

Memorandum

Die Gesellschaft für Musikforschung hat auf ihrer Jahrestagung am 1. Oktober 1998 das nachfolgende Memorandum erarbeitet, das sich auch der Deutsche Musikrat auf seiner letzten Generalversammlung einstimmig zu eigen gemacht hat. Dieses Memorandum ist inzwischen auch an alle zuständigen Ministerien, politischen Gremien und Rektoren bzw. Präsidenten der Universitäten sowie der Staatlichen Hochschulen für Musik verschickt worden.

Die Universitäten befinden sich gegenwärtig in einer Phase der Umstrukturierung. Im Zuge verschärfter Sparzwänge und Sparmaßnahmen gerät das Fach Musikwissenschaft zunehmend in Bedrängnis: ein Universitätsinstitut soll geschlossen werden, Stellen werden wegrationalisiert, C 4-Stellen werden zu C 3-Stellen abgestuft, womit das Fach in der Infrastruktur bedroht wird, ganze Teilgebiete und deren Studiengänge werden aufgegeben (z. B. Musikethnologie, Vergleichende Musikwissenschaft), andere Ausbildungsgänge, die bisher an mehreren Universitäten vorhanden waren, werden an einer Universität konzentriert, und schließlich werden vorhandene Stellen zwar zur Besetzung ausgeschrieben, aber letztlich nicht besetzt. Angesichts der Tatsache, daß bei dieser zweiten Umstrukturierung nach dem Zweiten Weltkrieg zunehmend Fragen der Wirtschaftlichkeit und Maßstäbe in den Vordergrund rücken, die sich auf Bildung, Wissenschaft und Kultur insgesamt nur kontraproduktiv auswirken, sieht sich das Präsidium der Gesellschaft für Musikforschung zu einer Standortbestimmung des Faches Musikwissenschaft veranlaßt.

Die Sparmaßnahmen gefährden zunehmend und ernsthaft die Substanz des Faches Musikwissenschaft mit seinen vielfältigen Verästelungen. Eine weitere Reduzierung von Personal- und Sachmitteln ist nicht verantwortbar. Die Musikwissenschaft ist von ihrem gesellschaftlichen Stellenwert, aber auch von der Anzahl der Studierenden schon längst kein sogenanntes kleines Fach mehr und ist außerdem wie kaum ein anderes Fach mit anderen Fächern vernetzt. Hierzu steht die personelle Ausstattung der Institute in krassem Gegensatz, und jede weitere Kürzung mindert den Qualitätsstandard des Faches und erschwert die Wahrnehmung seiner vielfältigen gesellschaftsrelevanten Aufgaben. Aufgrund der Tatsache, daß Musik eine internationale, grenzüberschreitende, auch damit zur Völkerverständigung beitragende, nicht durch Sprachbarrieren gehinderte Kunst darstellt, trägt die Musikwissenschaft sowohl durch die erforschten Gegenstände als auch durch die bestehende internationale Vernetzung der Forschung zur angestrebten Europäisierung bei. Sie gehört zu den Fächern, bei denen Interdisziplinarität im Sinne einer Kulturwissenschaft eine vorrangige Rolle spielt. Im übrigen hat das Fach eine in hohem Maße gesellschaftsrelevante Funktion zu erfüllen. Die Geisteswissenschaften und somit auch die Musikwissenschaft sind nach der allgemeinsten und umfassendsten Definition „der Ort, an dem sich moderne Gesellschaften ein Wissen von sich selbst in Wissenschaftsform verschaffen“ (Mittelstraß). Sie fungieren als Garant des „kollektiven Gedächtnisses“, indem sie das, was die Vergangenheit der Gesellschaft ausmacht und damit ihre Identität wesentlich prägt, bewahren und in der wissenschaftlichen Aufarbeitung vergegenwärtigen. Hinzu kommt, daß die Aufgaben der Musikwissenschaft in der heutigen Freizeitgesellschaft, in der Musik sich wie nie zuvor verfügbar und omnipräsent erweist, wesentlich gewachsen sind. So kann die Musikwissenschaft z. B. in ihren systematischen, soziologischen und ethnologischen Teilgebieten Aussagen über die „Konsumgewohnheiten“ von Musik, über ihre vielfältigen gesellschaftlichen Funktionen (in der klinischen Therapie, in der Werbung, als Droge) sowie über die Globalisierung und Vernetzung von Musikkulturen machen und auf diese Weise Ergebnisse von unmittelbarem volkswirtschaftlichem Nutzen erbringen.

Anders als in vielen anderen Ländern wie etwa den USA ist Musikwissenschaft in Deutschland ein universitäres Fach, das in Öffentlichkeit und Wirtschaftsleben von weitgefächertem Einfluß und entsprechend verankert ist. Als Ausbildungsfach sorgt es nicht nur für die Bereitstellung des wissenschaftlichen Nachwuchses, sondern weist zudem einen beachtlichen

Anteil an Praxisbezug auf. In der Bundesrepublik Deutschland ist der Musikbereich überaus produktionsintensiv, die Musikwissenschaft spielt in diesem Zusammenhang als wichtigste Grundlage und unabdingbare Voraussetzung für alle Sparten der Musik und insbesondere für die Ausbildung einer kulturellen Identität, eines kulturellen Gedächtnisses eine führende und tragende Rolle. Hierbei ist die gesellschaftsrelevante Funktion der Kulturwissenschaften und insbesondere der Musikwissenschaft als eines Teilbereiches kaum zu überschätzen. Und daher wird die im Mittelpunkt des Studiums stehende wissenschaftliche Ausbildung zunehmend durch praxisbezogene Lehrveranstaltungen erweitert. Ohne hervorragend qualifizierte Musikwissenschaftlerinnen und Musikwissenschaftler können zentrale Aufgaben bei den Rundfunk- und Fernsehanstalten (z. B. Fachredakteure E-Musik und U-Musik, Oper, Musik und Wort), bei den Printmedien (Musikkritik), im Kulturmanagement (z. B. Orchester), in der Dramaturgie (Theater), bei Musikfestivals oder bei Tonträgerproduktionen und in besonderer Weise in Museen, Bibliotheken und Archiven nicht in sachlich erforderlicher Weise erfüllt werden, wie das bisher noch möglich und für die internationale Wettbewerbsfähigkeit dieser Sparten unabdingbar ist. Gerade diese Bereiche gewinnen angesichts gesellschaftlicher und wirtschaftlicher Veränderungen zunehmend an Umfang und Bedeutung. Hierfür muß ebenfalls qualifizierter Nachwuchs ausgebildet werden.

Die Forschungsgebiete der Musikwissenschaft erstrecken sich heute von der Quellenforschung bis zur Populärmusik, von der Musikpsychologie bis zur Funktion der Musik innerhalb des komplexen Systems Kultur. Basis bleibt ein wissenschaftliches Studium, vertieft an exemplarischen Gegenständen bei unentbehrlichem Bezug auf die Forschung. Die zahlreichen kritischen Musikergesamtausgaben, die überwiegend von der deutschen Musikwissenschaft erarbeitet sowie weitgehend unter dem Dach der Mainzer Akademie der Wissenschaften und der Literatur betreut werden, haben inzwischen weltweit hohe Anerkennung erfahren und gelten international als vorbildlicher musikwissenschaftlicher Standard.

In jüngster Zeit versucht sich die öffentliche Hand mit dem Hinweis auf die Situation in den USA ihren Aufgaben in der Kultur- und Wissenschaftsförderung zu entziehen, ohne auch die übrigen Voraussetzungen und Rahmenbedingungen (z. B. veränderte Steuergesetzgebung) geschaffen zu haben. Die Gesellschaft für Musikforschung ist der Auffassung, daß für die Musikwissenschaft als einem geisteswissenschaftlichen Fach auch künftig grundsätzlich eine ausreichende Finanzierung von Forschung und Lehre durch die öffentliche Hand gewährleistet sein muß, da Mittel aus privatwirtschaftlicher oder anderweitiger Fremdfinanzierung nur in begrenztem Umfang zur Verfügung stehen und stehen werden.

Die Gesellschaft für Musikforschung setzt sich entschieden und mit Nachdruck dafür ein, daß der Status des Faches Musikwissenschaft in der Zukunft nicht eingeschränkt wird. Voraussetzung hierfür ist, daß das Fach an den Universitäten mit einer in jeder Hinsicht sachgemäßen Ausstattung erhalten bleibt. Gleiches gilt für diejenigen Musikhochschulen, an denen musikwissenschaftliche Institute oder Abteilungen vorhanden sind und die teilweise auch über Promotionsstudiengänge verfügen. Neben der musikgeschichtlichen Ausrichtung müssen wichtige Teilgebiete des Faches wie z. B. Musikethnologie und Musiksoziologie als auch Musiktheorie (einschließlich entsprechender praxisrelevanter Ausbildungsanteile) auf jeden Fall erhalten und erweitert werden.

Das Präsidium, der Beirat und die Mitgliederversammlung der Gesellschaft für Musikforschung bitten Sie, sehr verehrte Frau Ministerin/sehr verehrter Herr Minister, mit Nachdruck darum, dafür Sorge zu tragen, daß das Fach Musikwissenschaft auch in Zukunft mit entsprechender Ausstattung an den wissenschaftlichen und künstlerischen Hochschulen Ihres Bundeslandes erhalten bleibt bzw. entsprechend ausgebaut und damit die ihm zukommende Stellung bewahrt wird. Wichtige Entscheidungen sollten künftig erst nach einem eingehenden Diskurs mit dem Fach getroffen werden.

Zum Gedenken an Fritz Reckow (1940–1998)

von Christian Berger, Freiburg

Am 30. August 1998 ist Fritz Reckow im Alter von 58 Jahren in Nürnberg nach schwerer Krankheit völlig unerwartet verstorben. Mit ihm verliert die deutsche Musikforschung in einer Zeit der fachlichen Neubesinnung und des hochschulpolitischen Umbruchs einen Vertreter des Faches, der aus einer heute selten gewordenen historischen Zusammenschau von der Mediävistik bis zur Neuzeit maßgebende Impulse für das kunstwissenschaftliche Verständnis des Faches zu geben verstanden hatte.

Fritz Reckow wurde am 29. März 1940 in Bamberg geboren und studierte an den Universitäten Erlangen, Freiburg und Basel, insbesondere bei Bruno Stäblein, Leo Schrade und Hans Heinrich Eggebrecht, der ihn 1965 mit der Arbeit zum *Musiktraktat des Anonymus 4* promovierte. Diese Arbeit des Fünfundzwanzigjährigen gilt bis heute als eine beispielhafte Form räsonnierender Editionsarbeit mittelalterlicher Texte. Das Gegenstück dazu, seine gewichtige Monographie zu „Organum-Begriff und frühe Mehrstimmigkeit“, lag nur wenige Jahre später vor (in: *Forum musicologicum* 1 [1975], S. 31–167). Beide markieren in eindrucksvoller Weise die Pole eines Anspruchs, dem sich Fritz Reckow mit bewundernswertem Einsatz und bis an die Grenze des Möglichen (Wulf Arlt) immer wieder stellte: auf der einen Seite, einem Text mit dem höchsten Anspruch philologischer Arbeit gerecht zu werden, auf der anderen, fachübergreifend und aus einem universalen Interesse heraus alles an historisch Greifbarem auszuloten, was zum Verständnis beitragen könnte.

Dieser Ansatz bewährte sich zunächst in seiner Arbeit am *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, dessen Konzeption er zusammen mit Hans Heinrich Eggebrecht maßgeblich entwickelte und als Schriftleiter sowie mit eigenen gewichtigen Beiträgen realisierte und darüber hinaus mit kritischen Texten begleitete. Vom ersten Aufsatz über „Proprietas und perfectio: zur Geschichte des Rhythmus, seiner Aufzeichnung und Terminologie im 13. Jahrhundert,“ (in: *AcM* 39 [1967], S. 115–143) über die (ungedruckte) Freiburger Habilitationsschrift von 1977 *Sprachähnlichkeit der Musik als terminologisches Problem. Zur Geschichte des Topos Tonsprache* reicht die eindrucksvolle Reihe bis zu seinem Beitrag zum Freiburger Kongreß von 1993 „Musik als Sprache. Über die erstaunliche Karriere eines prekären musiktheoretischen Modells,“, der in bewundernswerter Kürze und Klarheit noch einmal die vielfältigen Aspekte dieser Fragestellung umreißt. In diesen Rahmen gehören auch seine wegweisenden Untersuchungen zu den spezifischen Wirkungsweisen der Musik wie „Vitium oder color rhetoricus,“ (in: *Forum musicologicum* 3 [1982], S. 307–321) oder „Zwischen Ontologie und Rhetorik: die Idee des ‚movere animos‘ und der Übergang vom Spätmittelalter zur frühen Neuzeit in der Musikgeschichte,“ (in: *Traditionswandel und Traditionsverhalten*, hrsg. von W. Haug u. a., Tübingen 1991, S. 145–178), mit denen er aus seiner Erfahrung mit der älteren Musikgeschichte heraus die bis heute zitierte Epochengrenze des 16. Jahrhunderts zu überwinden suchte.

Die Berufung auf einen Lehrstuhl in Kiel im Jahre 1979 ermöglichte ihm, in

verstärktem Maße seine Konzeptionen auch in der Lehre zu erproben und weiterzugeben. Für seine Schüler bedeutete es eine besondere Herausforderung, einem Lehrer zu folgen, der zwar in subtiler Weise an Texte und Fragestellungen heranzuführen konnte, die Ergebnisse aber nie abschloß, sondern sie immer wieder zu neuen Fragen hin öffnete. Indem er dabei Fach- und Zeitgrenzen grundsätzlich ignorierte, gelang es ihm in bewundernswerter Weise, immer wieder die Begeisterung für ein solches Weitergehen zu wecken und auf diese Weise geradezu beispielhaft die so häufig beschworene Einheit von Forschung und Lehre zu schaffen.

1987 schließlich folgte er dem Ruf auf den Erlanger Lehrstuhl. Bezeichnenderweise war es keine Untersuchung zur Musik des Mittelalters, die ihm den Weg nach Erlangen ebnete, sondern ein Vortrag zur französischen Musikgeschichte („Cette musique est méchante, russée, fataliste“: un défi lancé à l'exégèse de la ‚Carmen‘ de Bizet“, in: *Les écrivains français et l'opéra* [= Kölner Schriften zur Romanischen Kultur 7], Köln 1986, S. 197–214), die einen weiteren Schwerpunkt seiner Forschungen bildete. Insbesondere der Beitrag „Cacher l'Art par l'Art même. Jean-Baptiste Lullys ‚Armide‘ – Monolog und die ‚Kunst des Verbergens‘“, (in: *Fs. Eggebrecht*, BzAfMw 23, Wiesbaden 1984, S. 128–157) demonstriert seine geradezu virtuose Fähigkeit, aus einem reich dokumentierten historischen Kontext heraus eine Analyse eines musikalischen Textes zu gewinnen, die bis in einzelne musikalische Formulierungen hinein die Beziehung auf diesen Kontext einzulösen vermag. Auch anhand von Beispielen der Musik des 19. Jahrhunderts hat er ähnliche Ansätze verwirklichen können und auf diese Weise in programmatischer Weise realisiert, worin er eine zentrale Zielsetzung seines Faches als einer Kunstwissenschaft sah.

In den letzten Jahren, bedingt durch die Arbeit am Erlanger Stäblein-Archiv und die Mitherausgabe der *Monumenta monodica medii aevi*, rückte das Interesse an der Musik des Mittelalters wieder in den Mittelpunkt seiner Tätigkeit. Welche folgenreichen und grundsätzlichen Arbeiten dort zu erwarten gewesen wären, zeigen Beiträge wie der 1986 erschienene Aufsatz „Processus und structura. Über Gattungstradition und Formverständnis im Mittelalter“, (*Musiktheorie* 1, S. 5–29) oder der brillante Text zu „Guido's theory of organum after Guido: Transmission – adaptation – transformation“, (in: *Fs. David H. Hughes*, Cambridge, Mass. 1995, S. 395–413). Diese und eine Vielzahl weiterer vielversprechender Ansätze machen deutlich, welchen Verlust sein Tod nicht nur für unser Fach bedeutet. Darüber hinaus werden wir die unermüdlichen Anregungen und kritischen Fragen vermissen, mit denen er sich in vielfacher und intensiver Weise für die Texte seiner Kollegen und Schüler einsetzte. Vor allem aber wird uns das immer hilfreiche und freundliche Gespräch des Lehrers, Kollegen und Freundes fehlen.

