibt offen, wie weit der Klang wirklich duodezimal ist. Im übrigen verweist dieser am physikalischen Befund orientierte Terminus auf ein Manko der Instrumentenkunde: Der Zusammenhang zwischen Schwingung und Hörerlebnis ist noch wenig untersucht.

Es mögen noch zwei andere terminologische Anmerkungen folgen: 1.) Vorsicht scheint mir geboten zu sein bei der Zuordnung zum Beispiel von mehr oder weniger zylindrischen Bohrungen zum Blockflöten„typ“ des 16. Jahrhunderts bzw. der Renaissance. Viel zu wenige Flöten aus jener Zeit sind erhalten; vielleicht weisen die Instrumente von Kynsecker durchaus – zum Beispiel durch die Größe der Grifflöcher – klangliche Merkmale auf, die sie als Flöten ihrer Zeit (um 1675!) kennzeichnen. (Spezifische solistische Blockflötenmusik enthält bereits van Eycks *Der Fluyten Lust-Hof* von 1646.) 2.) Die Blockflöte auf f^1 , Soloinstrument des Hoch- und Spätbarock, sollte im Einklang mit Mattheson – und mit ihrem Tonumfang – als Diskant- und nicht als Altflöte bezeichnet werden.

Der Wert des umfangreichen Buches wird durch eine Fülle von Daten über die untersuchten Instrumente noch erhöht; dabei handelt es sich sowohl um absolute als auch um relative Angaben. Die Darstellung auch der akustischen Grundlagen ist so ausführlich gehalten, daß die Arbeit auch für physikalisch weniger Vorgebildete lesbar ist und auf diese Weise hoffentlich Forschungen in Gang bringt, die über bisherige Grenzen zwischen fachlich unterschiedlich orientierten Instrumentenkundlern hinausgehen. In diese Richtung könnte es auch wirken, daß handwerkliche Gesichtspunkte (im geistigen, technischen und kommerziellen Sinn) sachkundig eingearbeitet sind.

(September 1997) Dieter Krickeberg

BRAM GÄTJEN: *Der Klang des Cembalos. Historische, akustische und instrumentenkundliche Untersuchungen.* Kassel: Gustav Bosse 1995. 217 S., Abb. (*Kölner Beiträge zur Musik-*

forschung. Band 177. *Akustische Reihe* Band 11.)

Nachdem eine längere Zeit hindurch die Akustiker eher die von Musikinstrumenten verursachten Luftschwingungen als die Zusammenhänge zwischen instrumentenbaulichen Details und dem Klang untersucht haben, häufen sich jetzt Arbeiten, die eben diese Zusammenhänge zum Thema haben. Die Bedeutung solcher Untersuchungen für die Instrumentenkunde allgemein ist kaum zu überschätzen.

Die Dissertation von Bram Gätjen reiht sich hier mit interessanten, wichtigen Ergebnissen ein. Überzeugend legt er dar, daß der individuelle Klang eines Cembalos weitgehend von den Anzupfpunkten, den Saitenlängen und den Nuancen des Anzupfmechanismus abhängt. Der Resonanzboden dagegen, der natürlich für die Abstrahlung des Klages von großer Wichtigkeit ist, trägt ebenso wie das Saitenmaterial wenig beziehungsweise nur indirekt zu dem besonderen Klang bestimmter Cembali bei.

Methodisch geht Gätjen dabei folgendermaßen vor: Zunächst faßt er zusammen, was teils schon in Schriften des 16., 17. und besonders des 18. Jahrhunderts sowie aufgrund neuerer, theoretischer beziehungsweise messender Untersuchungen gesagt wurde. Bereits vor dem 19. Jahrhundert ahnten die Experten, daß das Saitenmaterial sowie der Instrumentenkörper zu dem speziellen Klang des Cembalos wenig beitragen. Diese Ansicht wird durch neuere Arbeiten gestützt. Gätjen zieht daraus die bisher wenig praktizierte Folgerung, primär die Art der Anregung der Saite – nämlich die Beschaffenheit des Plektrums –, ferner eben die Saitenlängen bzw. die mit diesen in engem Zusammenhang stehenden Anzupfpunkte zu berücksichtigen. Er schildert dann ausführlich bisher bekannte bzw. angewandte Methoden zur Messung der Bewegung der Saite und des Resonanzbodens sowie des abgestrahlten Schalls.

Auf dieser Grundlage baut Gätjen seine eigenen Untersuchungen auf: Von zwei flämischen und zwei italienischen Cembali des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg hat er Töne unterschiedlicher Lage aufgenommen, und zwar zum einen den abgestrahlten Klang, zum anderen die Saitenschnelle. Im Vergleich der Kurven zeigt sich, vor allem in mittlerer Lage, der verhältnismäßig geringe Einfluß des ab-

strahlenden Apparates. (Eine Zuordnung von Saitenlänge und Anzupfpunkt zu den Schwingungskurven wäre sicher nützlich gewesen. In den Legenden zu den Kurven ist die Oktavlage einiger Töne falsch angegeben.) Ferner hat er auf ähnliche Weise den Einfluß unterschiedlicher Plektren gemessen. Da die Untersuchung allerdings Plektren einbezieht, wie sie in der Praxis selten vorkommen, mag der Einfluß dieses Bauelements zu stark erscheinen. Ferner wertet Gätjen die Angaben zu Anzupfort und Saitenlängen aus, die in Hubert Henkels Katalog der Kielinstrumente im Musikinstrumentenmuseum der Universität Leipzig enthalten sind. Dadurch gewinnt er Hinweise auf die Formanten des Klanges – an der Zupfstelle können ja bestimmte Obertöne nur sehr bedingt erzeugt werden – sowie auf das Lautstärkeverhältnis von Teiltönen.

Auf die Grenzen seiner Untersuchung weist Gätjen selbst hin: Zum einen bleibt offen, ob beziehungsweise bis zu welchem Grad der Klang individueller oder regionaler Cembalotypen auch durch Konstruktionsmerkmale des Korpus bedingt ist. Zum anderen spricht er die Vermutung aus, daß Cembali mit ausgeprägten (vom Zupfort bedingten) Zyklen in den Spektren anderen Instrumenten „gehörsmäßig vorgezogen werden“ (S. 152). Damit verweist er indirekt auf die Tatsache, daß immer noch keine abschließenden Untersuchungen über die keineswegs linearen Beziehungen zwischen Luftschall und Gehörsempfindung vorliegen – von Präferenzen ganz abgesehen. Gerade diese Hinweise auf notwendige, weitere Forschungen verstärken den Eindruck einer methodisch sauberen Untersuchung mit wichtigen Ergebnissen.

(September 1997)

Dieter Krickeberg

Carl Philipp Emanuel Bach Ausgabe. Werkgruppe 1: Werke für Solo-Tasteninstrument, Band 18: Sonaten für Tasteninstrument. Hrsg. von David SCHULENBERG. Oxford–New York: Oxford University Press, Music Department 1995. XXI, 142 S.

Nach dem 24. Band, der Werke aus den 1760er Jahren enthält, erschien der vorliegende als zweiter Klaviersonaten-Band innerhalb der 1989 begonnenen Gesamtausgabe der Wer-