Vom Volksfest zur „musikalischen Prunkausstellung“. Das Musikfest im 19. Jahrhundert als Forum bürgerlicher Selbstdarstellung

von Andreas Eichhorn, Frankfurt

für Wolfgang J. Mommsen

1. Zur Topographie der Musikfeste

Im Jahre 1916 – also während des Ersten Weltkrieges – entstand ein bemerkenswertes Buch. Es trägt den Titel *Das deutsche Musikleben*¹ und sein Autor – Paul Bekker – verfaßte es während der Gefechte vor Verdun. In seinem Buch stellt Bekker die damals höchst provokative These auf, daß zwischen Musikwerk und gesellschaftlichem Umfeld eine Wechselwirkung besteht. Einerseits trage die Struktur des Musikwerkes ihre spezifischen Aufführungsbedingungen in sich, andererseits müsse das Werk zu seiner angemessenen Realisierung auch auf entsprechende Wahrnehmungsbedingungen treffen, die gesellschaftlich-kulturell fundiert seien. Unter Umständen könne von einem Musikwerk auch eine gesellschaftsbildende Kraft ausgehen. Dies sei dann der Fall, wenn sich beim Publikum während der Wahrnehmung des Kunstwerkes die Erfahrung einer gesellschaftlich-kulturellen Einheit einstelle, der es sich zuvor noch nicht bewußt gewesen war. Die adäquate Umsetzung eines Musikwerkes sei demnach also von einem gesellschaftlich getragenen, schöpferischen „Willen zur Kultur“ abhängig und kann diesen sogar fördern.

Auf kaum eine andere Form des Musiklebens trifft Bekkers These besser zu als auf das Musikfest zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Ihre Entstehung verdanken die Musikfeste einem „Kulturwillen“ des Bürgertums, der zweiseitig ausgerichtet war: An erster Stelle stand natürlich ein Bildungsinteresse, d. h. der Wunsch, ganz bestimmte Werke aufzuführen und dadurch kennenzulernen. Damit war zugleich verbunden, daß in Gestalt einer öffentlichen Musikpflege der Gedanke von Öffentlichkeit und Gemeinschaft praktisch vollzogen wurde. Tatsächlich etablierten die Musikfeste einen spezifischen Ort bürgerlich-kollektiver Musikpraxis, der sich von den aristokratischen Stätten wie Salon und Oper abgrenzte.

*

Beide Aspekte – Bildung und Öffentlichkeit – konnten zur Deckung gebracht werden, indem sich das Interesse auf Werke richtete, die aufgrund der Tatsache, daß sie eines großen Aufführungsapparates bedurften, selten zu hören waren: Die Seltenheit reizte das Bildungsinteresse, die monumentale Struktur kam dem Bedürfnis nach massenhafter und öffentlicher Artikulation entgegen. Die Formierung von Öffentlichkeit vollzog sich in Musikwerken, die sich aufgrund ihrer spezifischen Anlage dafür besonders anboten.

¹ Paul Bekker, *Das deutsche Musikleben*, Berlin 1916

Daß es gerade ein Werk wie Haydns *Schöpfung* war, das diese Bedingungen offenbar in ganz besonderer Weise erfüllte, erstaunt nicht: Bekanntlich hatte Haydn den Impuls zur Komposition der *Schöpfung* während seines zweiten Aufenthaltes in London (1794/95) empfangen, wo ihn Monumentalaufführungen von Händels Oratorien *Israel in Egypt* und *Messiah* tief beeindruckten. Aus England brachte er dann auch das Libretto der *Schöpfung* mit, von dem Baron van Swieten eine deutsche Bearbeitung erstellte. Als wichtige kompositorische Orientierungsfelder der *Schöpfung* müssen demnach die beiden genannten Oratorien Händels angesehen werden, und deren spezifische, monumentalisierende Vermittlung durch die englische Händel-Tradition. Diese wiederum fußte auf einem Chorwesen, das auf dem Festland zu diesem Zeitpunkt noch nicht existierte. Daß Haydn die *Schöpfung* durchaus mit Blick auf einen monumentalen Aufführungsapparat entworfen haben dürfte, läßt sich aus der umfangreichen Orchesterbesetzung und dem massierten Einsatz der Chöre ersehen.

Die erste öffentliche Aufführung² der *Schöpfung* im Jahre 1799 in Wien löste in der Schweiz den ehrgeizigen Wunsch nach vergleichbaren Massenaufführungen dieses Werkes aus.³ Der Gründung der Schweizerischen Musikgesellschaft in Luzern im Jahre 1808 gingen Aufführungen der *Schöpfung* in Zürich (1801), Winterthur (1803) und Aarau 1807 voran.⁴ Für jede dieser Aufführungen taten sich Musikliebhaber mehrerer Orte zusammen. Der Plan, eine überregionale Musikgesellschaft ins Leben zu rufen, wurde bei der Aufführung in Aarau gefaßt.

Von der Schweiz strahlte die Musikfestidee – zentriert zunächst um die *Schöpfung* – dann nahezu gleichzeitig auf Thüringen⁵ (Frankenhausen 1810) und den Niederrhein⁶ (Düsseldorf 1810) aus. Von diesen drei Regionen breitet sich der Musikfestgedanke über Deutschland aus: 1826 veranstalten die Elbprovinzen regelmäßig Musikfeste in Städten wie Zerbst, Halberstadt, Nordhausen, 1830 organisiert der thüringisch-sächsische Musikverein sein erstes Musikfest in Erfurt, das gleiche Jahr markiert den Beginn regelmäßiger Musikfeste in Schlesien⁷ (Kynau 1830), 1839 findet in Lübeck das erste

² Die *Schöpfung* wurde im Rahmen eines privaten Konzerts der Gesellschaft der Associierten erstmalig am 30. April 1798 im Palais Schwarzenberg in Wien unter Haydns Leitung aufgeführt. Weitere Aufführungen folgten an gleicher Stelle am 7. und 10. Mai. Im Jahre 1799 wurde die *Schöpfung* zunächst wiederum im Palais Schwarzenberg aufgeführt (2. und 4. März), bis sie im Burgtheater ihre ersten öffentlichen Aufführungen erlebte. Vgl. Howard E. Smither, *A History of the Oratorio*, Oxford 1987, Bd. 3, S. 491 f.

³ Klaus Kropfingers These, die „aufs Festland übertragenen Massenaufführungen beruhten zweifellos bis zu einem gewissen Grade auf einem Nachahmungs- und auch auf einem Konkurrenzeffekt“ ist demnach unbedingt zuzustimmen. Vgl. Klaus Kropfinger, „Händels Oratorium – Aspekte der Gattungsprofilierung, der Werkentstehung und Rezeption“, in: *Gattungen der Musik und ihre Klassiker*, hrsg. von Hermann Danuser (= Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover 1), Laaber 1988, S. 100.

⁴ Gerhard Bucky, *Die Rezeption der Schweizerischen Musikfeste (1808–1867) in der Öffentlichkeit. Ein Beitrag zur Geschichte der musikalischen Berichterstattung in der schweizerischen Tagespresse des 19. Jahrhunderts*, phil. Diss. Zürich 1935, S.6 f.

⁵ Hans Eberhardt, *Die ersten deutschen Musikfeste in Frankenhausen am Kyffh. und Erfurt 1810, 1811, 1812 und 1815*, Greiz 1834.

⁶ Julius Alf, *Geschichte und Bedeutung der Niederrheinischen Musikfeste in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, hrsg. von Gerd Högener und Fritz Kulins, Düsseldorf 1987; Wilhelm Hauchecorne, *Blätter der Erinnerung an die fünfzigjährige Dauer der Niederrheinischen Musikfeste*, Köln 1868; Cecilia Hopkins Porter, „The New Public and the Reordering of the Musical Establishment: The Lower Rhine Music Festivals, 1818–67“, in: *19th Century Music* 3 (1980), S. 211–224.

⁷ Zu den Schlesischen Musikfesten s. Max Gondolatsch, *Die Schlesischen Musikfeste und ihre Vorläufer*, Görlitz 1925; Art. „Schlesische Gesang- und Musikfeste“, in: *Schlesisches Tonkünstler-Lexikon*, hrsg. von Karl Koßmali und

Norddeutsche Musikfest statt.⁸ Mit einigem zeitlichen Abstand folgt in München das erste Süddeutsche Musikfest im Jahre 1855.

Auch außerhalb Deutschlands beginnt sich der Musikfestgedanke zu regen: Bereits 1829 gründet sich der Niederländische Musikverein, der Musikfeste in Den Haag, Amsterdam und Rotterdam veranstaltet. Der Elsässer Musikverein hält sein erstes Musikfest im Jahre 1830 in Straßburg ab. Das erste amerikanische Musikfest, dessen Leitung übrigens Spohr oder Mendelssohn anvertraut werden sollte, findet im Jahre 1846 in New York als eintägige Veranstaltung statt, während der in einem musikalischen Gewaltakt Beethovens *Neunte* in Amerika erstmalig aufgeführt wurde.⁹ Regelmäßige Musikfeste großen Stils bilden in den USA¹⁰ später dann die Mai-Festivals in Cincinnati unter Theodore Thomas, deren erstes im Jahre 1873 stattfand. Und schließlich seien noch die Nordischen Musikfeste erwähnt, deren Auftakt das Kopenhagener Fest im Jahre 1888 darstellt.

Von allen Festen, die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhundert ins Leben gerufen wurden, haben die Niederrheinischen¹¹ und die Schlesischen Musikfeste die längste Kontinuität bewiesen: Sie konnten ihre Tradition bis ins 20. Jahrhundert fortführen.

*

Die kleine Skizze zur Geographie des Musikfestes macht deutlich, daß es sich bei den Musikfesten zunächst um landschaftlich, d. h. also um regional gebundene Veranstaltungen handelte, die durchaus miteinander konkurrierten. Entsprechend verschieden waren auch Charakter und Ablauf der einzelnen Feste.

Die Musikfeste in Schlesien waren dreitägig und in ihrer ersten Phase bis 1845 vor allem kirchlich ausgerichtet. Mit ihnen war der Gedanke an eine Reform des kirchlichen Musikwesens geknüpft. Außerdem floß der finanzielle Erlös der Kirche zu. An den ersten beiden Abenden fanden eine „Quartettunterhaltung“ und ein Vokal- und Instrumentalkonzert statt. Den eigentlichen Mittelpunkt jedoch bildete das Gesangskonzert am dritten Tag in der Kirche, das von Orgelspiel und Männerchor beherrscht wurde. In Anbetracht der Fixierung auf den Männergesang, die darauf zurückzuführen ist, daß Lehrergesangsvereine¹² das Rückgrat bildeten, spielten größere oratorische Werke zunächst keine Rolle. Eine Besonderheit der schlesischen Musikfeste ist, daß die Kammermusik von Anfang an ihren Platz hatte. Nach 1876 hatten die Schlesischen Musikfeste

Carlo [d. i. Carl Heinrich Herzel], Breslau 1846, Nachdruck Hildesheim 1982, 3. Heft; Gotthard Speer, „Beiträge zum Musizieren der Laien im 19. Jahrhundert“, in: *Musik in Schlesien im Zeichen der Romantik*, Dülmen o. J., bes. S. 68 ff.

⁸ Weitere Feste folgten in Schwerin (1840), Hamburg (1841) und Rostock (1844).

⁹ Vgl. Martin Wulfhorst, „Hill, Spohr, Mendelssohn and Beethoven's Ninth Symphony: A Mid-Nineteenth-Century Music Festival in New York“, in: *Newsletter* 15 (1986), S. 8; Andreas Eichhorn, „Amerika, Du hast es besser...? Eine Studie zum amerikanischen Musikleben am Beispiel der amerikanischen Erstaufführung der Neunten Symphonie Beethovens“, in: *Musica* 43 (1989), S. 23–31.

¹⁰ William Arms Fisher, *Music Festivals in the United States. An Historical Sketch*, Boston 1934, S. 79 ff.

¹¹ Vgl. S. Zahn, *Das niederrheinische Musikfest 1818–1958. Eine Dokumentation. Programmheft Rheinisches Musikfest 1984 Düsseldorf*, Köln 1984.

¹² Vgl. hierzu auch: Lothar Hoffmann-Erbrecht, „Zur Entstehung des öffentlichen Musiklebens in der schlesischen Provinz“, in: *Schlesien. Kunst, Wissenschaft, Volkskunde* 3 (1994), S. 173–179.

ihr Gesicht völlig gewandelt. Im Unterschied zu anderen Regionen, in denen jeweils die Dirigenten wechselten, wurden sie über eine längere Periode von einem Dirigenten geleitet (bis 1890 von Ludwig Deppe, ab 1894 von Karl Muck). Den Kern des Orchesters bildete eine wachsende Zahl von Berufsmusikern aus Berlin, bis man ab 1897 auf die königliche Kapelle aus Berlin als stehendes, eingespieltes Orchester zurückgriff.

Im Gegensatz zu den Festen in Schlesien waren die Feste im Rheinland gesellschaftlich nicht funktional eingebunden. Sie besaßen keine Bindung an die Kirche, und der Kirchenraum als Veranstaltungsort wurde gemieden. Offensichtlich empfand die Kirche sogar den traditionellen Veranstaltungstermin zu Pfingsten zeitweise als Konkurrenz. Daraus ergab sich im Zuge der Vorbereitungen des Festes von 1834 ein offener Konflikt, der aber vom König zugunsten des Festkomitees entschieden wurde: Die Feste durften weiterhin zu Pfingsten stattfinden. Anders als in Schlesien stand im Rheinland von Anfang an ein großer gemischter Chor zur Verfügung. Der Grund dafür ist darin zu sehen, daß die Organisatoren der ersten Musikfeste im Rheinland bestimmte Werke im Blick hatten, die sie aufführen wollten. Dies war nur mit vereinten Kräften möglich, und daher wurden von Anfang an alle Musikliebhaber und Dilettanten zur Teilnahme aufgerufen, wobei die Mitgliedschaft in einem Musikverein keine Rolle spielte. Gerade im Rheinland wird deutlich, daß von ganz spezifischen Werken eine bindende Kraft ausging, die zur Gründung der Musikfeste führte. Somit standen von Anfang an große Oratorien im Zentrum der Programme. Das Fundament dieser Tradition wurde Pfingsten 1818, also mit dem ersten Niederrheinischen Musikfest, gelegt, an dem Haydns *Schöpfung* und *Die Jahreszeiten* aufgeführt wurden. Der große Aufführungsapparat legte aber auch die Aufführung umfangreicher Orchesterwerke nahe, so daß sich ab 1820 für die beiden Musikfesttage folgende Programmgestaltung herauskristallisierte: Am ersten Tag wurde ein Oratorium aufgeführt, den zweiten Tag bildete ein großes Chor- und Orchesterkonzert. Ab 1833 – in diesem Jahr leitet Mendelssohn erstmalig das Musikfest – wird das Festprogramm erweitert, indem man einen dritten Tag anhängt, der den „Künstlern“ vorbehalten ist. Otto Jahn begründet die Einrichtung dieses Künstlerkonzerts damit, „daß den Virtuosen Gelegenheit gegeben werden sollte, sich für die Opfer zu entschädigen, welche sie der classischen Musik gebracht hatten“.¹³ Das Programm dieses Konzerts war improvisiert, die Künstler präsentierten Proben aus ihrem Repertoire. Die Einführung des Künstlerkonzerts ist symptomatisch. Sie dokumentiert den Beginn einer Professionalisierung und damit den entscheidenden Wandel des ursprünglichen Musikfestgedankens vom Volksfest zum Konzertereignis mit Darbietungscharakter: Die Berufsmusiker schieben sich in den Vordergrund, verdrängen die Dilettanten und weisen ihnen die passive Rolle der Zuhörer zu.

Zwischen den Musikfesten in Deutschland und denen der Schweiz besteht ein grundsätzlicher Unterschied. Die verschiedenen deutschen Musikfeste waren in erster Linie landschaftlich fixiert und wurden von Musikvereinen einer bestimmten Region getragen. Es hat nie ein deutsches Musikfest gegeben. Das eigentliche Forum patriotischer Gesinnung waren in Deutschland die deutschen Sängereisen, deren erstes 1845 in Würzburg stattfand. Die regionale Orientierung verhinderte, daß in Deutschland der

¹³ Otto Jahn, *Gesammelte Aufsätze über Musik*, Leipzig 1867, S. 20.

nationale Gedanke auf den Musikfesten eine vergleichbare politische Wirksamkeit entfalten konnte, wie bei den deutschen Sängernfesten. Dagegen gründete sich die schweizerische Musikgesellschaft 1808 ausdrücklich als nationaler, d. h. überregionaler Verein. Konkreter Gründungsanlaß war die Erkenntnis, daß ein Werk wie die *Schöpfung* nicht von den musikalischen Kräften einer Stadt realisiert werden konnte. Getragen wurde die Gesellschaft vor allem von der Idee einer geeinten Nation. Die damalige Aufspaltung der Schweiz in politisch weitgehend souveräne Kantone sollte auf kulturellem Gebiet überwunden werden, um die politische Einigung der Nation voranzutreiben. Die Gesellschaft war bis zu einem gewissen Grad ein exklusiver Zirkel: Mitglieder durften nur Schweizerbürger werden, sofern sie „aktive Musikliebhaber“ waren, Frauen blieben ausgeschlossen, sonst aber wurden an die Mitglieder keine weiteren Bedingungen gestellt.¹⁴ An den Musikfesten durften ausschließlich Mitglieder der Gesellschaft teilnehmen. Kein Mitglied durfte von der aktiven Teilnahme an den Aufführungen ausgeschlossen werden. Die spezifische Organisationsform der schweizerischen Musikgesellschaft führte zu einigen Problemen. Um Oratorienaufführungen zu ermöglichen, mußten Sängerinnen extra verpflichtet werden. Durch die Ernennung von Ehrenmitgliedern wie Kreutzer, Spohr, Weber, Mendelssohn und Wagner erhoffte man sich Impulse von außen und zugleich eine über die Schweiz hinausgehende Reputation. Wagners Beethovendirigate in Zürich bewirkten, daß sich die Beethovenschen Symphonien auf den Konzertprogrammen der schweizerischen Musikfeste ab 1850 – also relativ spät – etablieren konnten. Wagners aktive Teilnahme¹⁵ am Musikfest in Sitten im Jahre 1854 führte zu einem Eklat. Er war über das Niveau so entsetzt, daß er kurzfristig abreiste. Angesichts der rapide steigenden Mitgliederzahl wirkte sich die Regelung, daß immer alle Mitglieder mitwirken durften, negativ aus und führte häufig zu sehr unproportionierten Orchesterbesetzungen: 1816 verzeichnete die Gesellschaft bereits 509 Mitglieder, bis 1828 stieg die Zahl auf 800. Man sah sich also veranlaßt, die Zahl der jährlichen Neuaufnahmen zu begrenzen. Angesichts einer so hohen Zahl an Dilettanten war es kaum möglich, ein anspruchsvolles Konzertprogramm in den zwei zur Verfügung stehenden Proben zu realisieren, zumal die Dilettanten meistens unvorbereitet zu den Proben kamen. Da die überwiegende Zahl von Mitgliedern der schweizerischen Musikgesellschaft nicht wie in Deutschland in bereits bestehenden Musikvereinen organisiert war, konnte das jeweilige Festprogramm im Vorfeld auch nicht vorbereitet werden. Anders als am Niederrhein gehörte die Kammermusik zunächst zum festen Bestandteil der zweitägigen Musikfeste. Auf den ersten Festtag, an dem das große Chor- und Orchesterkonzert stattfand, folgte am zweiten Tag das sog. „kleine Konzert“, in dem einzelne Mitglieder mit kammermusikalischen Beiträgen aufwarteten. Ab 1816 wurde das kleine Konzert zunehmend mit Chor- und Orchesterwerken durchmischt.

*

¹⁴ Vgl. Bucky, S. 16 ff.

¹⁵ Im Jahre 1851 war Richard Wagner zum Ehrenmitglied der Schweizerischen Musik-Gesellschaft ernannt worden. Vgl. Bucky, S. 59.

Die Tatsache, daß die Musikfeste Massenveranstaltungen waren und im Laufe der Zeit eine Eigendynamik entwickelten, die sich auch von späteren Statuten kaum steuern ließ, darf nicht verdecken, daß die Initiative zur Gründung immer von Einzelnen ausging. In Thüringen war es der Kantor Georg Friedrich Bischoff, der im Rahmen eines Musikfestes die Massenaufführung der *Schöpfung* organisierte und im Mai 1810 mit einem Zeitungsaufruf ankündigte. Als Dirigenten konnte er den Hofkapellmeister in Gotha, Ludwig Spohr, gewinnen. Bischoff initiierte übrigens auch die Musikfestidee an der Elbe. Dem eigentlichen Gründungsaufruf des Magdeburger Oberbürgermeisters Franke im April 1825 gingen vereinzelt Musikfeste in Helmstedt und Quedlinburg voraus. Am Niederrhein ist die Gründung der Musikfest-Tradition dem Hagener Aufruf des Pfarrers Aschenberg von 1812 und dem Musikdirektor Schornstein zu verdanken, der im Oktober 1817 zum ersten Musikfest in Elberfeld einlud. Das rasche Anwachsen der Schweizer Musikgesellschaft gerade in ihren Anfangsjahren wäre ohne ihre beiden ersten Präsidenten Bernhard Häffli und Hans Georg Nägeli undenkbar. Und in Schlesien war es der Lehrer Hientzsch, der unter dem Eindruck der Schweizerischen Musikfeste 1825 einen entsprechenden Aufruf verfaßte und 1830 einen Kuraufenthalt des Komponisten Bernhard Klein in Bad Salzbrunn zum Anlaß nahm, das erste Schlesische Gesang- und Musikfest in Kynau zu veranstalten.

2. Der Musikfestgedanke

Welche tragenden Überlegungen waren nun mit dem Musikfestgedanken ursprünglich verknüpft? Die Beantwortung dieser Frage kann sich auf zahlreiche zeitgenössische Reflexionen stützen, die in Gestalt von Gründungsaufrufen, Ansprachen, Statuten, Lexikonartikeln und Musikfestberichten gut dokumentiert sind. Drei Funktionen werden immer wieder hervorgehoben: Bildung, Kommunikation und Repräsentation.

Als „vergrößerte Konzerte“ gründen Musikfeste auf dem Interesse, solche Werke kennenzulernen, die durch ihre besonderen Aufführungsbedingungen vom städtischen oder kirchlichen Musikbetrieb ausgeschlossen waren. Der erforderliche monumentale Aufführungsapparat bestimmte auch die Form der Aneignung dieser Werke unter aktiv musizierender Teilnahme. Die frühen Musikfeste unterschieden sich insofern von den Konzerten, als bei ihnen der Darbietungscharakter eher sekundär ist. Der einzelne Musikfestteilnehmer verkörpert in seiner Person die Rolle des Zuhörers und des Ausführenden. Aber nicht nur das Bildungsinteresse des einzelnen sollte befriedigt werden, sondern die Gründungsväter der Musikfeste erhofften sich vor allem eine stimulierende Ausstrahlung auf die Musikpflege ihrer Region: auf die verstärkte Bildung von Musikvereinen, die Belebung des Schul- bzw. Kirchengesangs und auf die kompositorische Praxis. So glaubte der Niederländische Musikverein bereits kurz nach seiner Gründung mit Zufriedenheit über seine Arbeit feststellen zu können,

„dass das 2te Allgemeine Musikfest im April 1836 in Amsterdam einen sprechenden Beweis liefert, wie sehr das Interesse an die [sic] Kunst sich in Holland vermehrt hat, – dass, wie die Zahl der der Gesellschaft eingesandten Musikstücke zeigt, auch der Eifer für Compositionen sich vermehrt hat, und, wie die über diese Einsendungen erstatteten Berichte zeigen, dieselben schon manche Fortschritte bemerken lassen; – dass man dem Plane, eine Schule für Organisten zu gründen, näher gerückt ist – dass die Schulen für Gesang- und Instrumental-Musik, die Gesang-Vereine und andere musikalische Einrichtungen sich blühend emporheben, – dass die unter der Egide des

Vereins herausgegebene musikalische Zeitschrift, auf eine nützliche und angenehme Weise, das Bedürfniss befriedige, – und endlich dass sich die Zahl der Abtheilungen und Mitglieder fortwährend vermehrt.“¹⁶

Die Breitenwirkung, d. h. die Formierung einer Öffentlichkeit war bereits im Ausführungsapparat, der eine hohe Zahl von Teilnehmern einer bestimmten Region erforderte, angelegt. Sie wurde verstärkt durch den Gedanken der Wiederholung des Festes in ein- oder zweijährigem Turnus und durch den jährlichen Wechsel des Festortes. Dadurch wurden die Musikfeste eigentlich erst regional verankert. Zugleich blieb die Festkultur lebendig. Eingeschliffene Bahnen wurden vermieden. Denn die Bevölkerung jedes Festortes mußte immer von neuem die aufwendige Planungs- und Infrastruktur schaffen, die ein solches Fest ermöglichte. Man denke allein an die Schwierigkeit, die vielen Teilnehmer unterzubringen und zu versorgen.

Immer wieder hervorgehoben wird von den Festkomitees, in den Programmen müßten alte Meisterwerke und solche aus neuerer Zeit vertreten sein. Dieser Gedanke, der übrigens noch auf dem Musikfest in Görlitz¹⁷ im Jahre 1913 lebendig ist, führte im Laufe der Geschichte des Musikfestes zu einer Werkproduktion, die auf die spezifischen Aufführungsbedingungen der Musikfeste zugeschnitten war. Musikfeste boten sich zeitgenössischen Komponisten also bewußt als Forum für „Novitäten“ dar, um – wie es hieß – die deutsche Tonkunst zu befördern. Der kulturnationale Gedanke schwingt also auch hier deutlich mit. Und gerade in dieser kulturfördernden Rolle verdeutlicht das Bürgertum seine zunehmende Bedeutung als gesellschaftlich führende Kraft. Zumindest bis 1850 ließen sich die Komponisten durch diese neue Form von Öffentlichkeit anregen, was sich in zahlreichen Werken, vor allem in Oratorien niederschlug. Die Gründe dafür, daß dieses Repertoire heute – bis auf die Werke Mendelssohns und Beethovens – weitgehend vergessen ist, liegen auf der Hand. Als Auftragskompositionen orientieren sich diese Werke an den spezifischen Aufführungsbedingungen, wie sie durch Ausführungsapparat und Publikumszusammensetzung in einer historisch einmaligen Konstellation vorgegeben waren. Sie stellten Gebrauchsmusik dar, die mit der Aufführung ihre Aufgabe erfüllt hatte. Einige solcher Werke, die als Auftragswerke für Musikfeste entstanden oder im Rahmen von Musikfesten ihre Uraufführung erlebten, seien genannt:

Vokalwerke

Ludwig van Beethoven: *Christus am Ölberg* (8. Niederrheinisches Musikfest 1825)

Otto Julius: *Hiob* (Dresden 1835)

Bernhard Klein: *Jephtha* (Niederrheinisches Musikfest 1828); *David* (Elb-Musikfest 1830)

Joseph Mainzer: *Die Himmelfahrt Christi* (für die Niederrheinischen Musikfeste 1830 eingereicht, aber nicht aufgeführt)

August Mühlhing: *Abbadona* (Elbmusikfest 1838 in Magdeburg)

Sigismund Ritter von Neukomm: *Christi Himmelfahrt* (Musikfest Birmingham 1837)

Ferdinand Ries: *Der Sieg des Glaubens* op. 157 (Niederrheinisches Musikfest 1829); *Die Könige in Israel* op. 186 (Niederrheinisches Musikfest 1837)

¹⁶ „Der Holländische Verein zur Beförderung der Tonkunst. Siebente Jahresversammlung“, in: *Caecilia* 19 (1837), S. 64.

¹⁷ Vgl. *Textbuch 18. Schlesisches Musikfest Görlitz 1913*, S. 10. Daß man von einem Musikfest Aufführungen zeitgenössischer Werke erwartete, zeigt auch Rudolf Kastners Kritik an dem einseitig „klassisch“ ausgerichteten Programm des 1. Ostpreußischen Musikfestes, das 1908 in Königsberg abgehalten wurde. Vgl. Rudolf Kastner, „Das erste ostpreußische Musikfest“, in: *Berliner Neueste Nachrichten*, 28. Jg. Nr. 238, 11.5.1908, Morgenausgabe.

Friedrich Schneider: *Die Sündflut* op. 52 (Niederrheinisches Musikfest 1824); *Das verlorene Paradies* op. 74 (1. Elbmusikfest Magdeburg 1825); *Der 24. Psalm* (2. Elbmusikfest 1827); *Christus der Meister* (Dürerfest Nürnberg 1828); *Pharao* (4. Elbmusikfest Nordhausen 1829); *Gideon* (1. Thüringisches Musikfest 1830)
 Louis Spohr: *Das jüngste Gericht* (Erstaufführung Erfurt 1812); Kantate *Das befreite Deutschland* WoO 64 (Frankenhausen 1815); *Der Fall Babylons* WoO 63 (Norwich 1842); Vater unser WoO 70 (Frankfurter Sängerefest 1838)

Instrumentalwerke

George Onslow: *4. Symphonie* op. 71 (Niederrheinisches Musikfest 1847)
 Ferdinand Ries: *Ouvertüre zur ‚Braut von Messina‘* op. 162 (Niederrheinisches Musikfest 1830); *Grand Ouverture* op. 172 (Niederrheinisches Musikfest 1832)
 Julius Rietz: *Festouvertüre A-Dur*
 Louis Spohr: *Klarinettenkonzert Nr. 2* op. 57 (Frankenhausen 1810); *Symphonie Nr. 1* op. 20 (Frankenhausen 1811); *Violinkonzert Nr. 9*, op. 55 (Quedlinburg 1820); *Violinkonzert Nr. 1* op. 79 (Halberstadt 1828); *Potpourri für Klarinette und Orchester* op. 80 (Frankenhausen 1811)

Mit der Devise „Kein Musikfest sei ohne die Aufführung eines Lebenden!“¹⁸ war auch die Intention verbunden, eine namhafte Persönlichkeit als Dirigent zu gewinnen und an die Musikfeste der Region zu binden. Der Dessauer Hofkapellmeister Friedrich Schneider, der zwischen 1820 und 1851 über 80 Musikfeste leitete¹⁹ und dessen Oratorien das Repertoire der Musikfeste beherrschte, war bevorzugter Leiter der Musikfeste an der Elbe. Der Name Louis Spohrs war mit den frühen thüringischen Musikfesten eng verbunden, die wichtigen Dirigentenpersönlichkeiten der Niederrheinischen Musikfeste waren Ferdinand Ries (bis 1837), Ferdinand Hiller (bis 1865) und der Dresdener Hofkapellmeister Julius Rietz (bis 1867).

Nach 1850 schwindet offensichtlich die impulsgebende Kraft der Musikfeste. Symptomatisch für diese Entwicklung ist, daß die musikfestbezogene Werkproduktion nachläßt und sich immer weniger Komponisten als Dirigenten auf den Programmen finden. Der Stellenwert der Musikfeste hat sich im Kontext des allgemeinen Musiklebens verändert. Darauf ist an anderer Stelle noch zurückzukommen.

*

In den Musikfestberichten nehmen Schilderungen der geselligen Unternehmungen großen Raum ein. Dazu gehören beispielsweise die gemeinsamen Mahlzeiten nach den Konzerten, der Festball zum Abschluß des Musikfestes (am Niederrhein), die Liedertafeln (in Schlesien) und gemeinsame Ausflüge wie Eisenbahnfahrten oder Schiffsexkursionen. Die geselligen Programmpunkte der Musikfeste sind unverbrüchliche Bestandteile der Feststruktur. Auch in ihnen kommt der einigende Charakter, der ein grundsätzliches Merkmal des Festes ist, zum Ausdruck. In den öffentlichen Proben und Konzerten ist die Festgemeinde im Hinblick auf die Aufführung eines Werkes versammelt. Sind demnach in den Konzerten das Werk und sein Komponist der eigentliche Gegenstand der Feier, so feiert sich im geselligen Teil die Fei ergemeinde selbst. Der

¹⁸ Ferdinand Deycks, „Über die großen Musikfeste“, in: *Jahrbücher des deutschen National-Vereins für Musik und ihre Wissenschaften*, 1. Jg. Nr. 2, 11. April 1839, S. 10.

¹⁹ Vgl. die Aufstellung aller Musikfeste, die unter Schneiders Leitung standen in: Helmut Lomnitzer, *Das musikalische Werk Friedrich Schneiders (1786–1853) insbesondere die Oratorien*, Marburg 1961, S. 375 f.

²⁰ Jahn, S. 177. Eine lebendige Schilderung der kommunikativen Atmosphäre eines Musikfestes gibt Nietzsches Brief an Elisabeth Nietzsche vom 11. Juni 1865. Nietzsche hatte über Pfingsten am Niederrheinischen Musikfest teilgenommen, das 1865 in Köln stattfand. Vgl. Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Briefe*, hrsg. von Giorgio Colli u.azzino Montinari, München 1986, Bd. 2, S. 60–64.

gesellige Anteil der Musikfeste ist der eigentliche Ausdruck des Bedürfnisses nach Volkstümlichkeit und Öffentlichkeit. Wenn Otto Jahn – und er ist nicht der einzige – einen zentralen Aspekt der Feste darin sieht, „Bekanntschaften zu erneuern und neue zu schließen“²⁰, macht er den kommunikativen Gedanken deutlich, der Öffentlichkeit überhaupt erst entstehen läßt. Die Feste boten den Teilnehmern die Möglichkeit, im Gedankenaustausch die Vereinzelung des Alltags für einen Moment zu überwinden. Volkstümlichkeit und Öffentlichkeit sind die Voraussetzung dafür, daß die Musikfestteilnehmer sich als Gruppe erfahren konnten.