ke C. P. E. Bachs. Er widmet sich dem Sonatenschaffen der Jahre 1744 bis 1747, das heißt Werken, die im Nachlaßverzeichnis von 1790 auf die Zeit unmittelbar nach den gedruckten Sammlungen der ‚Preußischen‘ und ‚Württembergischen‘ Sonaten datiert sind. Laut Vorwort folgt die Zusammenstellung der Werke in diesem Band der Anordnung im Nachlaßverzeichnis und umfaßt dessen Nummern 40–49 (mit Ausnahme der Nr. 41 sowie der anderen Gattungen zugehörigen Nrn. 43 und 44, also H 40, 42, 45, 46, 47, 48, 49, 51). Von den Sonaten dieser Jahre, die der Komponist in autorisierten Drucken publizierte, enthält der Band nur die erste, nämlich die im *Musikalischen Allerley* von 1761 erschienene f-Moll-Sonate H 40. Einer Erläuterung bedürfte es, daß vier gleichfalls auf 1744 datierte Sonaten, die später vom Komponisten selbst zum Druck befördert (Nachl.-Verz. Nr. 41 fis-Moll/H 37 in der *Zweyten Fortsetzung* 1763) beziehungsweise von ihm zu Johann Ulrich Haffners *Ceuvres mêlées* (1758–59) beige-steuert wurden (Nrn. 37–39/H 38, 39, 41), nicht in den Band aufgenommen wurden. Von den übrigen in ihm versammelten Werken wurde zu Lebzeiten des Komponisten nur noch die f-Dur-Sonate H 48 veröffentlicht, und zwar 1762 in einer nicht autorisierten und willkürlich veränderten Fassung von dem Pariser Verleger Huberty. Erst nach C. P. E. Bachs Tod erschienen weitere Drucke (H 51 1792 bei Rellstab in Berlin und 1802 bei Hoffmeister & Kühnel in Leipzig), danach erst wieder in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts (in L./A. Farrencs *Trésor des Pianistes* auf der Grundlage der Abschriften aus den Brüsseler Fétiſ-Sammlungen). – Der relativ schmalen Überlieferung in Drucken steht eine um so breitere, teilweise nicht leicht überschaubare handschriftliche gegenüber. Nur für zwei der hier präsentierten Sonaten finden sich komplett autographe Quellen, nämlich die Berliner Handschrift P 1131 für H 46 und die ehemals Berliner, heute in Krakau befindliche Handschrift P 771 für H 49. Die wichtigsten handschriftlichen Quellen für die Mehrzahl der in dieser Ausgabe gebotenen musikalischen Texte enthält der Berliner Sammelband P 775, in dem 23 Sonaten in Abschriften mehrerer Kopisten zusammengebunden sind, darunter die meisten und sorgfältigsten von dem Hamburger Chortenor Johann Heinrich Michel (vgl.

dazu J. Kremer, *Das norddeutsche Kantorat im 18. Jahrhundert*, Kassel 1995, S. 300 f.). Der Komponist hat die in diesem Band vereinigten Kopien wahrscheinlich als Belegexemplare zur Archivierung der eigenen Werke benutzt; daraus lassen sich die zahlreichen autographen Anmerkungen und teilweise grundlegenden Revisionen erklären, aufgrund deren man es in einigen Fällen mit regelrechten Mehrfachfassungen ein und desselben Werkes zu tun hat. Im Kritischen Bericht – dessen Umfang den des Notentextes beträchtlich übertrifft und zu dem Ulrich Leisinger Informationen zu Gothaer Beständen beisteuerte – beschreibt der Herausgeber sämtliche Quellen überaus detailliert und diskutiert kenntnisreich deren Verhältnis zueinander. Dabei befindet sich die C. P. E. Bach-Edition bezüglich des Erkenntnisstandes in einer extrem günstigen Ausgangssituation: Im Gegensatz zu anderen Gesamtausgaben fängt sie nicht quasi am Nullpunkt an, sondern kann auf den Ergebnissen der rund anderthalb Jahrhunderte alten Johann-Sebastian-Bach-Philologie aufbauen. Da außerdem die Hauptquellen aller Werke in Darrell M. Bergs sechsbändiger Faksimileausgabe (New York/London 1985) wiedergegeben sind, kann sich nun jeder Interessierte leicht einen detaillierten Einblick in die Frühgeschichte der Gattung in der Ausprägung bei C. P. E. Bach verschaffen.

Wie schon in den beiden vom Komponisten veranstalteten Drucksammlungen von 1742 und 1744 stehen sich auch in den hier vorliegenden Sonaten die beiden Grundhaltungen des Galanten und des Experimentell-Expressiven gegenüber, wobei dem Herausgeber nicht ohne weiteres in der Einschätzung zu folgen ist, daß diese Trennung mit einer alternativen Bestimmung für Kenner oder für Liebhaber kongruiere. Das zeigt sich zum Beispiel schon daran, daß die zu den ‚seriösen‘ Werken zählende, stark kontrapunktisch gearbeitete f-Moll-Sonate H 40 in einem für Liebhaber bestimmten Periodikum veröffentlicht wurde. Die Tendenz zu kühnen Wagnissen und singulären Konzeptionen stellt das bestimmende Moment dieser Schaffensperiode dar. Es zeigt sich, daß C. P. E. Bach bereits Jahre vor der ersten Freien Sonate – dem Schlußsatz aus den Probestücken zum *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* – in seinen Sonaten alle wesentlichen Merkmale der neuen Gattung

entwickelt hatte. Offensichtlich konzipierte er beide Gattungen in unmittelbarer Affinität als unterschiedliche Ausprägungen des Stylus phantasticus. Dabei lassen einige Sonaten der vierziger Jahre in der Unmittelbarkeit der Expressivität die meisten späteren Freien Fantasien hinter sich. Die Sonate g-Moll H 47 markiert wohl die diesbezüglich am weitesten vorgeschobene Position: In ihr lassen sich ebenso deutliche wie kritische Rückbezüge zur *Chromatischen Fantasie und Fuge* des Vaters noch zu dessen Lebzeiten feststellen. Als Schwesterwerk ist die in P 775 unmittelbar vor ihr platzierte C-Dur-Sonate H 46 anzusehen; die abrupte Ablösung eines kaum begonnenen motivischen Entwicklungsprozesses durch ein enharmonisches Modulationsfeld zu Beginn des zweiten Teils von deren Kopfsatz findet im gesamten Gattungsrepertoire kein Gegenstück. Den Kopfsätzen kommen die langsamen Mittelsätze an kompositorischem Gewicht meist gleich oder – wie im Fall der Sonate H 51 – übertreffen sie noch. Auch die Finalsätze – wiewohl häufig an den rhythmischen Gestus des Menuetts anklingend – übernehmen eher selten die ‚Kehraus‘-Funktion, vielmehr enthalten auch sie vielfach überraschende und ungewöhnliche Figurationen und harmonische Wendungen. – Auch wenn die Zusammenstellung im vorliegenden Band nicht den kompletten Überblick über C. P. E. Bachs Sonatenproduktion der frühen Berliner Zeit bietet, macht sie vollends deutlich, in welchem Ausmaß C. P. E. Bach bereits in diesen Jahren die Weichen für die Nobilitierung der Klaviersonate stellte und damit die Voraussetzungen für die zentrale Rolle schuf, die der Gattung in der Wiener Klassik zuwuchs. In diesem Zusammenhang erscheint es bemerkenswert, daß von den Sonaten H 43, 47 und 48 im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien Abschriften J. H. Michels vorhanden sind, die offensichtlich unmittelbar auf P 775 fußen.

Bei dem vorliegenden Band handelt es sich um den bislang zuletzt erschienenen der C. P. E. Bach-Edition, der – bedingt durch eine fatale Wende in der amerikanischen Kulturpolitik – die finanzielle Grundlage in Gestalt der Unterstützung durch das National Endowment of the Humanities entzogen wurde und deren Weiterführung seitdem in Frage gestellt ist. Es erscheint dringend erforderlich, daß auch hierzu

lande intensive Bemühungen unternommen werden, um gemeinsam mit den amerikanischen Kollegen, die in der Vergangenheit große Verdienste um die Wiederentdeckung des zu großen Teilen noch unbekanntes Œuvres eines der bedeutendsten deutschen Komponisten des 18. Jahrhunderts erworben haben, eine tragfähige materielle Basis für die Edition zu finden. (August 1997) Arnfried Edler

RICHARD WAGNER: *Sämtliche Werke Band 5, I: Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg. Große romantische Oper in 3 Akten (1845, mit Varianten bis 1860). Ouvertüre und Erster Akt.* Hrsg. von Reinhard STROHM. Mainz: Schott Musik International 1980. VII, 207 S.

RICHARD WAGNER: *Sämtliche Werke Band 5, II: Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg. Große romantische Oper in 3 Akten (1845, mit Varianten bis 1860). Zweiter Akt.* Hrsg. von Reinhard STROHM. Mainz: Schott Musik International 1986. 210 S.

RICHARD WAGNER: *Sämtliche Werke Band 5, III: Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg. Große romantische Oper in 3 Akten (1845, mit Varianten bis 1860). Dritter Akt, Anhang und Kritischer Bericht.* Hrsg. von Reinhard STROHM und Egon VOSS. Mainz: Schott Musik International 1995. VII, 230 S.