Das Gemeinschaftserlebnis konnte sich bis zum Bewußtsein der Musikfestteilnehmer vertiefen, als geistige Kulturgemeinschaft eine Region oder gar die deutsche Nation zu repräsentieren. Der Nationalgedanke war in der Schweiz und auf den ersten deutschen Musikfesten in Thüringen ab 1810 – also unter dem Eindruck der französischen Fremdherrschaft – am intensivsten. Neben der Intention, Musikliebhaber und Musiker einer Region zu vereinigen, artikulierte sich in der Exkursion der Musikfestteilnehmer von 1810 zum Kyffhäuser ein nationales Bewußtsein. Der politisch-oppositionelle Charakter kann sich jedoch so nachhaltig offenbar nicht geäußert haben, denn sonst hätte das französische Gouvernement von Erfurt den Initiator Bischoff nicht mit der Ausrichtung zweier Musikfeste zu Ehren Napoleons in den Jahren 1811 und 1812 betraut. Den selbstbewußten Bischoff hielt das keineswegs davon ab, die Musikfeste intern als Feiern der deutschen Tonkunst auszugeben. Das thüringische Musikfest von 1815 dagegen stand offen unter dem Zeichen des Patriotismus und war ausdrücklich als „deutsche Siegesfeier“ angelegt, wie aus einer Ankündigung Carl Maria von Webers in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* im Jahre 1815 hervorgeht:

„Erhebend ist es, zu sehen wie schon die Hoffnung der herannahenden Ruhe der Völker und des Friedens im Lande muthig zu neuen Unternehmungen aufregt, und Künste und Wissenschaften frisches Leben und Bewegung versuchen, als die ersten lieblichsten Blüthen des Friedens!–... Die diesjährige Musikaufführung soll, der von dem Unternehmer herausgegebenen Ankündigung gemäss, zugleich durch eine patriotische Tendenz dem Ganzen einen erhabenern Stempel aufdrücken, sie dem Herzen jedes Deutschen noch inniger verschwistern, noch theurer machen. Sie erscheint unter dem Titel einer deutschen Siegesfeier der Tonkunst, am Schlusse der Gedächtnistage der grossen Völkerschlacht.“²¹

Nach 1815 vollzogen die Musikfeste keinen Funktionswandel vom bürgerlich-dynastischen Solidaritätsfest zum antifürstlichen bürgerlichen Oppositionsfest. Zu der Entstehung einer revolutionären Situation im vormärzlichen Deutschland (1830–1848) haben sie nicht beigetragen. Äußerungen revolutionärer Ideen wurden auf das literarische Medium verschoben. So erscheint im Jahre 1838 eine Novelle von Wolfgang Robert Griepenkerl mit dem Titel *Das Musikfest oder die Beethovener*. Die darin vorgenommene Stilisierung eines Musikfestes zum Ausgangspunkt einer offenen Revolte war bloße literarische Fiktion ohne Anknüpfungspunkt in der Realität.

Als eigentliches Ventil für unterdrückte politische Wünsche und Hoffnungen fungierte in dieser Zeit – neben den Festen der Turner und Schützen – die Männergesangsbewegung, die sich im Anschluß an das Hambacher Fest bis 1848 rasant ausbreitete.²² Die deutschen Sängereisen (1845 Würzburg; 1846 Köln/Schaffhausen; 1847 Lübeck)

²¹ Carl Maria v. Weber, „Musikfest zu Frankenhäusen in Thüringen“, in: *AMZ* 17 (1815), Nr. 39 (27.9.1815), Sp. 653 f.

²² Vgl. Otto Elben, *Der volkstümliche deutsche Männergesang. Geschichte und Stellung im Leben der Nation*, Tübingen 1887, S. 106–115.

stellten – unter dem Deckmantel des Volksfestes – politische Versammlungen dar, die von virulentem politischen Oppositionsgeist erfüllt waren.²³ In ihnen lebte auch der Volksfestgedanke weiter, von dem sich das Musikfest zunehmend entfernte.

In den Jahren 1848 bis 1851 fanden in Deutschland bezeichnenderweise nur vereinzelt Musikfeste statt, wohl aber zahlreiche Sängerbefeste.²⁴ Auch in der postrevolutionären Restaurationsära und erst recht im Reichsgründungsjahrzehnt ab 1860 ist das Musikfest nicht das Forum politischer Bekenntnisse.²⁵ Beherrschend bleibt weiterhin der Gedanke einer kulturellen Repräsentation. Anders als bei den Sängerbefesten, die antidynastisch ausgerichtet waren und daher dem Mißtrauen der Behörden ausgesetzt waren, zeigten sich die Landesherren auf Musikfesten gerne und waren auch willkommene Festbesucher: trugen sie doch zum repräsentativen Glanz bei. Bezeichnend ist der prachtvolle äußere Rahmen des von Liszt geleiteten Karlsruher Musikfestes im Jahre 1853, das sogar von einem Aristokraten, dem Prinzregenten Friedrich von Baden, angeregt worden war. Aristokratie und Bürgertum begingen das Fest zwar gemeinsam, waren infolge der räumlichen Gegebenheiten jedoch deutlich isoliert. Standesunterschiede wurden nicht kaschiert, sondern akzentuiert: In den Logen saß die Aristokratie, das gehobene Bürgertum bevölkerte das Parkett. Das Karlsruher Musikfest illustriert, daß das zunehmend repräsentative Gepräge einer genuin bürgerlichen Musikpraxis sich durchaus für eine Instrumentalisierung im Sinne einer höfisch-dynastischen Selbstdarstellung der Aristokratie anbot.²⁶

Nach 1850 mausert sich das Niederrheinische Musikfest vom regionalen Landschaftsfest zum Musikfest von internationalem Rang. Im Zuge dieser Veränderung ist auch ein Wandel des repräsentativen Selbstverständnisses zu beobachten. Hieß es in einem Bericht der *AMZ* von 1824, daß das „ganze Rheinland mit Erhebung und Freude auf sich selbst zurückblicken“²⁷ könne, so verschiebt sich im Jahre 1856 bei Otto Jahn der Akzent von der regionalen auf die nationale Kulturleistung, deren Ausdruck die Niederrheinischen Musikfeste nunmehr seien. Jahns Flucht in die „machtgeschützte

²³ Vgl. Dieter Düding, „Nationale Oppositionsfeste der Turner, Sänger und Schützen im 19. Jahrhundert“, in: *Öffentliche Festkultur. Politische Feste in Deutschland von der Aufklärung bis zum Ersten Weltkrieg*, hrsg. von Dieter Düding, Peter Friedemann und Paul Münch, Reinbek 1988, S. 166–190. Ferner: D. Düding, *Organisierter gesellschaftlicher Nationalismus in Deutschland (1808–1847). Bedeutung und Funktion der Turner- und Sängervereine für die deutsche Nationalbewegung*, München 1984, s. bes. S. 142 ff. u. Friedhelm Brusniak, „Männerchorwesen und Konfession von 1800 bis in den Vormärz“, in: *„Heil deutschem Wort und Sang!“. Nationalidentität und Gesangskultur in der deutschen Geschichte – Tagungsbericht Feuchtwangen 1994*, hrsg. von Friedhelm Brusniak u. Dietmar Klenke, Augsburg 1995, S. 123–140.

²⁴ In Thüringen, Norddeutschland und den Elbprovinzen bricht sogar die Kontinuität der Musikfeste Ende der 1830er bzw. Mitte der 1840er Jahre ab. An die Stelle der Musikfeste treten die männerbündischen Sängerbefeste, in denen der Volksfestgedanke weiterlebt. Obgleich die frühen Musikfeste in Schlesien durchaus auch eher den Charakter von Sängerbefesten hatten, konnte dies nicht verhindern, daß sie von den Sängerbefesten verdrängt wurden: Nach dem 13. Musikfest in Breslau endet im Jahre 1855 die erste Phase der Schlesischen Musikfeste. Nach einer kurzen Zwischenphase (1872–1874), die an die ersten Jahre anknüpft, setzt man in Schlesien die Musikfeste in völlig veränderter Form fort: als professionelle Konzertveranstaltungen.

²⁵ Ganz im Gegensatz zu dem Deutschen Sängerbefest von 1861 in Nürnberg, auf dem sich die antidynastisch-nationalen Geltungsansprüche des Bürgertums in geradezu militanter Form äußerten. Vgl.: D. Klenke, „Das national-heroische Charisma der deutschen Sängerbefeste am Vorabend der Einigungskriege“, in: Brusniak u. Klenke (wie Anm. 23), S. 141–196. Die unverhohlene politische Intention spricht aus den Statuten des 1862 in Koblenz gegründeten Deutschen Sängerbundes, der eines seiner Ziele beschrieb als: „... die nationale Zusammengehörigkeit der deutschen Stämme stärken und an der Einheit und Macht des Vaterlandes mit arbeiten.“ Zit. nach: Elben, S. 173.

²⁶ Hoplit [d.i. F. Pohl], *Das Karlsruher Musikfest im October 1853*, Leipzig 1853, S. 22–25.

²⁷ Vgl. Alf, S. 94.

Innerlichkeit“ (Thomas Mann) offenbart sich in seiner Reserve gegenüber jeglicher politischer Funktionalisierung. In den Musikfesten repräsentiert sich die deutsche Nation als unpolitische kulturelle Einheit – den Gedanken an eine politisch-staatliche Einheit verdrängt Jahn:

„Lassen Sie uns, mein theurer Freund, auch an dieser Äußerung eines nationalen Gefühls uns erfreuen, wenn es gleich dem idealen Gebiet eines künstlerischen Empfindens und Verstehens angehört. Gar wenige mögen das Gefühl des Einigseins und Zusammengehörens beim wahren Genuß deutscher Musik als ein patriotisches empfinden, desto besser! um so unbefangener und gesunder wird es als ein Factor eines lebendigen Nationalgefühls überhaupt mitwirken.“²⁸

*

Auch die gegenüber dem Vormärz veränderte Metaphorik von Chor und Orchester unterstreicht Jahns Physiognomie eines unpolitischen Bildungsbürgers: Während in den 1840er Jahren die Vorstellung vom Orchester als Sinnbild einer Republik kursierte, so faßt Jahn im Jahre 1856 Chor und Orchester als Repräsentanten „von musikalischer Kraft und Bildung im Volk“²⁹ auf. Während in Griepenkerls erwähneter Novelle eine Aufführung der *Neunten Symphonie* Beethovens revolutionäre Energie freisetzt, sieht Jahn die Aufführungen desselben Werkes auf dem 33. Niederrheinischen Musikfest als einen Beweis dafür an, „daß die höchsten Leistungen unsrer größten Künstler in Wahrheit tiefe Wurzeln im Volk geschlagen haben und der Nation angehören“.³⁰ Bildung fungierte also als Surrogat für politischen Einfluß.

*

Als wesentliches Charakteristikum eines Festes bezeichnet Hans Georg Gadamer in seiner Vorlesung *Kunst als Spiel, Symbol und Fest*³¹ die Darstellung von Gemeinsamkeit. Ein wirkliches Fest hat nichts Exklusives, es eint und zentralisiert im Hinblick auf einen bestimmten Anlaß. Das gemeinsame Interesse, ein Fest zu feiern, ist geeignet, Schranken sozialer, beruflicher und räumlich-geographischer Art zu überwinden. Dieser Zustand ist natürlich temporär, und so spricht der Philosoph Odo Marquard vom Fest als „Moratorium des Alltags“.³² Der Wunsch, Feste in regelmäßigen oder unregelmäßigen Abständen zu wiederholen, kann als Versuch angesehen werden, die zeitliche Begrenzung des einzelnen Festes zu überwinden.

Dem fundamentalen Festgedanken, der Repräsentation von Gemeinsamkeit und dem Verzicht auf Exklusivität, entsprachen die Musikfeste der frühen Phase in verschiedener Hinsicht:

1. Der Unterschied zwischen Berufsmusikern und Liebhabern wurde durch das gemeinsame Wirken beider Gruppen aufgehoben.
2. Die soziale Durchmischung der Teilnehmer (Adlige, Bürger, Handwerker) und die regionale Verankerung der Feste trug dem Volksgedanken Rechnung, schuf ein Forum

²⁸ Jahn, S. 200.

²⁹ Ebd.

³⁰ Ebd.

³¹ Hans Georg Gadamer, *Die Aktualität des Schönen*, Stuttgart 1977, S. 52–55.

³² Odo Marquard, „Kleine Philosophie des Festes“, in: *Das Fest. Eine Kulturgeschichte von der Antike bis zur Gegenwart*, hrsg. von Uwe Schultz, München 1988, S. 414–420.

für Öffentlichkeit und verwischte für einen Moment die ständische Gesellschaftsstruktur. So betont Eduard Krüger – erstaunlicherweise noch im Jahre 1847 – den Gedanken einer bürgerlich-dynastischen Solidarität: „...ein Fest ist's nicht, was einigen Glücklichen zugehört, sondern wo Fürst und Volk in aller Freude und Herrlichkeit des Lebens zusammenschmelzen: das ist ein Fest.“³³

3. Die aktive Beteiligung möglichst vieler hob den eigentlichen Darbietungs- und Konzertcharakter und damit die Trennung in Zuhörer und Mitwirkende weitgehend auf.
4. Geringe Eintrittspreise oder der völlige Verzicht darauf sollten die Konzerte vielen zugänglich machen, und damit die Teilhabe an Kunst allen Schichten ermöglichen.
5. Die Programmgestaltung, deren Eckpfeiler Oratorium (Händel) und Symphonie (Beethoven) bildeten, vermittelte zwischen weltlichem und geistlichem Repertoire und war bemüht, Kunstanpruch und das Bedürfnis nach Popularität gleichermaßen zu berücksichtigen.
6. Durch die Wiederholung der Feste und den Wechsel der Festorte sollte sich der Festgedanke in der Region etablieren, ausweiten und damit den Fortschritt kultureller Entwicklung demonstrieren.

*

Die Musikfeste haben im Lauf des 19. Jahrhunderts viel vom ursprünglichen Festgedanken verloren. Und zwar richtete sich der für sie fundamentale Gedanke des Fortschritts gegen sie. Eine wichtige Teilkomponente der Fortschrittseuphorie war die zunehmende Professionalisierung. Noch Franz Brendel bezeichnete bei Musikfesten nicht die „Vollkommenheit der Ausführung“ sondern den „Geist des Ganzen“ als wesentlich. Nach 1850 gilt dies für die Musikfeste nicht mehr, allenfalls als Verlegenheitsfloskel im Falle einer mißglückten Aufführung. Die Zahl der gesteigerten Kräfte soll sich auch in der Qualität der Aufführungen niederschlagen. Die Entwicklung zur Professionalisierung zeichnet sich in der allmählichen Verdrängung des Dilettanten aus der Gruppe der Aktiven ab. Noch im Jahre 1829 hielt Ries die Beteiligung von Liebhabern für förderlich: „Sie müssen suchen, die Soli durch Liebhaber zu besetzen; es belebt die Mitwirkenden sehr und hat seinen eigenen Reiz.“³⁴ Nach 1850 gilt das Leistungsvermögen der Liebhaber als einem großen Musikfest nicht mehr adäquat. Die Zahlen belegen dies für die Niederrheinischen Musikfeste: Im Zeitraum zwischen 1818 und 1824 betrug der Prozentsatz der Liebhaber unter den Vokalsolisten 100 Prozent, zwischen 1851 und 1867 dagegen nur noch 20 Prozent. Im Chor hielten sich die Liebhaber noch am längsten, im Orchester waren sie gleichfalls bald verdrängt.³⁵ Die wachsende Zahl von Berufsmusikern und die Ausbreitung des Starwesens trieb die Unkosten in die Höhe, was sich auf die Eintrittspreise niederschlug. Bereits 1847

³³ Eduard Krüger, *Beiträge für Leben und Wissenschaft der Tonkunst*, Leipzig 1847, S. 61.

³⁴ Hauchecorne, S. 29.

kritisiert Krüger, daß die Musikfeste zu einem Privileg für Wohlhabende geworden seien. Die Musikfeste verloren den Volksfestcharakter, das Volk war zur festlichen Staffage herabgesunken. Auch von anderer Seite sahen sich die Musikfeste dem Vorwurf des Elitären ausgesetzt. Als der Görlitzer Magistrat im Jahre 1876 über die Bewilligung einer Finanzhilfe für das Schlesische Musikfest entschied, verweigerte einer der Abgeordneten seine Zustimmung mit der Begründung: „Das Schlesische Musikfest ist ein Fest der schlesischen Aristokratie und für diese bewillige ich kein Geld.“³⁶ Auch in der Schweiz blieb der Musikgesellschaft bereits ab 1840 in Anbetracht der steigenden Eintrittspreise der Vorwurf nicht erspart, sich von einer demokratischen Institution zu einer aristokratischen zu verändern.³⁷ Im Jahre 1851 gab man, um die finanziellen Schwierigkeiten in den Griff zu bekommen, sogar Aktien aus und billigte den Aktionären bei den Veranstaltungen Privilegien zu. Weiter konnte man sich vom sozialen Ansatz des Musikfestgedankens kaum noch entfernen. Und eine Rezension aus dem Jahre 1856 aus der *Neuen Züricher Zeitung* macht deutlich, daß die Rolle des Volksfestes mittlerweile dem Sängerfest zugefallen war:

„Die zwei Feste, welche in den letzten Tagen gleichzeitig an den beiden Endpunkten der Schweiz gefeiert wurden, nämlich das Musikfest in Genf und das Sängerfest in St. Gallen, bilden einen nicht uninteressanten Kontrast. Was den herrschenden Ton anbelangt, war die entente cordiale auf beiden Punkten gleich...; dagegen bewegte sich das Sängerfest mehr in demokratischen, das Musikfest mehr in aristokratischen Formen.“³⁸

3. Masse

„Wir leben jetzt in der Zeit der Associationen! Von den grossen Aktien-Gesellschaften für Dampfschiffahrt, Dampfwagen und Eisenbahnen, bis auf die energischen Vereine der Schneidergesellen – von den ungeheurn Versammlungen der Naturforscher und Naturforscherinnen... von den monströsen Musikfesten in England bis zu den eben so ernst gemeinten Vereinigungen der verschiedenen Liederkinder einer der Marken unsers lieben deutschen Vaterlandes; – überall scheint man dem alten Grundsatz zu huldigen: *Concordia parvae res crescunt*. Mögen nun auch die Resultate nicht immer den Erwartungen, ja selbst nicht einmal dem gemachten Aufwande entsprechen; so entsteht doch hierdurch unbestreitbar vieles Gute, Grosse und Herrliche, was den individuellen Bestrebungen ewig unerreicht geblieben wäre.“³⁹

Aus diesen Sätzen, die eine Besprechung des Musik- und Sängerfestes in Mainz im Jahre 1835 einleiten, spricht – trotz kritischer Untertöne – die Faszination, die vom sozialen Phänomen der Masse ausging. Auch Gustav Schilling spricht 1841 im Zusammenhang mit den Musikfesten von einer „magischen Gewalt einer Centralisation des Geistes“.⁴⁰

Die Musikfeste des 19. Jahrhunderts sind ein wichtiger soziologischer Indikator dafür, daß das Phänomen der Masse nicht erst im 20. Jahrhundert entdeckt wurde.⁴¹ Bereits im 19. Jahrhundert taucht der Begriff der Masse gerade im Zusammenhang mit den Musikfesten immer wieder auf. Gustav Schilling sieht 1841 die Musikfeste als

³⁵ Vgl. Hopkins Porter, S. 217 u. 219.

³⁶ Gondolatsch, S. 29.

³⁷ *Baseler Zeitung* 1840, Nr. 162, Vgl. Bucky, S. 82.

³⁸ *Neue Züricher Zeitung*, 1856, Nr. 198; zitiert nach Bucky, ebd.

³⁹ „Das grosse Musik- und Sängerfest in Mainz am 8. und 9. August 1835 zum Besten des daselbst zu errichtenden Gutenberg-Denkmal“, in: *Caecilia* 17 (1835), S. 287.

⁴⁰ Gustav Schilling, *Geschichte der heutigen modernen Musik. In ihrem Zusammenhange mit der allgemeinen Welt- und Völkergeschichte*, Karlsruhe 1841, S. 761.

⁴¹ Le Bon bezeichnet zwar erst das 20. Jahrhundert als „Zeitalter der Massen“, die Musikfeste jedoch zeigen, daß dieser Prozeß bereits in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht nur einsetzt, sondern sogar schon reflektiert wird. Vgl. Gustave Le Bon, *Psychologie der Massen*, Stuttgart 1964, S. 1–7.

typische Zeiterscheinung, da sich in ihnen die Tendenz einer „allgemeinen Liebe zu größerer Freiheit und Massenhaftigkeit“⁴² ausdrücke, und Krüger deutet 1847 das Musikfest als Erscheinung der Menschheit:

„Zum Begriff eines Festes gehört wohl die Teilnahme einer großen Masse, ja nach altrömischer Weise des ganzen Volkes. Wo die (ideelle) Menschheit feierlich im Glanze ihrer Werke erscheint, da muß die (concrete) Menschheit auch in Fülle hinzutreten.“⁴³

Krügers Auffassung vom Musikfest erlaubt einige soziologische Rückschlüsse auf das Phänomen der Masse im allgemeinen. Seine Unterscheidung zwischen „ideell“ und „concret“ weist darauf hin, daß das latente Bewußtsein eines „Wir-Gefühls“ der „concreten“ Erscheinung einer Masse in der Realität vorausgeht: eine Gesellschaftsstruktur muß also eine innere Disposition zur Masse zeigen. Wenn fernerhin das Fest ein Forum der Masse ist, so ist die Masse als temporäre Erscheinung gekennzeichnet. Und schließlich benötigt die Masse ein bindendes Moment, das ihre soziostrukturell heterogene Zusammensetzung überwindet und von der Soziologie als „intentionaler Gegenstand“ bezeichnet wird. Beim Musikfest bilden die aufzuführenden Werke diesen intentionalen Gegenstand, oder pointiert gesagt: Die Werke stellen die ästhetische Erlebnisform der Masse dar.

Im 19. Jahrhundert war der Begriff „Masse“ also positiv besetzt: Die Masse wird als temporäre, öffentliche Manifestation des Volkes angesehen und ist der soziologische Gegenentwurf zu einer ständisch gegliederten Gesellschaft. Zugleich verbindet sich mit der Masse die Vorstellung, daß das kollektive Leistungsvermögen das des Einzelnen übertrifft.⁴⁴ Es ist ganz offensichtlich, daß diese Bewertung von Masse ihre Wurzeln in der Aufklärung als ideellem Hintergrund und der französischen Revolution von 1789 als realem gesellschaftlichen Ereignis – übrigens auch mit Festcharakter⁴⁵ – hat. Die uns heutzutage geläufige kulturkritische und negative Einschätzung des Massenphänomens – etwa als Massenkultur – setzte erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts ein: Freud etwa sah in der Masse eine Verkörperung der atavistischen Triebstruktur („Urhorde“), Le Bon (1895)⁴⁶ und Karl Jaspers (1932)⁴⁷ waren die Anonymität und die Irrationalität des Massenhandelns suspekt.

Der Soziologe Gerhard Colm⁴⁸ stellte fest, daß die Disposition zum Massenerlebnis ein Symptom sei, das auf gesellschaftliche Spannungen hinweise und dann auftrete, wenn andere Gruppenbildungen innerhalb der Gesellschaft an Bindungskraft verlieren. Ein solcher Umbruchprozeß liegt zu Beginn des 19. Jahrhunderts vor. Ständische Strukturen verlieren ihre Bindungskraft, die neue Elite, das Bildungsbürgertum, reproduziert sich über Leistung. Als neue Kommunikationsforen bilden sich die Vereine, deren Mitglieder sich nicht aufgrund ihrer Herkunft, sondern aufgrund eines speziellen

⁴² Ebd.

⁴³ Krüger, S. 60.

⁴⁴ Schilling, S. 761.

⁴⁵ Vgl. Gilbert Ziebura, „Frankreich 1790 und 1794. Das Fest als revolutionärer Akt“, in: Schultz, S. 258–269.

⁴⁶ Le Bon (Anm. 41).

⁴⁷ *Die geistige Situation der Zeit*, ⁵1932, Berlin 1979, S. 32–68.

⁴⁸ Gerhard Colm, Art. „Masse“, in: *Handwörterbuch der Soziologie*, hrsg. von Alfred Vierkandt, Stuttgart 1931, S. 354.

Interesses rekrutierten.⁴⁹ Die Musikfeste können nun insofern als Indikator eines gesellschaftlichen Wandels angesehen werden, als sie ihre Organisationsstruktur wesentlich dem vorübergehenden Zusammenschluß von Vereinen verdanken und somit eine potenzierte Form des Vereinswesens darstellen. Da sowohl die einzelnen Vereine als auch das Musikfestkomitee nach demokratischen Regeln verwaltet und gelenkt werden, schafft sich das Bürgertum auf kultureller Ebene eine Organisationsform, die ihm realpolitisch verwehrt blieb. Was auf Vereinsebene möglich war, die Kodifizierung des Vereinslebens durch Statuten, erwies sich auf der umfassenderen Ebene der regionalen Musikvereine freilich als schwierig. Die einer Masse innewohnende Eigendynamik führte dazu, daß die Statuten der Musikfestkomitees in der Praxis folgenlos blieben.

*

Von den wesentlichen Komponenten eines Musikfestes ist es der Chor, der die Masse repräsentiert. Hans Georg Nägelis Auffassung vom Chor als Symbol des Volkes entsprach sicher dem allgemeinen Verständnis: „Der Charakter des Chorgesangs, als immer zugleich wirkliche und symbolische Darstellung des Volkes und des Volkslebens, soll immer großartig sein, und die Großartigkeit muß bei starker Besetzung unfehlbar mächtig hervortreten.“⁵⁰

Und Otto Jahn stellt anlässlich des Niederrheinischen Musikfestes im Jahre 1855 fest: „Die musikalischen Leistungen eines Musikfestes beruhen wesentlich auf der Grundlage eines starken und vollen Chores, des einzigen musikalischen Elements, das wahrhaft berufen ist massenhaft zu wirken; und der Chorgesang ist die Stärke der Rheinlande.“⁵¹

Ein möglichst stark besetzter Chor war der Stolz eines jeden Musikfestes, und die Expansion der Niederrheinischen Musikfeste – im Verständnis des 19. Jahrhunderts gleichfalls ein Beweis von Fortschritt – läßt sich an der beeindruckenden Steigerung der Chorbesetzung veranschaulichen: Zwischen 1818 und 1824 wirkten im Chor durchschnittlich 168 Sänger mit, zwischen 1825 und 1834 waren es bereits 266, im Zeitraum von 1835 bis 1847 waren es 420, zwischen 1851 und 1867 stieg die Zahl auf 547. Die Balance zwischen Chor und Orchester veränderte sich in den gleichen Zeitabschnitten von 1:1 über 2:1 und 3:1 zu beinahe 4:1.⁵²

*

Ein wichtiger Gegenstand soziologischer Untersuchungen zur Masse bildet die Relation zwischen dem Einzelnen, dem „Staatsmann“ (Le Bon), und der großen Zahl, der Masse. Auch diese Konstellation spielte auf den Musikfesten eine erhebliche Rolle und war Gegenstand der Reflexion. Sie ist in der Polarität von Dirigent auf der einen Seite und Orchester, Chor, Solisten und Publikum auf der anderen gegeben.

⁴⁹ Vgl. Bernhard Giesen, *Die Intellektuellen und die Nation. Eine deutsche Achsenzeit*, Frankfurt/M. 1993, s. bes. S. 105–122.

⁵⁰ Zit. nach: Alf, S. 36.

⁵¹ Jahn, S. 165.

⁵² Vgl. Hopkins Porter, ebd., S. 217. Krüger (ebd., S. 66) hielt die Verhältnisse 2:1 und 3:1 für die ausgewogensten.

Die Aufgabe eines Musikfestdirigenten war bedeutend. Er mußte innerhalb kürzester Zeit, häufig nur mit ein oder zwei Proben eine große, naturgemäß völlig heterogen zusammengesetzte Schar von Musizierwilligen zu einem Ensemble zusammenschweißen. Die Bedeutung seines Renommées kam dem Sensationsbedürfnis des Publikums entgegen, dem er außerdem als Identifikationsfigur diente. Der Dirigent bildete also den eigentlichen Mittelpunkt. Von ihm hatte die zentrierende Kraft auszugehen:

„Es ist keine leichte Aufgabe, eine solche Masse, wie sie hier Sänger und Orchester bildeten – es waren im Ganzen 825 Mitwirkende – zu dirigieren. Freilich sind die Einzelnen bereits eingeübt oder doch bekannt mit dem, was zu leisten ist – dies gilt von dem Singenden ganz allgemein, von dem Orchester doch der überwiegenden Mehrzahl nach – und es kommt also wesentlich darauf an, alle die verschiedenartigen zusammengesetzten Elemente zu einer Einheit zu verschmelzen und zu beleben.“⁵³

Für Otto Jahn zeichnete einen erfolgreichen Musikfestdirigenten – wie er ihn beispielhaft in Ferdinand Hiller verkörpert sah – Eigenschaften wie Ruhe, Umsicht, Durchsetzungsvermögen, Sicherheit und Gewandtheit im Auftreten, Eloquenz und künstlerische Autorität aus.⁵⁴ Während zahlreiche Musikfeste einen einzigen Dirigenten über mehrere Jahre an sich banden, befürwortet Otto Jahn den Wechsel des Dirigats. Dadurch würden eingeschliffene Strukturen vermieden, was zu einer größeren Aufmerksamkeit seitens der Mitwirkenden führe:

„Nach einem, wie mir scheint, sehr richtigen Grundsatz wechselt man bei den Musikfesten, wenn auch nicht regelmäßig, mit dem Dirigenten. Schwerlich aus der Ansicht, die bei dem Engagement der Solisten und Virtuosen maßgebend sein mag, daß neue Namen und Personen auf das Publikum eine erhöhte Anziehungskraft ausüben, sondern weil die eigenthümliche geistige Anregung und belebende Kraft, welche von dem Dirigenten ausgeht, solchen Massen gegenüber von ungewöhnlicher Frische und Energie sein muß.“⁵⁵

Der Gedanke der Masse bestimmt auch die Auswahl der Kompositionen. Dabei bestand eine Wechselwirkung zwischen Werk und Aufführungsapparat. Das Werk mußte möglichst viele Musiker beschäftigen (Chor, Orchester, Solisten), sich dem Aufführungsapparat als lohnender Gegenstand darbieten und zugleich seine spezifische Qualität durch ihn gewinnen. So jedenfalls sah es Otto Jahn:

„Musikstücke, welche dort zur Aufführung kommen, müssen von der Art sein, daß sie durch die Massen und auf die Massen wirken. Es ist nicht genug, daß sie eine allenfalls sehr verstärkte Besetzung ertragen können, ihre ganze Anlage muß so beschaffen sein, daß die Einfachheit und Größe der Umrisse und der Ausführung durch eine massenhafte Besetzung erst zur vollen Geltung kommt.“⁵⁶

Friedrich Schneider, neben Spohr der erfolgreichste Musikfestkomponist der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, verdeutlicht am Beispiel seines Oratoriums *Sündflut*, mit welchen kompositorischen Maßnahmen er den besonderen Aufführungsbedingungen zu entsprechen versuchte:

„Was die Anwendung der Kunstmittel betrifft, so hatte ich bei meiner Arbeit vorzüglich im Auge, möglichst einfach und klar zu schreiben, den Gesang in allen Stimmen, selbst in den Fugen, immer gesangsmäßig erscheinen zu lassen, so daß er, wie er dies freilich immer sollte, leicht singbar sei: – die Instrumentalbegleitung ist ebenfalls einfach behandelt, durchaus keine kleinen Figuren, da wo Kraft wirken soll. Ueberhaupt hatte ich auch den Zweck vor Augen, wozu dies Oratorium zunächst geschrieben wurde, nämlich für die Aufführung des niederrheinischen Musikvereins, wobei 300 Sänger und 200 Instrumentalisten wirken sollten.“⁵⁷

⁵³ Jahn, S. 172.

⁵⁴ Ebd.

⁵⁵ Jahn, S. 202.

⁵⁶ Jahn, S. 188.

⁵⁷ Friedrich Schneider, „Friedrich Schneider's Ansichten über seine Composition die Sündflut“, in: *Caecilia* 3 (1825), S. 93.

Aber auch an der spezifischen Zusammensetzung des Publikums mußten sich die Werke orientieren. Otto Jahn erläutert Gründe dafür, daß er Schumanns Oratorium *Das Paradies und die Peri* als Musikfestwerk für ungeeignet hielt:

„Ein so zahlreiches, aus verschiedenartigsten Elementen gemischtes Publikum will fest und sicher gepackt sein; es ist nicht fähig, unausgesetzt und mit Anstrengung auf ein im Einzelnen feines zartes Detail aufmerksam einzugehen und sich aus schönen Einzelheiten den Gesamteindruck selbst zu bilden, sondern es will ihn in mächtiger Fülle sich entgegengebracht haben, davon überwältigt werden.“⁵⁸

Auf Massenwirksamkeit angelegte Werke hatten demnach von einfacher, faßlicher und blockhaft-monumentaler Struktur zu sein und eine ausdrucksvoll-eingängige Melodik aufzuweisen. Dabei wurde gerade von den Chorpartien eine integrierende Wirkung erwartet: Sie sollten heterogene Emotionen und Stimmungen bündeln und ausrichten. Zum traditionellen Kernbestand von Werken, die diesem Musikfeststil entsprachen, gehörten gerade aufgrund der Chöre die Händelschen Oratorien und vor allem die ungeraden Beethovenschen Symphonien. Daß die *Neunte Symphonie* zum Musikfestwerk par excellence avancierte, ist verständlich: Mit ihrer Verbindung von Symphonie und Kantate stellte sie eine Vermittlung zwischen vokalem und instrumentalem Musikfeststil dar und bot sich nicht zuletzt aufgrund des Inhaltes ihres Schlußsatzes als willkommener Gegenstand für monumentale Kollektivaufführungen an.