Vom *Tannhäuser* gibt es „zwei Fassungen“, die „Dresdner“ und die „Pariser“. So jedenfalls lautet die weitverbreitete Meinung, und so will es die geläufige Theaterpraxis, die allerdings zumeist Mischfassungen verwendet. Unter editorischem Gesichtspunkt stellt sich die Frage der Fassungen des *Tannhäuser* jedoch noch weitaus komplizierter dar. Die vorliegende Edition geht von vier Stadien der Bearbeitung des *Tannhäuser* aus:

1. Juni bis 19. Oktober 1845 (erste Aufführung).
 2. Von der Vorbereitung der 2. Aufführung 27. Oktober 1845 bis zur ersten gestochenen Partitur Mai 1860.
 3. Von der Vorbereitung der Pariser Aufführung Herbst 1859 bis zu den Aufführungen am 13., 18. und 24. März 1861.
 4. Ab 1861 (Rückübersetzung der Pariser Fassung).
- Kompliziert wird die Sachlage nun weiterhin

dadurch, daß die sogenannte „Dresdner Fassung“ nicht etwa dem Stadium der Dresdner Uraufführung entspricht, sondern dem Abschluß des zweiten Stadiums, der im Mai 1860 erschienenen gedruckten Partitur, die auf den Bühnen Verbreitung fand und neben der sogenannten „Pariser Fassung“ (die wiederum nicht der Pariser Aufführung von 1859, sondern Stadium 4 entspricht) zur Grundlage der Inszenierungen wurde. Wenngleich der Begriff der „Dresdner Fassung“ somit eigentlich unzutreffend ist, so hat diese Fassung gegenüber dem *Tannhäuser* des ersten Stadiums doch immerhin eine lange Bühnen-Tradition. Und damit ist nun auch das Problem einer Edition des *Tannhäuser* aufgeworfen: Was soll als verbindlich gelten – der ‚Urtext‘ oder die Tradition? Die vorliegende Ausgabe wählt einen Kompromiß zwischen beiden Alternativen. Zum einen will sie sich von der bestehenden Verlags- und Bühnentraktion „nicht radikal lossagen“, zum anderen jedoch sieht sie in der „Bereitstellung aller authentischen Fassungen und Varianten der Partitur“ ihren Hauptzweck. Auf diese Weise wird die Entscheidung bezüglich der ‚gültigen‘ Fassung von Seiten der Herausgeber umgangen und dem Benutzer anheimgestellt. Durchaus zu Recht, denn das Problem der Fassungen des *Tannhäuser* ist kein rein editorisches, sondern vielmehr ein stilistisch-ästhetisches Problem. An den Opernhäusern entscheiden neben konzeptionellen Erwägungen zumeist auch die personellen und technischen Gegebenheiten über die Wahl einer Fassung. Schon die Werkgeschichte des *Tannhäuser* relativiert die romantische Vorstellung vom ‚authentischen‘ Werk. Wagner selbst arrangierte die Aufführungen von Fall zu Fall – übrigens nach der gleichen Praxis, die in der von ihm verpönten Operngeschichte üblich war. Die Gründe für die Bearbeitungen sind allerdings ganz verschiedener Art: begrenzte Möglichkeiten des Sängersonnals, bewußter Verzicht auf Einzelheiten im Interesse des Werkgesamten, Rücksichten auf traditionelle Publikumserwartungen (Paris) usw. Es zeigt sich dabei, daß Wagner viel zu sehr Praktiker war, um einem dogmatischen Werkbegriff nachzuhängen. Hinzu kommt beim *Tannhäuser* freilich noch etwas anderes. Wagner durchläuft vom *Rienzi* bis zum *Parsifal* eine Entwicklung, wie sie unter den großen Musikdramatikern wohl einzig da-

stehen dürfte. Gerade weil der *Tannhäuser* vielleicht noch mehr als der *Lohengrin* in dieser Entwicklungslinie ein Werk des Übergangs ist, das gewissermaßen zwischen den Polen von Oper und musikalischem Drama steht, stellte es subjektiv für Wagner und objektiv für die Bühnen ein schwer zu bewältigendes dramaturgisches Problem dar. Wurden einerseits die Bühnen mit einer die gewohnten Bahnen verlassenden Konzeption vom ‚Drama‘ zunächst überfordert, so war andererseits auch Wagner selbst sich bewußt, seiner Vision dieses für ihn thematisch zentralen Werkes noch nicht vollständig gerecht geworden zu sein. Die daraus resultierende Mischung von nur notgedrungenen oder pragmatischen Zugeständnissen und selbstkritischer Arbeit am Werk stellt das schwer entwirrbare Problem der ‚ Fassungen‘ des *Tannhäuser* dar, dessen sich der Benutzer einer philologisch orientierten Ausgabe bewußt sein sollte. Die Entscheidung für die eine oder andere Änderung oder Kürzung kann letztlich nur der Praktiker fällen. Freilich dürfte auch hier wohl Wagners oft wiederholter Grundsatz gelten: Der Musiker, der das Werk verstanden hat, folge seiner natürlichen Empfindung, und er wird dem Willen seines Schöpfers am besten gerecht werden. In seiner Schrift *Über die Aufführung des Tannhäuser* (1852) rät Wagner ausdrücklich zu einer flexiblen Handhabung der Partitur.

Die editorische Frage besteht dann also darin, wie dem Benutzer seine eigene Entscheidung ermöglicht und erleichtert werden kann. Von den im wesentlichen vier möglichen Stadien der Bearbeitung wählt die Richard Wagner Gesamtausgabe zwei aus, die sie als vollständige Partitur vorlegt: Fassung 1 auf der Grundlage des Faksimiles des Autographs von 1845 mit den Änderungen zur Uraufführung unter Wagners Leitung in Dresden und Fassung 4 (Druck von 1875, als letzte von Wagner autorisierte Fassung). Unter pragmatischem Aspekt mag das zunächst befremden, editorisch gesehen stellt es jedoch die geschickteste Lösung dar. Der Praktiker verlangt schließlich nach einer spielbaren und historisch relevanten Partitur, die er dann nach Bedarf – so die Intention des Herausgebers – mit Hilfe der gebotenen Varianten entsprechend seiner Konzeption arrangieren kann. Nr. 1 und 4 bilden sozusagen den festen Rahmen, der die vielfältigen Änderun-

gen und Fassungen einzelner Stücke in sich aufnimmt. Band 5 der Gesamtausgabe enthält neben Fassung 1 sämtliche Bearbeitungen bis 1860, die im Anhang zu Teilband 5,III vereint sind. Hier wäre es vielleicht praktikabler gewesen, die Änderungen samt kritischem Apparat in einem selbständigen Band zu vereinen, was den Vergleich und die Kombination einer Fassung mit ihren zugehörigen Veränderungen sicher sehr erleichtert hätte. Davon unberührt bleibt jedoch, daß sämtliche Varianten mit Quellenangabe bis 1860 nun in systematisch aufgearbeiteter Form vorliegen und die konzeptionelle Entscheidung über die Aufführung des *Tannhäuser* auf eine philologisch gesicherte Basis gestellt werden kann. In dieser Hinsicht ist die Konzeption der Ausgabe überzeugend und stellt sowohl für den Praktiker als auch den Forscher eine unverzichtbare Arbeitsgrundlage dar.

(September 1997)

Eckhard Roch

Eingegangene Schriften

Aufführungs- und Bearbeitungspraxis der Werke Palestrinas vom 16. bis zum 20. Jahrhundert. Hrsg. von Friedrich Wilhelm RIEDEL. Sinzig: Studio, Verlag Schewe, 1997. 166 S., Notenbeisp. (Kirchenmusikalische Studien. Band 3.)

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I: Kantaten, Band 25: Kantaten zum 20. und 21. Sonntag nach Trinitatis. Hrsg. von Ulrich BARTELS. Kassel u. a.: Bärenreiter 1997. XII, 289 S.

LUDWIG VAN BEETHOVEN: Symphonie Nr. 1 in C-Dur op. 21. Urtext. Hrsg. von Jonathan DEL MAR. Kassel u. a.: Bärenreiter 1997. 58 S., Critical Commentary 40 S.

LUDWIG VAN BEETHOVEN: Symphonie Nr. 2 in D-Dur op. 36. Urtext. Hrsg. von Jonathan DEL MAR. Kassel u. a.: Bärenreiter 1998. 78 S., Critical Commentary: 42 S.

RÜDIGER BEHSCHNITT: „Die Zeiten sein so wunderlich ...“. Karl Amadeus Hartmanns Oper „Simplicius Simplicissimus“. Hamburg: von Bockel Verlag 1998. 120 S., Notenbeisp. (Zwischen/Töne. Band 8.)

GEORGES BIZET: Les Pêcheurs de perles. Dossier de presse parisienne (1863). Édité par Hervé LACOMBE. Heilbronn: Musik-Edition Lucie Galland 1996. 192 S. (Critiques de l'opéra français du XIXème siècle. Vol. VIII.)

VINCENZO BORGHETTI/RICCARDO PECCI: Il bacio della Sfinge. D'Annunzio, Pizzetti e „Fedra“. Torino: Istituto Nazionale Tostiano 1998. XIV, 254 S.

THEO BRANDMÜLLER: Arrièregarde – Avantgarde. Texte zur Musik 1980–1998. Hrsg. von Stefan FRICKE, Wolf FROBENIUS, Sigrid KONRAD und Friedrich SPANGEMACHER. Saarbrücken: Pfau-Verlag 1998. 188 S., Abb., Notenbeisp. (Quellentexte zur Musik des 20. Jahrhunderts. Band 6.1.)

HERBERT BRUHN/HELMUT RÖSING (Hrsgg.): Musikwissenschaft. Ein Grundkurs. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1998. 638 S., Notenbeisp. (rowohlts enzyklopädie 3690.)

Carl Philipp Emanuel Bach. Musik für Europa. Bericht über das Internationale Symposium vom 8. bis 12. März 1994 im Rahmen der 29. Frankfurter Festtage der Musik ... in Frankfurt (Oder). Hrsg. von Hans-Günter OTTENBERG. Frankfurt (Oder) 1998. 544 S.

La capella musicale di San Marco nell'età moderna. Atti del convegno internazionale di studi Venezia-Palazzo Giustinian Lolin, 5–7 settembre 1994. A cura die Francesco PASSADORE e Franco ROSSI. Venezia: Edizioni Fondazione Levi 1998. VIII, 630 S., Notenbeisp. (Serie III. Studi musicologici, B: Atti di convegni, 2.)

Controlling creative processes in music. Hrsg. von Reinhard KOPIEZ und Wolfgang AUHAGEN. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1998. X, 245 S., Abb. + 1 CD (Schriften zur Musikpsychologie und Musikästhetik. Band 12.)

Correspondance. D'Eugène Scribe et de Daniel-François-Esprit Auber. Publiée par Herbert SCHNEIDER. Sprimont-Belgique: Mardaga 1998. 151 S., Abb.

CHRISTIAN DETIG: Deutsche Kunst, deutsche Nation. Der Komponist Max von Schillings. Kassel: Gustav Bosse Verlag 1998. 403 S., Abb., Notenbeisp. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 201.)

Das deutsche Kirchenlied. Abteilung III, Band 1: Die Melodien bis 1570, Teil 2: Melodien aus mehrstimmigen Sammelwerken, Agenden und Gesang-

büchern I. Textband. Vorgelegt von Joachim STALMANN, bearbeitet von Daniela GARBE und Hans-Otto KORTH unter Mitarbeit von Silke BERDUX, Jürgen GRIMM und Karl-Günther HARTMANN. Kassel u. a.: Bärenreiter 1997. XVIII, 283 S.

TJEERD JAN DOEVEDANS: Computer-aided musical style identification at pre-university level. Arnhem: T. J. Doevendans 1998. 342 S.

KURT DORFMÜLLER/MARKUS MÜLLER-BENEDICT: Musik in Bibliotheken. Materialien – Sammlungstypen – Musikbibliothekarische Praxis. Wiesbaden: Dr. Ludwig Reichert Verlag 1997. XII, 302 S., Abb. (Elemente des Buch- und Bibliothekswesens. Band 15.)

GUIDO ELBERFELD: Das ungarische Kunstlied zur Zeit der Wiener Klassik. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1998. 247 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Band 179.)

ELOY D'AMERVAL: Missa Dixerunt discipuli. Édition préparée par Agostino MAGRO et Philippe VENDRIX. Paris: Éditions Champion 1997. XV, 43 S. (Centre d'Études Supérieures de la Renaissance. Collection Ricercar.)

STEFFEN FAHL: Tradition der Natürlichkeit. Zu Biographie, Lyrikvertonungen und Kammermusik des spätromantischen Klassizisten Robert Kahn. Sinzig: Studio 1998. 279 S., Notenbeisp. (Berliner Musik Studien. Band 15.)

PETER-MICHAEL FISCHER: Die Stimme des Sängers. Analyse ihrer Funktion und Leistung – Geschichte und Methodik der Stimmbildung. Zweite, durchgesehene Auflage. Stuttgart-Weimar: Verlag J. B. Metzler 1998. XII, 413 S.

JENS FLIEGE: Von der Aufklärung zur Subversion. Sprechweisen deutschsprachiger Popmusik. Münster: LIT Verlag 1997. 140 S. (Populäre Musik und Jazz in der Forschung. Interdisziplinäre Studien. Band 3.)

JOHANN JOSEPH FUX: Sämtliche Werke. Serie V: Opern, Band 6: Dafne in Lauro. Vorgelegt von Ernst SUCHALLA. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1998. XVII, 327 S.

SAVERIO FRANCHI: Drammaturgia Romana II (1701–1750). Ricerca, storica, bibliografica e archivistica condotta in collaborazione con Orietta SARTORI. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura 1997. CXXVI, 410 S.

Frank Michael Beyer. Im Auftrag der Stiftung Archiv der Akademie der Künste hrsg. von Werner GRÜNZWEIG und Daniela REINHOLD. Hofheim: Wolke Verlag 1998. 105 S., Notenbeisp. (Archiv zur Musik des 20. Jahrhunderts. Band 2.)

HANS GEBHARD: Praktische Anleitung zur Auf-
führung der Vokalmusik des 16. bis 18. Jahr-
hunderts. Frankfurt a. M. u. a.: C. F. Peters 1998. 74 S.,
Notenbeisp.

FRIEDRICH GEIGER: Die Drama-Oratorien
von Wladimir Vogel, 1896–1984. Hamburg: von
Bockel Verlag 1998. 328 S., Abb., Notenbeisp. (Musik
im „Dritten Reich“ und im Exil. Band 5.)

HEINER GEMBRIS: Grundlagen musikalischer
Begabung und Entwicklung. Augsburg: Dr. Bernd
Wißner 1998. 482 S., Abb. (Reihe Wissner Lehr-
buch. Band 1 und Forum Musikpädagogik. Band 20.)

Göttinger Händel-Beiträge. Band VI. Im Auftrag
der Göttinger Händel-Gesellschaft hrsg. von Hans
Joachim MARX. Göttingen: Vandenhoeck &
Ruprecht 1996. VIII, 307 S., Notenbeisp.

FRANZ GRASBERGER: Aufsätze, Bibliographie.
Hrsg. von Renate GRASBERGER. Tutzing: Hans
Schneider 1998. 81 S.

Gustav Mahler. Werk und Wirken. Neue Mahler-
Forschung aus Anlaß des vierzigjährigen Bestehens
der Internationalen Gustav Mahler Gesellschaft.
Hrsg. von Erich Wolfgang PARTSCH. Wien: Vom
Pasqualatitahaus 1996. 151 S., Abb., Notenbeisp.

Handbuch der musikalischen Terminologie. 26.
Auslieferung Winter 1997/98. Hrsg. von Hans Hein-
rich EGGBRECHT. Stuttgart: Franz Steiner 1998.

The history of Italian opera. Part II/Systems, Vol.
4: Opera production and its resources. Edited by
Lorenzo BIANCONI and Giorgio PESTELLI.
Chicago–London: The University of Chicago Press
1998. XVIII, 440 S.

SIMONE HOHMAIER: „Meine Muttersprache
ist Bartók ...“. Einfluß und Material in György
Kurtágs „Quartetto per archi“ op. 1 (1959). Saarbrük-
ken: Pfau-Verlag 1997. 84 S., Notenbeisp.

Internationales Quellenlexikon der Musik. Ein-
zeldrucke vor 1800. Band 13: Addenda et corrigenda
M–R. Redaktion Ilse und Jürgen KINDERMANN.
Kassel u. a.: Bärenreiter 1998. 31*, 415 S.

MIROSLAV IVANOV: Dvořák in Amerika. Auf
den Spuren eines großen Musikers. Aus dem Tsche-

chischen von Anna ZATLOUKALOVÁ. Berlin: Edi-
tion q 1998. 406 S.