Mozart spielte auf den Musikfesten eine untergeordnete Rolle, Werke von Bach waren so gut wie nicht vertreten. Mozarts und Haydns Symphonien erschienen vom Umfang her als zu wenig gewichtig und verweigerten sich der Monumentalisierung durch eine massenhafte Besetzung. Die Oper – auch in konzertanter Aufführung – stand als szenische Gattung aristokratischen Gepräges der bürgerlichen Konzertform des Musikfestes fern. Lyrisch-intime Gattungen, wie Lied und Kammermusik blieben gleichfalls ausgeschlossen. Sie entsprachen nicht der Forderung nach „großer Musik“, wie sie auch Eduard Krüger aussprach.⁵⁹ In Bach fand der Bildungsanspruch seine Grenzen. Seine Werke galten als zu gelehrt und tiefsinnig, um ein massenhaftes und sozial breit gefächertes Publikum ansprechen zu können.⁶⁰ Als Mendelssohn eine Ouvertüre von Bach auf das Programm des Niederrheinischen Musikfestes von 1835 setzen wollte, reagierte das Komitee ablehnend. Die Aufführung eines Bachschen Kantaten-Pasticcios im Jahre 1838 wurde zurückhaltend aufgenommen.

*

Wie avanciert die Konzertform des Musikfestes war, zeigt sich darin, daß es bis zur Mitte des 19. Jahrhundert keine entsprechenden Räumlichkeiten gab, die den groß dimensionierten Klangapparat und das entsprechende Publikum aufzunehmen vermochten. So war man gezwungen, auf Kirchen, Theater, Reitbahnen (Winterreitschule in Wien, Reitbahn in Elberfeld) auszuweichen, auf Raumformen also, die funktional

⁵⁸ Jahn, S. 188.

⁵⁹ Krüger, S. 60.

⁶⁰ Klaus Kropfingher hat am Beispiel der Rezeption von Händels Chören darauf hingewiesen, daß – anders als bei Bach – Händels Oratorien bei aller religiösen Fundierung keine liturgische Musik sind. Die Tatsache, daß Händels Chöre „einen weitaus breiteren Bedeutungsrahmen“ aufweisen und „offen für zusätzliche Evokationsfacetten“ sind, dürfte ein weiterer Grund dafür sein, daß Bach auf den – eher weltlich orientierten – Musikfesten von nachgeordneter Bedeutung war. Vgl. Kropfingher (wie Anm. 3), S. 100.

anderweitig gebunden waren und weder dem Konzert noch dem Volksfestcharakter eines Musikfestes entsprachen. Die Kirche war zwar der geeignete Platz für den geistlichen Programmanteil, nicht aber für den weltlichen. Das Theater mit seiner hierarchischen Raumenterteilung in Logen und Ränge widersprach dem demokratischen Gedanken einer schichtenübergreifenden Gemeinsamkeit. Als räumliche Alternative errichtete man – wie z. B. bei dem 3. Norddeutschen Musikfest in Hamburg 1841, dem Ersten Westfälischen Musikfest in Hamm 1852 und dem Rotterdamer Festkonzert der Niederländischen Musikgesellschaft von 1854 – hölzerne „Tonhallen“, die im Hinblick auf die besonderen Erfordernisse der Feste konstruiert waren und am Ende des Festes wieder abgerissen wurden.⁶¹ Diese Praxis war bei den Gesangsfesten der 1840er Jahre durchweg üblich. In Schlesien erwog man im Jahre 1876 sogar eine zerlegbare und transportable eiserne Festhalle, ein Plan, den man jedoch aufgab.⁶²

*

Auch die zahlreichen Experimente mit der Aufstellung von Orchester und Chor sind symptomatisch dafür, daß für den ungewöhnlichen Klangapparat der Musikfeste noch keine verbindliche Ordnungsformen existierten.⁶³ Die Orchesteraufstellung wurde den unterschiedlichen Raumbedingungen, der Klangvorstellung des jeweiligen Dirigenten und der spezifischen Besetzung des Werkes angepaßt. Außerdem ist die Bedeutung des äußerlichen Erscheinungsbildes nicht zu unterschätzen: Der Klangpracht hatte auch ein entsprechend imposantes visuelles Erlebnis zu entsprechen. Man experimentierte mit verschiedenen Aufstellungen:

1. Der Chorblick wird vor dem Orchesterblock postiert. Diese Aufstellung wurde 1839 in der Lübecker Marienkirche praktiziert und von Schneider kritisiert:

„Da, wenn das Chorporsonal (wie es allerdings am zweckmäßigsten ist) vormansteht, bei einer so bedeutenden Anzahl von Sängern, das Orchester sehr weit zurücksteht, und dadurch die Übereinstimmung bei Solosätzen sehr erschwert wird, so ist ein keilförmiges Vorschieben des Orchesters bis hart an den Dirigenten die zweckmäßigste Einrichtung. Dadurch wird die Gesang- und Orchesterpartie durch den Direktor in eins verbunden und steht Gesang und Orchester nicht jedes für sich so abgesondert da.“⁶⁴

2. Bei der von Schneider und auch Mendelssohn empfohlenen Keilstellung schob sich das Orchester von hinten keilförmig in den Chor hinein, wobei die Keilspitze ursprünglich von einem kleinen Kernorchester gebildet wurde, dem sog. Concertino. Im hinteren Teil des Keiles formierte sich das Ripieno-Orchester, das nur die verstärkten Tutti-Stimmen mitspielte. Somit gelangten in dieser Aufstellung forte-piano-Kontraste zu einer raumhaften Qualität. Der Nachteil war, wie bereits 1837 in Köln festgestellt wurde, daß die Orchestermitglieder untereinander einen schlechten

⁶¹ Heinrich W. Schwab, *Konzert. Öffentliche Musikdarbietung vom 17. bis 19. Jahrhundert* (= Musikgeschichte in Bildern IV, 2), Leipzig 1971, S. 94 f. u. S. 122 f.

⁶² Gondolatsch, S. 29.

⁶³ Vgl. hierzu den Beitrag von Klaus Wolfgang Niemöller, „Die Entwicklung des Orchesters bei den Musikfesten des 19. Jahrhunderts“, in: *Das Orchester. Geschichte und Gegenwart* (= Dokumente zur Gewandhausgeschichte 10), Leipzig 1996, S. 53–58.

⁶⁴ Friedrich Schneider, „Erstes norddeutsches Musikfest in Lübeck, den 26., 27. und 28. Juni 1839“, in: *AMZ* 41 (1839), Nr. 30, Sp. 586 f.

Kontakt hatten und das Zusammenspiel darunter litt.⁶⁵ Die Keilform war bereits auf dem ersten Niederrheinischen Musikfest 1825 in Aachen von Ferdinand Ries zur Anwendung gekommen und bis zum Ende des 19. Jahrhunderts weit verbreitet. Sie ist bei Mendelssohns Aachener Dirigat von 1846 zu beobachten und sogar noch 1890 beim Ersten Westfälischen Musikfest in Dortmund.⁶⁶

3. In einer weiteren Aufstellung bildete das Orchester den Mittelblock, an dessen linker und rechter Seite jeweils ein Chorblock angrenzte. Nachteilig wirkte sich aus, daß der Chor in zwei Teile zerrissen wurde.
4. Und schließlich war auch die uns geläufige Aufstellung – das Orchester vorn, der Chor hinten – bekannt.⁶⁷

*

Die Musikfeste begannen Mitte des 19. Jahrhunderts ihre exzeptionelle Stellung im allgemeinen Musikleben zu verlieren. Musikfestberichte erschienen nicht mehr auf den Titelseiten der Zeitungen, sondern im Innenteil. Signifikant dafür, daß sich auch die Komponisten von dieser Konzertform ab Mitte des 19. Jahrhunderts abwandten, ist die Klage der Veranstalter der Niederrheinischen Musikfeste über den Mangel an geeigneten, neueren Musikfestwerken. Aufführungen großer Werke waren nun auch an anderer Stelle möglich und üblich. Die Musikfeste gerieten in Konkurrenz nicht nur zu den allgemeinen Konzertveranstaltungen und den Spezialfesten, die einzelnen Komponisten gewidmet waren, sondern auch zu den hochprofessionellen Tonkünstlerfesten des Allgemeinen Deutschen Musikvereins. (Die schweizerische Musikgesellschaft übrigens reagierte anders. Als sie ihr Ziel erreicht sah – nämlich die qualitative und quantitative Verbesserung der musikalischen Infrastruktur in der Schweiz sowie die politische Einheit –, stellte sie nach 1867 die Musikfeste ein und löste sich 1891 auf.)

Bei dem Versuch, sich gegenüber der Konkurrenz durch Quantität zu profilieren, wurde das Maß des ästhetisch Vertretbaren bisweilen überschritten.⁶⁸ Musikfeste präsentierten sich zunehmend als Mammutveranstaltungen. Als das wohl gigantischste Musikfest ist das Bostoner World's Peace Jubilee and International Music Festival aus dem Jahre 1872 in die Geschichte eingegangen. Sein Veranstalter, Patrick Gilmore, hatte sich ausdrücklich vorgenommen, alle vorangehenden Musikfeste quantitativ zu überbieten. Es wirkten an diesem Fest 20.000 Sänger und 1.000 Instrumentalisten mit. Das Massenerlebnis verselbständigte sich zur rauschhaften Erfahrung. An die Stelle eines Wunsches nach aktiver Bildung tritt die Erlebnisqualität des Massenspektakels, statt Verherrlichung der Kunst – materielle Massierung.⁶⁹ Den Musikfestgedanken

⁶⁵ Vgl. Alf, S. 144.

⁶⁶ Niemöller, S. 56–58.

⁶⁷ Alf, S. 145.

⁶⁸ Vgl. auch Walter Salmen, *Das Konzert. Eine Kulturgeschichte*, München 1988, S. 133 ff.

⁶⁹ Vgl. zum psychologischen Hintergrund gründerzeitlicher Monumentalität: Helmut Schmidt-Garre, „Der Horror vacui in der Musik des 19. Jahrhunderts“, in: *NZfM* 144 (1973), S. 335–338. Auf diese Kehrseite eines Fortschritts-optimismus, der sich allein an materiellem Zuwachs orientiert, wies 1841 bereits Gustav Schilling warnend hin: „Aus der allerdings schönen und richtigen Idee, daß die vereinte Kraft nothwendig stärker seyn müsse, denn die

bestimmte nicht länger ein kulturell-erzieherischer Auftrag, sondern technokratisches Denken: Die Herausforderung bestand primär in der Organisation der Masse, eine Aufgabe, die den Dirigenten des Festes – Johann Strauss – Blut und Wasser schwitzen ließ. Strauss berichtet von 20 Subdirigenten, die ihm bei der Koordination des Aufführungsapparates zur Seiten standen, und fährt fort:

„Allein ich konnte nur die Allernächsten erkennen, und trotz vorhergegangener Proben war an eine Kunstleistung, an einen Vortrag und dergleichen garnicht zu denken. Eine Absage hätte ich mit dem Preis meines Lebens bezahlen müssen! Nun denken Sie meine Lage angesichts eines Publikums von 100000 Amerikanern! Da stand ich auf dem obersten Dirigentenpult – wie wird die Geschichte anfangen, wie wird sie enden? Plötzlich kracht ein Kanonenschuß, ein zarter Wink für uns Zwanzigtausend, daß man das Konzert beginnen müsse... Ich gebe das Zeichen, meine 20 Subdirigenten folgen mir so rasch und gut sie können, und nun geht ein Heidenspektakel los, den ich mein Lebtag nicht vergessen werde. Da wir so ziemlich zu gleicher Zeit angefangen hatten, war meine ganze Aufmerksamkeit nur noch darauf gerichtet, daß wir auch – zu gleicher Zeit aufhörten. Gott sei Dank, ich brachte auch das zuwege. Es war das Menschenmöglichste. Die 100000köpfige Zuhörerschaft brüllte Beifall, und ich atmete auf, als ich mich wieder in freier Luft befand und festen Boden unter meinen Füßen fühlte...“⁷⁰

Massenveranstaltungen – allerdings nicht solchen Ausmaßes – hatte es in Europa schon früher gegeben. Im Jahre 1844 leitete Berlioz ein Konzert im Gebäude der Pariser Industrieausstellung mit etwa 1022 Mitwirkenden. Auch hier scheint die Präzision, die Faszination über die rein technische Leitung im Vordergrund zu stehen:

„So gab es also sieben Taktschläger, die mich niemals aus dem Auge verloren, und unsere acht Arme, obgleich in großer Entfernung voneinander, erhoben sich gleichzeitig mit der unglaublichsten Präzision. Daher das wunderbare Zusammenspiel, worüber das Publikum sich so sehr erstaunte.“⁷¹

Technologisches Denken ist mit dem Streben nach Optimierung einzelner Vorgänge durch Neu- und Weiterentwicklung unmittelbar verknüpft. Der besseren Beherrschung des Massenapparates über weite Entfernungen hinweg diente ein fünfteiliges, elektrisches Metronom, das Berlioz eigens für ein Konzert im Pariser Industriepalast im Jahre 1855 entwickeln ließ. Berlioz leitete damit während der Aufführung das Tempo an seine fünf im Raum verteilten Unterdirektoren weiter und konnte damit die einzelnen Gruppen noch effektiver steuern.⁷²

Wurde noch zu Beginn des 19. Jahrhunderts Chor und Orchester metaphorisch als „Volkskörper“ verstanden, so präsentierten sich nunmehr die Aufführenden als ‚Apparatur‘, deren technisch reibungsloser Ablauf vom Dirigenten demonstriert wurde. (Der Dirigent erfüllte dabei eher die Rolle eines Ingenieurs als die eines Künstlers. Die Plakate, die in den Straßen Bostons während des Festivals von 1872 angebracht waren und Johann Strauss als König zeigten, der szepterschwingend auf der Weltkugel saß, machen deutlich, daß der Dirigent auch als Projektionsfigur hybrider Allmachtsphantasien diente.) Industriepaläste und Ausstellungshallen mit ihrem nüchtern-

einzelne, – eine Idee, welche alle Verhältnisse damals beherrschte, und überall in den Bestrebungen der Völker als erste Leiter gewissermaßen hervortritt, – waren die Musikfeste zu angegebener Zeit entstanden, aber der materielle Glauben auch, der wenn nicht einzig so doch zunächst diese und solche Idee belebt, brachte mit der Vereinigung der Kraft nicht minder einen Materialismus in das öffentliche Kunstleben, der hier seine Vortheile, dort aber eben so gewiß seine Nachteile haben muß. Die magische Gewalt einer Centralisation des Geistes wollte sich dadurch unserer Kunst mittheilen, aber indem diese ihre Stoffe zunächst nur aus der Sinnenwelt nimmt, konnte nicht verhütet werden, daß man hie und da wenigstens auch bloß bei der physischen Gewalt stehen blieb.“ (Schilling, S. 761.)

⁷⁰ Zit. nach: Johann Strauss (Sohn), *Leben und Werk in Briefen und Dokumenten*, gesammelt und kommentiert von Franz Mailer, Tutzing 1986, Bd. 2, 1864–1877, S. 206.

⁷¹ Zit. nach Schwab, S. 102.

⁷² Ebd.

sachlichen Raumklima waren für diese Mammutveranstaltungen tatsächlich keine zufällig gewählten Orte. Hier fand das technologische Denken sein angemessenes Forum. Auch im Musikfest manifestierte sich der Triumph des industriellen Zeitalters.

4. Das Künstlerkonzert

Vulgäre Massenveranstaltung einerseits und professionelle Konzertveranstaltung für das gehobene Bürgertum als Bildungselite andererseits – das sind die beiden Wege, die das Musikfest seit Mitte des 19. Jahrhunderts nahm. Die Veränderung des Musikfestes zum exklusiven Konzert mit Darbietungscharakter spiegelt die Aushöhlung der ursprünglichen Volksfestidee. Dieser Wandel sei am Beispiel des Künstlerkonzerts abschließend kurz beleuchtet.