SIMON IVES & JOHN WARD: Duets for two
bass viols. Introduction: Piet STRYCKERS. Peer:
Alamire 1997. 40 S. (Facsimile series for scholars
and musicians 25.)

ULRIKE KIENZLE: Das Trauma hinter dem
Traum. Franz Schrekers Oper „Der ferne Klang“ und
die Wiener Moderne. Schliengen: Edition Argus
1998. 429 S., Abb., Notenbeisp. (Sonus. Schriften
zur Musik. Band 3.)

CHI HWAN KIM: musica vana (die illusorische
Musik): Zu den Fakten der Zwölftontechnik Schön-
bergs. Köln 1998. 211 S., Notenbeisp.

KIWAH KIM: Studien zum musikpädagogischen
Werk Paul Hindemiths. Frankfurt a. M. u. a.: Peter
Lang 1998. 216 S., Notenbeisp. (Europäische
Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissen-
schaft, Band 177.)

SABINE K. KLAUS: Studien zur Entwicklungsgeschichte
besaiteter Tasteninstrumente bis etwa
1830 unter besonderer Berücksichtigung der Instru-
mente im Musikinstrumentenmuseum im Münchener
Stadtmuseum. Mikrofiche. Tutzing: Hans
Schneider 1998. (Tübinger Beiträge zur Musikwis-
senschaft. Band 16.)

SEBASTIAN KLOTZ: „Music with her silver
sound“. Kommunikationsformen im Goldenen
Zeitalter der englischen Musik. Kassel u. a.: Bären-
reiter 1998. 329 S., Abb. (Musiksoziologie. Band 4.)

ERNEST KRÄHMER: 100 Übungsstücke für den
Csakan. Introduction: Patrick DENECKER. Peer:
Alamire 1997. 31 S. (Facsimile series for scholars
and musicians 26.)

MICHAEL KUNKEL: Sandor Veress: „Memento“
(1983) für Viola und Kontrabaß. Saarbrücken: Pfau
1998. 18 S., Notenbeisp. (Fragmen 20. Beiträge, Mei-
nungen und Analysen zur neuen Musik.)

Kunst-Gespräche. Musikalische Begegnungen
zwischen Ost und West. Hrsg. von Peter
ANDRASCHKE und Edelgard SPAUDE. Freiburg:
Rombach Verlag 1998. 528 S., Notenbeisp.

DOROTHEA LINK: The National Court Theatre
in Mozart's Vienna. Sources and Documents 1783–
1792. Oxford: Clarendon Press 1998. VIII, 549 S.

FRANZ LISZT: Trois Etudes de Concert. Nach
den Quellen hrsg. von Rena CHARNIN MÜLLER

und Wiltrud HAUG-FREIENSTEIN. München: G. Henle Verlag 1998. VIII, 36 S.

Lübbes Musical-Führer. Die 19 erfolgreichsten Stücke. Hrsg. von Siegmund HELMS, Matthias KRUSE und Reinhard SCHNEIDER. Bergisch Gladbach: Bastei-Verlag Gustav H. Lübbe 1998. 343 S.

LISA MAHN: Felix Petyrek. Lebensbild eines „vergessenen“ Komponisten. Tutzing: Hans Schneider 1998. 285 S., Abb. (Publikationen des Instituts für Österreichische Musikdokumentation. Band 23.)

GIAN FRANCESCO DE MAJO: *Ifigenia in Tauride*. Edited by Paul CORNEILSON. Madison: A-R Editions, Inc. 1996. LXX, 379 S. (Recent Researches in the music of the Classical Era. Vol. 46.)

Manuscripta musica. Bearb. von Clytus GOTTWALD. Wiesbaden: Harrassowitz, 1997. 936 S. (Die Handschriften der Gesamthochschul-Bibliothek Kassel 6,1.)

HANS JOACHIM MARX: *Händels Oratorien, Oden und Serenaten*. Ein Kompendium. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1998. XXXV, 302 S.

Monumenta Artis Musicae Sloveniae XXXII: Wolfgang Striccius: *Neue teutsche Lieder (1588)/Der erste Theil newer teutscher Gesänge (1593)*. Transcription and revision by Jože SIVEC. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Muzikološki inštitut 1997. XXVII, 159 S.

STEFAN MORENT: *Studien zum Einfluß instrumentaler und vokaler Musik im Mittelalter*. Paderborn u. a.: Ferdinand Schöningh 1998. 254 S., Notenbeisp. (Beiträge zur Geschichte der Kirchenmusik. Band 6.)

WOLFGANG AMADEUS MOZART: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*. Serie X: Supplement. Werkgruppe 30: *Studien, Skizzen, Entwürfe, Fragmente, Varia*. Band 3: *Skizzen*. Vorgelegt von Ulrich KONRAD. Kassel u. a.: Bärenreiter 1998. 69 S., 98 S.

Mozart-Bibliographie 1992–1995 mit Nachträgen zur Mozart-Bibliographie bis 1991 von Rudolph ANGERMÜLLER und Therese MUXENEDER. Kassel u. a.: Bärenreiter 1998. 366 S.

Mozart-Jahrbuch 1997 des Zentralinstituts für Mozart-Forschung der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Kassel u. a.: Bärenreiter 1997. X, 387 S., Notenbeisp.

Mozart Studien. Band 8. Hrsg. von Manfred Hermann SCHMID. Tutzing: Hans Schneider 1998. 287 S., Notenbeisp.

Mozart Studies 2. Edited by Cliff EISEN. Oxford: Clarendon Press 1997. VI, 208 S., Notenbeisp.

HARALD MÜLLER: *Johannes Brahms und die Aufnahme seiner Werke in Celle*. Ein Beitrag zur Rezeptionsgeschichte der Kompositionen von Johannes Brahms. Bielefeld: Verlag für Regionalgeschichte 1997. 168 S., Abb.

Music as a Medium: Applications and Interventions. Bericht über die Tagung des Arbeitskreises der „International Society for Music Education“: Musik in Sonderpädagogik, Musiktherapie und Medizin. Rennes, Frankreich 1996. Hrsg. von Daniela LAUFER und Janet MONTGOMERY. Köln: Verlag Dohr 1998. 152 S. (Kölner Studien zur Musik in Erziehung und Therapie. Band 3.)

Musica Britannica LXXI: John Field: *Nocturnes and Related Pieces*. Edited by Robin LANGLEY. London: Stainer and Bell 1997. XLII, 121 S.

Musica Imperialis. 500 Jahre Hofmusikkapelle in Wien 1498–1998. Ausstellung der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek. Prunksaal, Wien I., Josefsplatz I, 11. Mai bis 10. November 1998. Tutzing: Hans Schneider 1998. 366 S., Abb.

Musicalia Danubiana 15: Anton Zimmermann (1741–1781): *XII Quintetti*. Edited by János MEZEI. Budapest: Curis-Magyar Tudományok Akadémia Zenetudományi Intézet 1996. 502 S.

Musicalia Danubiana 16: *Graduale Ráday saeculi XVII*. Edited and introduced by Ilona FERENCZI. Budapest: Curis-Magyar Tudományok Akadémia Zenetudományi Intézet 1997. 361 S.

Musikgeschichte in Waldeck-Frankenberg. Musikgeschichte des Landkreises. Mit Beiträgen von Friedhelm BRUSNIAK und Hartmut WECKER. Korbach: W. Bing-Verlag 1997. 324 S.

NOUR-AL-DIN AL-SALIHI: *Die neuere Musik Ägyptens und Muhammad 'Abdu'l-Wahhab*. Eine musikethnologische Untersuchung. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1998. 215 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Band 180.)

Orgelwerke der Familie Düben. Hrsg. von Pieter DIRKSEN. Stockholm: Runa Nototext 1998 1996. XXVI, 45 S., Abb. (Bibliotheca Organi Sueciae. Vol. I.)

Papal Music and Musicians in Late Medieval and Renaissance Rome. Edited by Richard SHERR. Oxford: Clarendon Press/Washington: Library of Congress 1998. XXVIII, 339 S., Notenbeisp.

MICHAEL PHILIPP: Läppische Schildereyen? Untersuchungen zur Konzeption von Programmusik im 18. Jahrhundert. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1998, XII, 402 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Band 178.)

Populäre Musik, Politik und mehr... Ein Forschungsmedley. Beiträge zur Populärmusikforschung 21/22. Hrsg. von Helmut RÖSING und Thomas PHLEPS. Karben: CODA Musikservice + Verlag 1998. 192 S.

CESARE QUESTA: Il ratto dal serraglio. Euripide, Plauto, Mozart, Rossini. Nuova edizione. Appendice: CESARE QUESTA/RENATO RAFFAELLI: Mutazioni di Ifigenia. Urbino: Quattro Venti 1997. 211 S., Notenbeisp. (Letteratura e Antropologia 6.)

Raum und Raumvorstellungen im Mittelalter. Hrsg. von Jan A. AERTSEN und Andreas SPEER. Berlin–New York: Walter de Gruyter 1998. S. 701–725, Abb. (Sonderdruck aus *Miscellanea Mediaevalia*. Band 25.)

PETER REVERS: Das Fremde und das Vertraute. Studien zur musiktheoretischen und musikdramatischen Ostasienrezeption. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 1997. 335 S., Notenbeisp. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band XLI.)

Rock (Rough Guide). Geschrieben von (all) den Menschen. Hrsg. von Jonathan BUCKLEY und Mark ELLINGHAM. Redaktion der deutschen Ausgabe: Dieter Fuchs. Stuttgart–Weimar: Verlag J. B. Metzler 1998. 926 S.

Anton Rubinstein und Nikolaj Rimski-Korsakov. Selected Operas. Proceedings of the International Musicological Convention in Vorzel (Ukraine) May 4th–6th, 1994. Editor: Yelena S. ZINKEVICH. Heilbronn: Musik-Edition Lucie Galland 1997. 83 S.

ANDRÉ RUSCHKOWSKI: Elektronische Klänge und musikalische Entdeckungen. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1998. 448 S., 68 Abb. (Universal-Bibliothek 9663.)

LOUIS SAGUER: Werke und Tage. Texte zur Musik. Hrsg. von Bruno SCHWEYER und Konrad BOEHMER. Saarbrücken: Pfau-Verlag 1998. 173 S.

(Quellentexte zur Musik des 20. Jahrhunderts. Band 5.1.)

Schostakowitsch in Deutschland (Schostakowitsch-Studien, Band 1). Im Auftrag der Schostakowitsch-Gesellschaft hrsg. und mit einem Vorwort versehen von Hilmar SCHMALENBERG. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 1998. X, 262 S., Notenbeisp. (*studia slavica musicologica*. Band 13.)

KATRIN SEIDEL: Carl Reinecke und das Leipziger Gewandhaus. Hamburg: von Bockel Verlag 1998. 243 S., Abb. (Musikstadt Leipzig. Studien und Dokumente. Band 2.)

Settling New Scores. Music Manuscript from the Paul Sacher Foundation. Edited by Felix MEYER. Basel: Paul Sacher Foundation/Mainz u. a.: Schott Musik International 1998. 302 S., Abb. (Catalogue of the exhibition at The Pierpont Morgan Library, May 13–August 30, 1998.)

GERHARD SPLITT: Mozarts Musiktheater als Ort der Aufklärung. Die Auseinandersetzung des Komponisten mit der Oper im josephinischen Wien. Freiburg i. Br.: Rombach Verlag 1998. 345 S. (Rombach Wissenschaften Reihe Litterae. Band 57.)

ALESSANDRO STRADELLA: Tre cantate per voci e strumenti. Coordinamento di Carolyn GIANTURCO. Edizioni curate da Harry BERNSTEIN, Gabriella BIAGI RAVENNI, Carolyn GIANTURCO, Illaria ZOLESI. Laaber: Laaber-Verlag 1997. X, Facs., 415 S. (*Concentus Musicus*. Band X.)

GABRIELE STRAUSS/MONIKA REGER: Ihr aufrichtig Ergebener. Richard Strauss im Briefwechsel mit zeitgenössischen Komponisten und Dirigenten. 2. Band. Berlin: Henschel Verlag 1998. 319 S., Abb. (Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft. Band 15.)

RICHARD STRAUSS – CLEMENS KRAUSS: Briefwechsel. Gesamtausgabe. Hrsg. von Günter BROSCHE. Tutzing: Hans Schneider 1997. 587 S. (Publikationen des Instituts für österreichische Musikdokumentation 20.)

Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Band 46. Hrsg. von Othmar WESSELY und Elisabeth Th. HILSCHER. Tutzing: Hans Schneider 1998. 340 S., Notenbeisp.

GEORG PHILIPP TELEMANN: Musikalische Werke. Band XXX: Die Hirten bei der Krippe zu Bethlehem. Geistliche Kantate nach Worten von

Karl Wilhelm Ramler TWV 1:797. Hrsg. von Wolf HOBOM. Kassel u. a.: Bärenreiter 1997. XXI, 104 S.

PAUL THISSEN: Zitattechnik in der Symphonik des 19. Jahrhunderts. Sinzig: Studio 1998. 211 S., Notenbeisp. (Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert. Band 5.)

GIUSEPPE VERDI: Don Carlos. Dossier de presse parisienne (1867). Édité par Hervé GARTIOUX. Heilbronn: Musik-Edition Lucie Galland 1997. 270 S. (Critique de l'opéra français du XIXème siècle. Vol. IX.)

GIUSEPPE VERDI: Les Vêpres siciliennes. Dossier de presse parisienne (1855). Édité par Hervé GARTIOUX. Heilbronn: Musik-Edition Lucie Galland 1995. 146 S. (Critiques de l'opéra français du XIXème siècle. Vol. VI.)

Verschiedene Canones ... von J. S. Bach (BWV 1087). Hrsg. von Reinhard BÖSS. München: edition text + kritik 1996. 258 S.

LODOVICO GROSSI DA VIADANA: Salmi a quattro chori. Edited by Gerhard WIELAKKER. Madison: A-R Editions 1998. XXIII, 179 S. (Recent Researches in the Music of the Baroque Era. 86.)

PIERRE DE VILLIERS: Chansons. Introduction et transcriptions par Frank DOBBINS et Jean DUCHAMP. Paris: Éditions Champion 1997. XXXIX, 175 S. (Centre d'Études Supérieures de la Renaissance. Collection Ricercar.)

SABINE VOGT-SCHNEIDER: „Staatsoper Unter den Linden“ oder „Deutsche Staatsoper“? Auseinandersetzungen um Kulturpolitik und Spielbetrieb in den Jahren zwischen 1945 und 1955. Eine Studie. Mit einem Anhang: Dokumente und Materialien jener Zeit aus dem Archiv der Staatsoper Unter den Linden. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 1998. XIII, 323 S. (Musicologica berolinensia. Band 4.)

„Vom tönenden Wirbel menschlichen Tuns“. Erich M. von Hornbostel als Gestaltpsychologe, Archivar und Musikwissenschaftler. Studien und Dokumente. Hrsg. von Sebastian KLOTZ. Berlin-Milow: Schibri-Verlag 1998. 265 S., Abb.

CHRISTOPH THOMAS WALLISER: Ecclesiasticae. Strasbourg, 1614. Édité par Danielle GUERRIER KOEGLER. Strasbourg: Convivium musicum/Stuttgart: Carus-Verlag 1997. Volume I: Psaumes I-XXIV. XXVII, 145 S., Volume II: XXV-L. V, 174 S. (Convivium musicum 3,1 und 3,2.)

Was heißt Fortschritt? Musik: edition text + kritik 1998. 157 S. (Musik-Konzepte. 100.)

TOBIAS WIDMAIER: Der deutsche Musikalienleihhandel. Funktion, Bedeutung und Topographie einer Form gewerblicher Musikaliendistribution vom späten 18. bis frühen 20. Jahrhundert. Saarbrücken: Pfau-Verlag 1998. 276 S.

FRIEDRICH WIECK'S „Clavier und Gesang“ und andere musikpädagogische Schriften. Kommentiert und hrsg. von Tomi MÄKELÄ und Christoph KAMMERTÖNS. Hamburg: von Bockel Verlag 1998. 238 S., Notenbeisp.

PETER WILLIAMS: The Chromatic Fourth. During Four Centuries of Music. Oxford: Clarendon Press 1997. 262 S., Notenbeisp. (Oxford Monographs on Music.)

JING-MAO YANG: Das „Grieg-Motiv“. Zur Erkenntnis von Personalstil und musikalischem Denken Edvard Griegs. Kassel: Gustav Bosse Verlag 1998. VIII, 227 S., Notenbeisp. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 202.)