Die Tatsache, daß bei einigen Musikfesten (beispielsweise in Thüringen) bereits in der Frühphase professionelle Künstler auftraten, darf nicht darüber hinwegtäuschen, daß ihre Beteiligung in eigens hierfür vorgesehenen Solistenkonzerten durchaus umstritten war. Der grundsätzliche Gedanke war, daß das Hervortreten eines Einzelnen, wie es das Virtuositentum und das Starwesen kennzeichnet, die Idee von Gemeinsamkeit stört, indem die Festgemeinde aus ihrer aktiven Rolle verdrängt und auf den Platz des bloßen Rezipienten verwiesen wird. Aus dieser Haltung heraus kritisiert beispielsweise Krüger das Privatkonzert, das Liszt 1841 in Hamburg gab.⁷³

Hinzu kommt die Honorarfrage als ein äußerliches, aber sehr wesentliches Problem. Die Musikfeste waren ursprünglich als sich finanziell selbsttragende Veranstaltungen geplant: Die Mitwirkenden bekamen kein Honorar. Bei der nicht immer zu umgehenden Verpflichtung von namhaften professionellen Solisten im weltlichen Konzertprogramm war diese Praxis nicht länger aufrechtzuerhalten. Und tatsächlich waren es diese Unkosten, die die Musikfeste in finanzielle Bedrängnis brachten:

„Nun kommen hier noch zwei Hauptpunkte in Betracht: die Soli und die Oberleitung des Ganzen. Beide treten aus der Reihe des Gemeinsamen heraus, sind daher nicht ohne Schwierigkeit. In betreff der Soli hat man in der Regel über die Grenzen der Landschaft hinaus nach irgend einem berufenen Talente sich umgesehen, durch angemessene Mittel, oft durch sehr große Belohnung, dessen Mitwirkung erlangt. Daß der Glanz des Festes auf diese Art sich erhöhe, ist wohl keine Frage. Ob jedoch auch die andern Zwecke desselben, ob namentlich der finanzielle Punkt ... sich mit dieser Ausgabe wohl vereinigen lassen, steht sehr dahin.“⁷⁴

Ein Ausweg aus diesem Dilemma war die Erhöhung der Eintrittspreise, ein anderer die Einführung des Künstlerkonzerts. Beides entfremdete das Musikfest vom Volksfestgedanken. Nicht ohne Grund betrafen zwei Paragraphen des Düsseldorfer Statutenentwurfs im Jahre 1830 die beiden angesprochenen neuralgischen Punkte: Im Verzicht auf Solokonzerte spiegelt sich der Wunsch, den Gemeinsamkeitsaspekt des Festes nicht zu stören, und die Beschränkung der Ausgaben für die Solisten auf die Erstattung ihrer Spesen sollte die finanzielle Solidität sichern:

„§4 Die auszuführenden Tonwerke müssen die versammelten Gesamtkräfte beschäftigen. Solovorträge bleiben daher bei den Musikfesten ausgeschlossen...“

§8 Die anerkannte Liebe der Tonkünstler in den Rheinlanden für ihre Kunst einerseits, so wie die Nothwendigkeit, die Musikfeste überhaupt lediglich auf den echten Kunstsinn zu begründen, andererseits, veranlassen den

⁷³ Krüger, S. 64.

⁷⁴ Deycks, S. 10.

Beschluss, fernerhin den bei den Festen mitwirkenden Tonkünstlern, wo es im Interesse der Sache erfordert wird, nur eine billige Entschädigung für Reisekosten und bare Auslagen zu gewähren, ohne aber irgend Honorare zu zahlen, wozu die gebotenen Mittel ohnehin nirgendwo ausreichen.“⁷⁵

Es blieb allerdings beim Entwurf. Die Statuten wurden von der Praxis überrollt. Bereits drei Jahre später – beim Niederrheinischen Musikfest in Düsseldorf – folgte den beiden erstmalig von Felix Mendelssohn Bartholdy geleiteten Musikfesttagen ein Morgenkonzert, „in welchem vornehmlich Künstler wirkten und das Publikum gegen einen Eintrittspreis von 20 Sgr. zugelassen wurde. Der Ertrag diente als Beitrag zur Bestreitung der Fest-Unkosten, die durch die Einnahmen an den beiden Pfingsttagen nicht vollständig gedeckt waren.“⁷⁶

Nach Aussage Otto Jahns sollten diese Konzerte den Virtuosen die Möglichkeit geben, sich finanziell für ihre Teilnahme an den offiziellen Musikfestveranstaltungen zu entschädigen. Damit war der Bann gebrochen. Das Musikfest in Düsseldorf markierte die Wende zum Starwesen, die mit der Verdrängung der Liebhaber aus dem Verband der Aktiven zeitlich korrespondiert. Den Einzug des Starkults beweist das Niederrheinische Musikfest von 1846, das ganz offiziell als „Jenny-Lind-Fest“ in die Annalen einging.

Das Künstlerkonzert setzte sich am Niederrhein allerdings erst langsam durch. Der Auftritt der Solisten war zunächst noch von einem größeren Orchester- bzw. Chorwerk umrahmt. Nach 1850 etabliert es sich dann schnell, wandelte sich zu einer Veranstaltung, die dem Unterhaltungs- und Vergnügungsbedürfnis eines zahlungskräftigen Publikums entsprach, und wurde damit als Gegenpol zu den ersten beiden Tagen gesehen.⁷⁷ Die drohende Verselbständigung des Künstlerkonzerts gegenüber dem Musikfest blieb auch Otto Jahn nicht verborgen. Jahn kritisiert das Künstlerkonzert jedoch nicht grundsätzlich. Seine Reformvorschläge von 1856 zielen darauf ab, das Künstlerkonzert „auf eine würdigere Stufe zu stellen“ und in das Festkonzept als organischen Bestandteil einzubinden. Die Programmgestaltung sollte nicht länger dem Zufall überlassen bleiben, sondern im Voraus geplant sein. Leitender Gesichtspunkt ist für Jahn, daß alle Kräfte – also auch Chor und Orchester – stärker berücksichtigt werden. Der Einsatz des massenwirksamen Aufführungsapparates sollte demnach die Exklusivität des Künstlerkonzerts etwas neutralisieren. Eine besondere Chance des Künstlerkonzerts sah er darin, daß es neben den Solistenbeiträgen – Liedvorträge sollten weiterhin ausgeschlossen bleiben – auch ein geeigneter Ort für Symphonien von Haydn und Mozart sei, während der Chor das Konzert mit einer Auswahl besonders effektvoller Stücke aus dem Programm der Vortage beschließen sollte:

„Es ist vor allem sehr zu wünschen, daß ein so vortreffliches Orchester nicht regelmäßig auf zwei Ouvertüren beschränkt werde, sondern womöglich eine Symphonie zur Aufführung komme. Die meisten Symphonien, welche für ein solches Fest in Frage kommen sind jetzt so allgemein bekannt, daß, zumal wenn rechtzeitig die aufzuführenden angezeigt werden, jedes Orchestermitglied damit bekannt und der Aufführung vorgearbeitet sein kann. Dabei würde auch der Vortheil erreicht, daß manche Symphonien, namentlich Haydn'sche und Mozart'sche, die jetzt ausgeschlossen sind, weil sie zu kurz oder zu leicht erscheinen, eben dieser Eigenschaften wegen als vorzüglich passend sich erweisen und damit eine willkommene Bereicherung des Repertoires abgeben würden. Dann wäre es auch möglich, den herrlichen Chor, den man nicht ohne Bedauern den ganzen Abend müßig auf seinen Plätzen

⁷⁵ Hauchecorne, S. 30.

⁷⁶ Ebd., S. 32.

⁷⁷ Alf, S. 153.

dasitzen sieht wieder zu verwenden. Schon jetzt ist es Sitte, zum Schluß einen hervorragenden Chor aus einem der Oratorien zu wiederholen. Nicht selten wird es sich treffen, daß mehr als ein Chor zu solcher Wiederholung geeignet ist; auch ist es bei der Continuität der Musikfeste sehr wohl denkbar, daß gewisse bedeutende Chöre gewissermaßen stabil, in allen Gesangsvereinen so bekannt und durchgeübt werden, daß man sie gemeinsam auch ohne viel Proben wird aufführen können.“⁷⁸

Jahns Reformvorschlag ist exemplarisch für die veränderte Erwartungshaltung, die dem Musikfest speziell am Niederrhein Mitte des 19. Jahrhunderts entgegengebracht wurde. In den Hintergrund getreten ist der Gedanke eines von breiten Schichten getragenen Festes, zweitrangig auch die Intention, mit vereinten Kräften kompositorisches Neuland zu erschließen, d. h. selten zu hörende Werke in vereinter Anstrengung von Dilettanten und Berufsmusikern zu realisieren. Stattdessen plädiert Jahn für die professionelle Pflege eines traditionellen, bewährten Repertoires auf möglichst hohem Niveau: das Musikfest als Museum musikalischer Meisterwerke.

*

Die Musikfestlandschaft des 19. Jahrhunderts ist ausgesprochen facettenreich. Ihre Entwicklung steht sowohl im Kontext der jeweils unterschiedlichen lokalen Vorbedingungen, der politischen Situation und der Veränderung des allgemeinen Musiklebens. Artikulierte sich in den frühen Musikfesten bis 1815 ein aktives, bürgerliches Bildungsinteresse durchmischt mit nationalpatriotisch-freiheitlicher Gesinnung, so stehen später politische Aspekte eher im Hintergrund. Je stärker die von den Musikfesten auf das allgemeine Musikleben ausstrahlenden Impulse ihre belebende Wirkung entfalteten, desto mehr veränderten die Musikfeste ihr Profil: Sie wandelten sich zu professionellen Konzertveranstaltungen gehobenen Niveaus. Damit büßten sie ihren Volksfestcharakter ein. Als Sonderentwicklung können die vereinzelt monumentalen Musikfeste angesehen werden, die weniger von einem künstlerischen Interesse erfüllt waren als von dem Bedürfnis, in der Masse eine Erlebnisform für den Fortschrittsenthusiasmus des industriellen Zeitalters zu schaffen.

Parallel zu den Musikfesten breiteten sich ab den 1830er Jahren die männerbündischen Sängerkulte aus, deren unverhüllter politischer Oppositionsgeist sich in einer entsprechenden nationalen Symbolik (Festrede, Flaggen, Wappen, vaterländisches Liedgut) äußerte, die den Musikfesten völlig fehlte. Vor dem politischen Anspruch trat der künstlerische in den Hintergrund. In den Sängerkulten lebte das musikalische Volksfest weiter.

Ab 1850 führt der musikästhetische Parteieingegensatz zwischen „neudeutscher Schule“ und „Traditionalisten“ auch zu einer Funktionalisierung der Musikfeste im Sinne der konträren musikästhetischen Anschauungen. Dabei ergreift die konservative Programmgestaltung der Niederrheinischen Musikfeste offen Partei für die klassizistische Richtung,⁷⁹ während sich Franz Liszt als Musikfestdirigent zwar emphatisch für die neudeutsche Richtung einsetzte, aber auch einen wichtigen Grundgedanken des Musik-

⁷⁸ Jahn, S. 221.

festes fortführte, indem er neben älteren auch neue Werke präsentierte. Die Programme der von ihm geleiteten Musikfeste in Ballenstädt (1852) und Karlsruhe (1853) enthielten neben Gluck, Beethoven und Mendelssohn auch Werke von Berlioz, Wagner und Liszt, und boten damit einen repräsentativen Querschnitt der Musikgeschichte vom 18. Jahrhundert bis zu Gegenwart. Dagegen waren die Tonkünstlerfeste ganz der neudeutschen Richtung verpflichtet. Sie fanden im Kontext der Tonkünstlerversammlungen statt, die der von Franz Liszt und Franz Brendel 1861 ins Leben gerufene Allgemeine Deutschen Musikverein jährlich abhielt. Im Laufe ihrer immerhin 80jährigen Geschichte wandelten sich die Tonkünstlerfeste im 20. Jahrhundert allerdings zu einem Hort der konservativen bzw. reaktionären Musikpflege: Verstanden sie sich in den 1920er Jahren eher als Gegengewicht zu den Foren Neuer Musik (Donaueschingen, Salzburg), so ließen sie sich nach 1933 von den Zielen der nationalsozialistischen Kulturpolitik vereinnahmen. Eine Geschichte der Tonkünstlerfeste wäre noch zu schreiben.

⁷⁹ Otto Jahn betont 1855 ausdrücklich die – von ihm befürwortete – konservative Tendenz der Niederrheinischen Musikfeste. Und wieder steht die *Schöpfung* im Mittelpunkt, deren Aufführung nunmehr ein musikpolitisches Bekenntnis darstellt: „Die Musiker des entschiedenen Fortschritts, welche mit Berlioz für das Erfordernis zeitgemäßer Musik halten, daß sie übel klinge und allen Beteiligten schmerzliche Empfindung bereite, werden in der Wahl der *Schöpfung* ein beklagenswertes Symptom des bornierten Zopfthums erkennen. Die Fraktion der musikalischen Welt, welche in Düsseldorf versammelt war, schien in einer an Einstimmigkeit gränzenden Majorität der entgegengesetzten Ansicht zu sein.“ (Jahn, S. 181.)

Sängerfeste und die Musikpolitik der deutschen Nationalbewegung

von Friedhelm Brusniak, Feuchtwangen, und Dietmar Klenke, Paderborn

Franz Krautwurst zum
75. Geburtstag am 7. August 1998

1. Selbstverständnis der nationalen Gesangsvereinsbewegung

„Wo man singt, da laß Dich nieder! Böse Menschen haben keine Lieder.“ Dieser Leitspruch war unter den deutschen Männerchören im 19. Jahrhundert sehr beliebt.¹ Sie brachten damit zum Ausdruck, daß sie mit ihrem Gesang mehr verbanden als nur Freude am Singen oder Geselligkeit. Dem Chorgesang schrieben sie eine besondere moralische Kraft zu. Er schien imstande zu sein, gemeinschaftsstiftend zu wirken und die Singenden sittlich zu veredeln. Folglich umgab all die Leitbilder, die der Chor besang, eine Aura der Erhabenheit. Es handelt sich hierbei um ein musikgeschichtliches Phänomen, das eingehende Betrachtung verdient, vor allem im Hinblick auf die außermusikalischen Bezüge, ohne die der Männerchorgesang und die Sängervereine des 19. Jahrhunderts nicht zu verstehen sind. Der Umstand, daß dort Musik und Moral eng verwoben waren, machte diese Chorgattung anfällig für politische Vereinnahmung. Tatsächlich stellten die Männergesangsvereine von Beginn an einen bedeutsamen Vermittlungsraum für politische Gesinnungen dar. In ihrem Repertoire hatte politisch-funktionale Musik großes Gewicht. Vom frühen 19. Jahrhundert bis zur Reichsgründung von 1871 waren sie ein Sprachrohr des aufstrebenden Bürgerstandes und der Nationalbewegung. In Opposition zum adligen Herrschaftsstand verbreiteten sie die Zukunftsvision der egalitären Bürgergesellschaft und des machtvollen deutschen Einheitsstaates. Dieses Gemeinschaftsideal schien vor allem der Chorgesang versinnbildlichen zu können. Wenn es diesbezüglich auf dem Kölner Sängerfest von 1846 hieß: „Böse Menschen haben keine Lieder“, dann war damit ein Doppeltes gemeint: Zum ersten konnten die in Köln versammelten Sänger nichts anderes als gute Menschen sein, und zum zweiten war die nationale Gemeinschaftsidee, um derentwillen dieses Fest ausgerichtet wurde, moralisch über jeden Zweifel erhaben.²

Solche aus heutiger Sicht naiv bis doktrinär anmutenden Vorstellungen konnten sich nur deshalb verbreiten, weil man dem Chorgesang religiöse, gleichsam charismatische Qualitäten zuschrieb, die in der geheimnisvollen Wirkung schöner Klänge zu gründen

¹ Wahlspruch der „Liedertafel“ in Heidelberg; vgl. Eduard Kral, *Taschenbuch für deutsche Sänger*, Wien 1864, Nachdr. hrsg. von F. Brusniak u. D. Klenke, Schillingsfürst 1996, S. 98. Bei diesem Wahlspruch handelt es sich um eine leicht veränderte Passage aus einem Gedicht des deutschen Spätaufklärers Johann Gottfried Seume; vgl. „Seumefeiern“, in: *Die Sängerkasse. Deutsche Gesangsvereinszeitung für das In- und Ausland* (Leipzig) 8 (1863), S. 58 f. Bereits 1818 hatte der in Rudolstadt wirkende Lieder-Komponist und spätere Kapellmeister Albert Methfessel diese Losung seinem weitverbreiteten *Allgemeinen Commers- und Liederbuch* vorangestellt. Auch die in den 1860er Jahren in Berlin erscheinende *Deutsche Männer-Gesangs-Zeitung* führte den ersten Teil dieses Zweizeilers in ihrem Zeitungskopf.

² „Bericht über das deutsch-vlaemische Sängerfest“, in: *Kölnische Zeitung* vom 19.6.1846.

schienen. Mit dieser Unterstellung erhielt die Gesangskunst religiösen Offenbarungscharakter; sie konnte auf solch einer Basis als Quelle von Moral und Gemeinsinn angesehen werden. Derartige kunstreligiöse Denkmodelle spielten in der Sängerbewegung eine große Rolle, aber mit ihnen verband sich weniger ein kirchlich-konfessioneller als vielmehr ein nationalreligiöser Bezugsrahmen. Träger dieser Haltung war ein Großteil der deutschen Männergesangsvereine, allen voran die Führungsgruppe aus Komponisten, Dirigenten und Vereinsvorständen, die hier ein Profilierungsfeld für ihre Geltungsansprüche als Bildungselite entdeckten.