UDO ZILKENS: Claude Debussy spielt Debussy. Estampes, Children's Corner, Préludes und anderes. Mit einer Diskographie zum gesamten Klavierwerk Debussys. Köln-Rodenkirchen: P. J. Tonger Musikverlag 1998. 91 S., Notenbeisp.

Zur deutschen Orgelmusik des 19. Jahrhunderts. Hrsg. von Hermann J. BUSCH und Michael HEINEMANN. Sinzig: Studio 1998. 230 S., Notenbeisp. (Studien zur Orgelmusik. Band 1.)

Mitteilungen

Es verstarb:

Prof. Dr. Fritz RECKOW am 30. August 1998 in Erlangen (ein Nachruf folgt).

Wir gratulieren:

am 17. November Prof. Dr. Georg von DADELSEN zum 80. Geburtstag,

am 2. Dezember Prof. Dr. Wolfgang MARGGRAF zum 65. Geburtstag.

Prof. Dr. Heinrich W. SCHWAB (Universität Kiel) wird zum 1. September 1998 den an ihn ergangenen Ruf auf den Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Universität Kopenhagen annehmen. Von der Norwegischen Wissenschaftsakademie (*Det Norske Videnskaps-Akademi*) wurde er am 4. Mai 1998 zu ihrem Mitglied ernannt.

Dr. Rainer KLEINERTZ hat sich am 22. Juli 1998 an der Universität Regensburg im Fach Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema seiner Habilitationsschrift lautet: *Grundzüge des spanischen Musiktheaters im 18. Jahrhundert – Ópera, Comedia und Zarzuela*.

Der Komponist Herbert BAUMANN erhielt im August 1998 das Bundesverdienstkreuz am Bande. Damit wird das kompositorische Schaffen Baumanns gewürdigt, das Orchester-, Chor- und Kammermusik, über 500 Bühnenmusiken und die Musik zu über 40 Fernsehspielen sowie Werke für Schul- und Laienorchester umfaßt. Als Theatermusiker arbeitete Baumann nach dem Krieg mit den bedeutendsten deutschen Regisseuren zusammen. Besonders erfolgreich sind seine beiden Ballette *Alice im Wunderland* und *Rumpelstilzchen*, das über 200 Aufführungen erlebte.

Die Alexander von Humboldt-Stiftung hat einen Humboldt-Forschungspreis für ausländische Wissenschaftler an Herrn Professor Dr. Reinhold BRINKMANN (Harvard University), zugleich Honorarprofessor an der Humboldt-Universität, verliehen. Dieser Preis erlaubt es Prof. Brinkmann, während zwölf Monaten an seinem Projekt „Musik und Nationalsozialismus. Historische und ästhetische Studien“ in Berlin zu forschen.

Prof. Dr. Detlef ALTENBURG hat einen Ruf auf die C-4-Professur für Musikwissenschaft an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz erhalten.

Unter dem Motto *1699/1999: Hamburg hört Hasse* wird in Hamburg mit einer Reihe von Veranstaltungen des 300. Geburtstages von Johann Adolf Hasse gedacht. Höhepunkt ist die Festwoche vom 20. bis 27. März 1999 mit zahlreichen Konzerten und der Eröffnung einer Ausstellung im Museum für Hamburgische Geschichte. Das internationale wissenschaftliche Symposium „Johann Adolf Hasse in seiner Zeit“ findet vom 23. bis 26. März 1999 statt. Auskünfte zu den Veranstaltungen allgemein: Hasse-Archiv, Alte Holstenstr. 79, D-21029 Hamburg, Tel. (0 40) 7 21 78 10, Fax (0 40) 72 69 87 87. Auskünfte zum Symposium: Prof. Dr. Reinhard Wiesend, Universität Bayreuth, D-95440 Bayreuth, Tel. (09 21) 55 50 43, Fax (09 21) 55 50 53, e-mail: reinhard.wiesend@uni-bayreuth.de

Das Zentralinstitut für Mozart-Forschung der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg veranstaltet am 18. und 19. Juni 1999 in Salzburg eine wissenschaftliche Tagung unter dem Thema „Konzert-Arien“ in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts: *Perspektiven einer „Gattung“* und lädt hiermit zur Anmeldung von Referaten ein. Der erwünschte Themenkreis umfaßt Mozart und seine Zeitgenossen im engeren und weiteren Sinne. Referatsanmeldungen mit kurzen Abstracts werden bis zum 15. Dezember 1998 an das Zentralinstitut für Mozart-Forschung z. H. von Dr. Faye Ferguson, Schwarzstraße 27, A-5020 Salzburg, e-mail: nmasalzburg@alpin.co.at erbeten.

Die *Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung* findet vom 29. September bis 2. Oktober 1999 in Saarbrücken statt. Es sind zwei Symposia unter Beteiligung von Mitgliedern der Société Française de Musicologie geplant: „Musikalische Beziehungen zwischen Frankreich und Deutschland in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts“ und „Kompositorische Entwicklungen in Frankreich und Deutschland nach 1945“. Kongreßsprachen sind Deutsch, Englisch und Französisch. Freie Forschungsreferate können bis 31. März 1999 angemeldet werden. Vorschläge und eine kurze Zusammenfassung (max. 1 Seite) sind zu senden an Herrn Prof. Dr. Herbert Schneider, Musikwissenschaftliches Institut der Universität des Saarlandes, Postfach 15 11 50, 66041 Saarbrücken, e-mail: hesch@rz.uni-sb.de Bis Ende Juni 1999 wählt der Programmausschuß ggf. die Referate aus.

Das Institut für Musikwissenschaft der Universität Bern bereitet eine Tagung zum Thema „*Joseph Victor Widmann und das deutschsprachige Libretto nach Wagner*“ für den 11. bis 13. November 1999 vor. Interessenten werden gebeten, möglichst bald Kontakt aufzunehmen mit Prof. Dr. Anselm Gerhard, Institut für Musikwissenschaft der Universität Bern, Hallerstr. 5, CH-3012 Bern.

Mit dem 1. Juli 1998 hat das neu gegründete *Institut für deutsche Musikkultur im östlichen Europa e. V. (IME)* in Bonn seine Arbeit aufgenommen. Es ist in das Vereinsregister eingetragen und als Mitglied in die Gesellschaft für Musikforschung aufgenommen worden. Vom Bundesministerium des Innern und vom Ministerium für Arbeit, Soziales und Stadtentwicklung, Kultur und Sport des Landes Nordrhein-Westfalen institutionell und projektbezogen finanziert, wird diese Einrichtung als zentrales Spezialinstitut der Erforschung und Präsentation deutscher Musikkultur in Ost-, Ostmittel- und Südosteuropa und den sonstigen Siedlungsgebieten der Deutschen im Osten von den Anfängen bis zur Gegenwart im europäischen Kontext aufgebaut. Letzt-

genannter Aspekt – nämlich einerseits der gesamt-europäische Zusammenhang dieser historischen Prozesse und andererseits die internationale musikwissenschaftliche und musikpraktische Kooperation bei deren Erforschung und Darstellung – wird wesentlich für die Arbeit sein. Dazu wird das IME als Dokumentationszentrum und als musikwissenschaftliche Spezialbibliothek ausgebaut werden.

Gemäß seiner Satzung sind über die Kooperation mit Institutionen des Musiklebens im In- und Ausland u. a. folgende Ziele zu verwirklichen:

- Sammeln, Sichern, Erschließen und Restaurieren von musikalischen Quellen und sonstigen Zeugnissen der Musikkultur,
- Publikation von wissenschaftlichen Schriften, Tonträgern, Noteneditionen,
- Durchführen von wissenschaftlichen Symposien,
- Veranstalten von Konzerten im Kontext mit wissenschaftlichen Arbeitsergebnissen,
- Bereitstellen von Materialien für die Musikpraxis.

Die ersten größeren Vorhaben sind das Internationale musikwissenschaftlich-praktische Symposium zum 110. Geburtstag des bedeutenden russisch-deutschen Pianisten und Klavierpädagogen Heinrich Neuhaus zusammen mit der Universität und der Musikhochschule Köln (23.–26.10.1998 in Köln) und die vom Bundesinnenministerium übertragene Fortführung des Restaurierungsprojektes der Teinkirchenorgel in Prag, dazu die Herausgabe mehrerer Schriften und Tonträger zu Werken bedeutender deutscher Komponisten im östlichen Europa. Für das Jahr 1999 steht ein weiteres Symposium zum Generalthema „Musikgeschichte zwischen Ost- und Westeuropa“ mit der Technischen Universität Chemnitz an.

Vorsitzender des Trägervereins ist Prof. Dr. Klaus Wolfgang Niemöller, Direktor ist Dr. habil. Klaus-Peter Koch. Postadresse: Kennedyallee 105–107, D-53175 Bonn, Tel. (02 28) 3 72 88 03, Fax (02 28) 3 72 88 05, e-mail: IME.Bonn@t-online.de.

Am musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Göttingen hat das Forschungsprojekt „Kleinüberlieferung mehrstimmiger Musik aus deutschem Sprachgebiet vor 1550“ seine Arbeit aufgenommen. Das Projekt wird unterstützt von der Deutschen Forschungsgemeinschaft und der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. Es sollen fragmentarisch oder in überwiegend nicht-musikalischen Handschriften erhaltene Aufzeichnungen mehrstimmiger Musik aus dem deutschsprachigen Raum vor etwa 1550, die bislang noch nicht untersucht wurden, wissenschaftlich erschlossen und kommentiert publiziert werden. Die Publikation der Funde erfolgt in den Veröffentlichungsreihen der Göttinger Akademie. Die Mitarbeiter wären für jeden Hinweis auf neue Quellen dankbar, darüber hinaus besteht für außenstehende Autoren die Mög-

lichkeit, ihre Funde im Rahmen der geplanten Publikationen zu veröffentlichen. Interessierte wenden sich bitte an den Leiter des Projekts, Herrn Prof. Dr. Martin Staehelin, Musikwissenschaftliches Seminar der Universität Göttingen, Kurze Geismarstraße 1, 37073 Göttingen.

Mit Heft 56 haben Dr. Fred BÜTTNER, Dr. Stephan HÖRNER und Dr. Bernhard SCHMID die Redaktion der Zeitschrift *Musik in Bayern* von Prof. Dr. Horst LEUCHTMANN übernommen. Einschlägige Beiträge werden erbeten an die Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte, – Musik in Bayern –, Hohenzollernstr. 8, 80801 München.

Mitteilungen der Gesellschaft für Musikforschung

Vom 29. 9. bis 4. 10. 1998 veranstaltete die Gesellschaft für Musikforschung ihren 12. internationalen Kongreß, der vom Musikwissenschaftlichen Institut der Martin-Luther-Universität in Halle/S. ausgerichtet wurde. Unter dem Generalthema „Musikkonzerte – Konzepte der Musikwissenschaft“ wurden in sechs Kolloquien und vier Symposien historische, systematische und regionale Ausprägungen des Musikbegriffs und aktuelle Ansätze der musikwissenschaftlichen Forschung erörtert. Außerdem war die Möglichkeit zum Vortrag von Referaten mit freien Themen gegeben.

Im Rahmen des Kongresses fand am 1. Oktober 1998 die Mitgliederversammlung der Gesellschaft statt. Nach Entgegennahme der Berichte des Präsidenten und des Schatzmeisters wurde dem Vorstand auf Antrag des Sprechers des Beirates einstimmig Entlastung für das Haushaltsjahr 1997 erteilt. Die Mitglieder des Beirates hatten sich in ihrer Sitzung am 30. September von der ordnungsgemäßen Geschäftsführung des Vorstandes überzeugt.

Die Mitglieder des Vorstandes und des Beirates haben in ihrer Sitzung Herrn Professor Dr. Georg von Dadelsen und Herrn Professor Dr. Martin Ruhnke zu Ehrenmitgliedern der Gesellschaft ernannt und die Mitgliederversammlung darüber informiert.

Als Rechnungsprüfer für das Geschäftsjahr 1998 wurden vom Plenum der GfM Dr. Ulrich Mazurowicz und Dr. Joachim Veit gewählt. Mit Beginn des Jahrgangs 1999 geht die Schriftleitung des Rezensionsteils der „Musikforschung“ an Frau Professor Dr. Dorothea Redepenning, Heidelberg, über, der Beitragsteil wird weiterhin von Professor Dr. Christian Berger, Freiburg, betreut.

Die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 1999 findet vom 29. September bis 2. Oktober in Saarbrücken statt (s. Mitteilung S. 494).

Die Autoren der Beiträge

ELISABETH SCHMIERER, geb. 1955 in Tübingen; studierte Schulmusik mit Leistungsfach Komposition/Musiktheorie in Stuttgart, anschließend Musikwissenschaft in Kiel (Prof. Krummacher und Reckow), wo sie 1989 mit einer Arbeit über *Die Orchesterlieder Gustav Mahlers*, Kassel 1991, promoviert wurde. Nach Tätigkeiten als Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Kiel und an der HdK Berlin und einem Stipendiat der Deutschen Forschungsgemeinschaft habilitierte sie sich 1996 an der TU Berlin mit einer Arbeit über *Die Tragédies lyriques Niccolò Piccinnis*. Vertretungen von Professuren an der HdK Berlin und an den Universitäten Marburg und Erlangen. Neueste Veröffentlichung als Mitherausgeberin: *Töne, Farben, Formen. Über Musik und Bildende Künste*, Laaber ²1998.

MISCHA ERNST MEIER, geb. 1971 in Dortmund; 1991–1996 Studium der Klassischen Philologie, der Alten Geschichte und Romanistik in Bochum, 1996 1. Staatsexamen; daneben seit 1989 Studium der Komposition, zunächst autodidaktisch, seit 1991 bei einem Dortmunder Komponisten. Aufführungen verschiedener Kammermusik- und Orchesterwerke, seit 1995 Veröffentlichungen zu altertumswissenschaftlichen Themengebieten.

EDWARD HARSH, geb. 1962 in Pennsylvania; studierte Komposition am Peabody Conservatory, an der Yale University und am Königlichen Konservatorium der Niederlande in Amsterdam (1995 Doktorat an der Yale University), sowie Musikwissenschaft an der Columbia University (MA 1991). Seit 1992 ist er Editionsleiter der Weill-Gesamtausgabe.

GISELHER SCHUBERT, geb. 1944 in Königsberg (Ostpreußen); studierte Musikwissenschaft, Philosophie und Soziologie in Bonn, Berlin und Zürich. 1973 Promotion, seitdem Editionsleiter der Hindemith-Gesamtausgabe. Von 1986 bis 1996 Mitherausgeber der Zeitschrift *Musiktheorie*; er ist Mitherausgeber der Weill-Gesamtausgabe und Vorsitzender des Vereins zur Förderung der Schönberg-Gesamtausgabe. Seit 1991 ist er Direktor des Hindemith-Instituts in Frankfurt/M. Zuletzt gab er heraus: *Biographische Konstellation und künstlerisches Handeln*, Mainz 1997.

ERNST JÜRGEN DREYER, geb. 1934 in Oschatz, Studium der Musikwissenschaft an der Musikhochschule Weimar und den Universitäten Jena und Leipzig, 1958 Promotion. 1961–1972 Lehrer am Goethe-Institut, seit 1973 Lehrer am Bildungszentrum Murnau (Deutsch für Ausländer), 1980 Verleihung des Hermann-Hesse-Preises und 1983 des Preises der Autorenstiftung Frankfurt. Neuere Veröffentlichungen: *Robert Gund (Gound), 1865–1927, ein vergessener Meister des Liedes*, Bonn 1988; Francesco Petrarca, *Canzoniere*, in deutsche Verse gebracht, München 1993; Guido Calvacanti, *Le Rime – Die Gedichte*, Mainz 1991; *Schiefleisch*, Hörspiel 1994.

MICHAEL GERHARD KAUFMANN, geb. 1966, Studium der Schulmusik und der Katholischen Kirchenmusik an der Staatlichen Hochschule für Musik Karlsruhe von 1987 bis 1994 sowie der Germanistik und der Musikwissenschaft an der Universität Karlsruhe (TH) von 1989 bis 1996; seit 1995 Lehrauftrag an der Karlsruher Musikhochschule für Musiktheorie und an der Karlsruher Universität für Musikwissenschaft; Promotion 1997 mit einer Arbeit über *Orgel und Nationalsozialismus. Die ideologische Vereinnahmung des Instrumentes im „Dritten Reich“*; derzeit Vorbereitung einer Habilitation über *Max Reger und die Neue Musik*; Veröffentlichungen zu den Themengebieten Musik und Religion sowie Musik und Politik; Tätigkeit als Organist.