Der Aufschwung der Sängerbewegung nahm seinen Anfang in der Restaurationsära nach 1815. Seither entwickelte sich die neuartige Organisationsform des Männergesangsvereins zu einem bedeutsamen sozialen Träger der bürgerlich-oppositionellen Emanzipationsbestrebungen und der deutschen Nationalbewegung und damit gleichsam zu einem Medium der politischen Kommunikation.³ Neben diesem Fragenkomplex soll im folgenden der vierstimmige Männerchorgesang selbst im Vordergrund stehen. Dieser Bereich der Gesangskunst läßt sich als entkirchlichte nationalreligiöse Populärmusik begreifen, die die Visionen der deutschen Nationalbewegung weitergab und bekräftigte.⁴ Hauptsächlich aus zwei Gründen konnte der vereinsförmige Männerchorgesang eine heute kaum mehr nachvollziehbare Bedeutsamkeit erlangen. Zum ersten ließ der „hohe Repressionsgrad“ des politischen Systems oppositionelle Äußerungen nur in mehr oder weniger verschleierte Form zu.⁵ Hier bot sich Kunst allgemein als Möglichkeit zur Tarnung an. Daß dabei vor allem das kunstförmige Singen zu einem Träger politischer Botschaften wurde, hatte mit der vorzüglichen Eignung dieses Mediums zu tun, eben solche Botschaften mit den Mitteln der Poesie und der Musik verschlüsseln zu können. Zum zweiten waren es gewisse Eigentümlichkeiten der Gesangskunst, die das Interesse der bürgerlichen Oppositionsbewegung auf sich zogen. Attraktiv machte diese Kunst, daß sie sich in den Rangkämpfen der Eliten als ‚symbolisches Kapital‘ verwerten ließ. Das hatte mit überkommenen kulturellen Zuschreibungen zu tun, wonach aus der Gesangskunst die Welt erhabener Werte sprach, sowohl im ästhetischen, vor allem sakral-kirchlichen als auch im sozialen, insbesondere weltlich-höfischen Kontext.⁶ Genau das wirkte auf das aufsteigende Bürgertum verlockend: Denn aus der Kunst ließ sich als Ausdruck der überlegenen Deutungsmacht von Adel und Klerus hoher Geltungsnutzen ziehen, sofern sie im bürgerlichen Sinne, d. h. im Sinne des bürgerlichen Emanzipationskampfes umgewertet werden konnte. Dieses Kalkül war insofern realistisch, als der Bürgerstand bereits in der vom Adel beherrschten ständischen Gesellschaft vorrangiger Träger der Kunstausbübung geworden war und hier schon

³ Dieter Düding, *Organisierter gesellschaftlicher Nationalismus in Deutschland (1808–1847): Bedeutung und Funktion der Turner- und Sängervereine für die deutsche Nationalbewegung*, München 1984.

⁴ Vgl. grundlegend zur Geschichte des deutschen Männerchorgesangs und der Sängervereine: Friedhelm Brusniak, „Chor und Chormusik: II. Chorwesen seit dem 18. Jahrhundert“, in: *MGG*, Sachteil 2, Kassel 1995, Sp. 781 ff.; „Heil deutschem Wort und Sang!“ *Nationalidentität und Gesangskultur in der deutschen Geschichte*, hrsg. von F. Brusniak u. D. Klenke, Augsburg 1995; Dietmar Klenke, *Der singende ‚deutsche Mann‘. Gesangsvereine und deutsches Nationalbewußtsein von Napoleon bis Hitler*, Münster 1998.

⁵ Dieter Düding, „Politische Opposition im Vormärz. Das deutsch-flämische Sängerbewegungsfest 1846 in Köln“, in: *Geschichte im Westen* 3 (1988), S. 7–18.

⁶ Vgl. zum kulturosoziologischen und elitetheoretischen Bezugsrahmen: Hans-Peter Müller, „Kultur, Geschmack und Distinktion. Grundzüge der Kulturosoziologie Pierre Bourdieus“, in: *Kultur und Gesellschaft*, hrsg. von Friedhelm Neidhardt, Opladen 1986, S. 162–190.

beträchtliches ‚kulturelles Kapital‘ angehäuft hatte. Vor diesem Hintergrund lag es nahe, daß sich Kunst und Künstlertum über kurz oder lang zu einem Kampfmedium im Dienste bürgerlicher Emanzipations- und Geltungsinteressen entwickeln würden. An diesem ins 18. Jahrhundert zurückreichenden Prozeß hatten die Sängerevereine des Restaurationszeitalters Anteil. Ihr kunstpolitisches Kalkül, den Geltungsansprüchen der bürgerlichen Nationalbewegung wirksam Nachdruck verleihen zu können, nahm vor allem auf den Sängerefesten konkrete Gestalt an. Diese Feste gaben als Gegenwelt zum Alltag den politischen Botschaften eine erhabene und verklärte Gestalt und boten als Forum symbolisch kodierter Emanzipationsforderungen zugleich Schutz gegen politische Anfeindungen. Zu einer treibenden Kraft der Sängerevereinsbewegung wurden die Eliteansprüche der Künstler, der Vereinfunktionäre und der bildungsbeflissenen Laiensänger, die sich – nach sozialer Herkunft und politischer Haltung graduell unterschiedlich – als neue Bildungsaristokratie begriffen.

2. Die Formensprache des Männerchorgesangs

Der mehrstimmige, in der Regel vierstimmige Männergesang kannte vielerlei Formen. Das Spektrum reichte von strophenförmig gebauten, homophon gesetzten Volksliedbearbeitungen für Solo-Quartett und ‚volkstümlichen‘ A-cappella-Chorliedern bis hin zu Chorlied-Zyklen, Chorbaldaden, Oratorien und großen Fest-Kantaten mit Klavier- oder Orchesterbegleitung. Die Protagonisten des Männergesangs begriffen diese Chorgattungen von vornherein als bürgerlichen Gemeinschaftsritus und hatten deshalb schon früh die expressiven Wirkungsmöglichkeiten im Blick. Dabei ging es nicht zuletzt um den Chor als singende Gemeinschaft mit einer Besetzung der vier Stimmlagen, die weit über den Quartettgesang hinausging. So sprach der Zürcher Musikpädagoge, Komponist und Verleger Hans Georg Nägeli, einer der einflußreichsten Wegbereiter des deutschsprachigen Männerchorgesangs, schon vor Beginn der ersten Gründungswelle von Sängerevereinen in den 1820er Jahren ausdrücklich vom „Chorlied“ als einer Form des vierstimmigen Gesangs, bei der an mehr gedacht war als an Quartett- oder Doppelquartettbesetzung, wie sie um 1810 für die exklusive „Liedertafel“ eines Carl Friedrich Zelter in Berlin noch charakteristisch war. Nägeli schrieb zu dieser Frage: „Ich war nicht bloß als Pädagog, sondern auch als Componist, der historisch Erste, der das zweistimmige und das dreistimmige Lied, gleichwie das Männer-Quartett, nach Form und Styl zum Chorlied erhob“⁷. Nägeli hatte dabei die Volkstümlichkeit des mehrstimmigen Männergesangs im Auge und wollte damit zugleich den exklusiven Wirkungen des gemischten Chorgesangs entgegenwirken. Aus seinem liberal-demokratischen Blickwinkel hielt er vor allem große Männerchöre für förderungswürdig; denn er schätzte die integrativen Wirkungen, die von der Versinnbildlichung der demokratischen „Volksmajestät“ durch (volkstümlichen) Chorgesang ausgingen.⁸ Große Bekanntheit erlangte

⁷ Hans Georg Nägeli, „Zeichen der Zeit im Gebiete der Musik“, in: *Literatur-Blatt. Intelligenz-Blatt* (Stuttgart) 20 (1826), S. 51.

⁸ Hans Georg Nägeli, *Die Pestalozzische Gesangbildungslehre nach Pfeiffers Erfindung kunstwissenschaftlich dargestellt im Namen Pestalozzis, Pfeiffers und ihrer Freunde*, Zürich 1809, S. 55.

eine Reihe Nägelischer Vaterlandsgesange, die auch als Gemeinschaftsgesange großer Sangerfestchore von den Laiensangern gut bewältigt werden konnten.⁹

Seit den 1830er Jahren, in denen die Sängervereine ihren ersten großen Aufschwung erlebten, facherte sich die musikalische Formensprache des Männerchorgesangs beträchtlich aus. Von schlichten homophonen Sätzen bis hin zu Kanons und auf kontrapunktischer Stimmführung fußenden Werken (Fugen) war alles anzutreffen. Gleichwohl orientierte sich die Formgebung bis zur Jahrhundertmitte stärker am Prinzip der „Simplizität“ im Sinne von edler Schlichtheit, die wir vor allem in den ‚volksliedhaften‘ Chorsatzen eines Friedrich Silcher oder im freimaurerischen Bundeslied von Mozart antreffen.¹⁰ Diese Tendenz hatte damit zu tun, daß im Männerchorgesang mit Blick auf die außermusikalischen Aufgaben leichte Einstudierbarkeit, eingängige Melodik und Stimmführung sowie sparsame Verwendung von Melismen und anderen Verkunstelungen eine erheblich größere Rolle spielten als bei anderen Gattungen der Gesangkunst. Um der angestrebten Massenwirksamkeit willen hatte das strophenformige Chorlied das größte Gewicht. Der oppositionelle ‚Bewegungscharakter‘ der Sängervereine verlangte nach Chorliteratur, die sowohl eine kämpferische als auch eine religiös berhohebende Seite hatte: Zum einen wurden hymnisch-pathetische und zum anderen drängende, marschahnliche Formen nachgefragt. Handelte es sich um eine politische Botschaft, lautete – berspitzt formuliert – die Anforderung an die Satztechnik: „Nur Akkorde“ und „Unisonostellen“.¹¹

Zur Verbreitung der Mannerchorsthetik trugen die Sangerfeste bei, dort vor allem die Wettstreite, die in den 1840er Jahren eine erste Hochblüte erlebten.¹² Wenn man so will, dann diente das Fest auch in ästhetischer Hinsicht als Informations- und Orientierungsforum, das nicht zuletzt in Fragen der politischen Symbolsprache stilbildend wurde. Schon in den 1840er Jahren hatte man eine recht genaue Vorstellung von Musterkompositionen und Musterchoren; z. B. galten die Augsburger ‚Liedertafel‘ oder der „Kölner Mannergesangverein“ als ‚Musterbilder‘ eines Mannerchores.¹³

3. Sangerfeste und Musikfeste

In beiden Festkulturen spielten bildungsbürgerliche Leitvorstellungen eine tragende Rolle. Zu den Gemeinsamkeiten von allgemeinen ‚Musikfesten‘ und ‚Sangerfesten‘ zählte vor allem ein dem Aufklarungszeitalter verpflichteter Bildungs- und Veredelungs-

⁹ Als Beispiel sei genannt: „Das Lied vom Rhein“, Text: Max von Schenkendorf, Musik: Hans Georg Nägeli (1815), in: *Göpel's deutsches Lieder- und Commersbuch*, hrsg. von Th. Taglichsbeck, Stuttgart 1847, S. 25 ff.

¹⁰ Friedhelm Brusniak, „Herr Silcher und das Volkslied“. Friedrich Silcher als Sammler, Schöpfer und Bearbeiter von Volksliedern“, in: *Symposium zu Friedrich Silchers 200. Geburtstag* (= Schriftenreihe der Bundesakademie für musikalische Jugendbildung 7), hrsg. von Walter Weidmann, Trossingen 1990, S. 27–50; ders., „Mozart in der bürgerlichen Musikpflege: Die Liebhaber als Träger und Initiatoren der Mozartbewegung“, in: *Symposium zu W. A. Mozarts 200. Todestag* (= Schriftenreihe der Bundesakademie für musikalische Jugendbildung 13), hrsg. von Walter Weidmann, Trossingen 1991, S. 30 ff.

¹¹ Äußerung des Gothaer Konzertmeisters Traugott Krämer im Jahre 1860, zit. nach: Friedhelm Brusniak, *Das große Buch des Fränkischen Sängerbundes*, München 1991, S. 94.

¹² Otto Elben, *Der volksthümliche deutsche Männergesang*, Tübingen 1887, Nachdr. hrsg. von F. Brusniak u. F. Krautwurst, Wolfenbüttel 1991.

¹³ Julius Melchert (Musiklehrer aus Altona), *Die Reise in Baiern im Jahre 1845. Ein Tagebuch von sechs Wochen*, Altona 1846, S. 63.

gedanke. Das vernunftbegabte Individuum sollte Bekanntschaft mit den „Meistern der Tonkunst und der lyrischen Poesie“ machen und Kenntnisse sowie Fertigkeiten im reflektierten Umgang mit Texten und Notenpartituren erwerben.¹⁴ Dabei spielte die Verklärung des Künstlers und des Genies eine tragende Rolle, und zwar dergestalt, daß der Musikkundige sein Wesen über qualitativ wertvolle Musik veredeln sollte, statt sich ‚verrohter‘ Musik hinzugeben. In beiden Chor- und Festkulturen ging es diesbezüglich um das Ziel der sittlichen Veredelung, um „veredeltere Lebensbegriffe durch den moralischen Einfluß dieser Poesie“.¹⁵

Von den allgemeinen „Musikfesten“ unterschieden sich die „Sängerkulte“ vor allem in zweierlei Hinsicht: Sie waren als Feste der „Mittelstände“ sozial weniger exklusiv und maßen dem politischen Element größere Bedeutung bei.¹⁶ Deutliche Unterschiede bestanden darin, daß die bei den allgemeinen „Musikfesten“ auftretenden gemischten Chöre dem Anspruch des Blattsingens nachkamen, die Führungskreise dieser Feste sich der musikalischen Hochkultur zurechneten und die Mitwirkenden musikalisch leistungsstärker waren als die Männerchorsänger. Obendrein hatten die Konzerte der Musikfeste gegenüber den zumeist von den unteren sozialen Schichten getragenen und sich betont ‚volkstümlich‘ gebenden Sängerkulten deutlich exklusiven Charakter.

Auch die Musikfeste wurden zu einem Forum des bürgerlichen Emanzipationsstrebens, aber das politische Element trat dort nur recht gedämpft in Erscheinung. Man huldigte dem Komponisten und Virtuosen als dem wahren Adel und spiegelte den Leistungsstolz der bürgerlichen Klasse im Künstlertum. Eine große Rolle spielte dabei die Pflege des kulturellen Traditionsgutes, wobei man bis zum Mittelalter und zur Renaissance zurückgriff. Das gab dem Musikfest ein eigentümlich historistisches Gepräge, das Würde und Erhabenheit ausstrahlen sollte. Damit hing eng zusammen, daß die Musikfeste als Feste bürgerlicher Selbstinszenierung vor allem Repräsentationscharakter hatten: Lokale und regionale Eliten nutzten die Mitgliedschaft in Singvereinen und Oratorienchören als Statussymbol.

Der markanteste Unterschied der beiden Festkulturen bestand darin, daß den gemischten Chören der Musikfeste die nationaldeutsche Zielsetzung der Männerchorkultur fehlte und obendrein das männerbündische Prinzip. Auf den Sängerkulten äußerten sich die politischen Bestrebungen bereits in den 1840er Jahren in einem

¹⁴ AMZ 47 (1845), Sp. 577.

¹⁵ Ebd., Sp. 577.

¹⁶ Ebd.; *Verzeichnis deutscher Musik- und Gesangsfeste. Den beim großen deutschen Sängerkulte in Lübeck am 26. bis 29. Juni 1847 versammelten Liedertafeln gewidmet, im Auftrage des Schweinfurter Liederkranzes*, Schweinfurt 1847; vgl. allgemein zu den Musikfesten: Ernst Lichtenhahn, „Das bürgerliche Musikfest im 19. Jahrhundert“, in: *Stadt und Fest. Zu Geschichte und Gegenwart europäischer Festkultur*, hrsg. v. Paul Hugger, Stuttgart 1987, S. 173 ff. Erst in jüngster Zeit wird eine klarere Differenzierung der Musikfeste nach politisch-weltanschaulichen Intentionen vorgenommen, obwohl gerade dieser Aspekt die Sängerkulte von den anderen Musikfesten am deutlichsten unterscheidet; das gilt für den Ablauf und die Rituale ebenso sehr wie für die Kompositionsweise und für die Aufführungspraxis. Aber auch die allgemeinen Musikfeste sollte man künftig deutlicher, als dies bislang geschehen ist, unter politisch-funktionalen Gesichtspunkten analysieren. Vgl. Hermann J. Busch, „Gesangsfeste‘ zwischen 1845 und 1871 im Spiegel der Zeitschrift ‚Euterpe‘“, in: *Ich will aber gerade vom Leben singen... Über populäre Musik vom ausgehenden 19. Jahrhundert bis zum Ende der Weimarer Republik*, hrsg. von Sabine Schutte, Reinbek 1987, S. 60–85; Harald Pfeiffer, *Heidelberger Musikleben in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Heidelberg 1989, S. 86–91; Elisabeth Eleonore Bauer, *Wie Beethoven auf den Sockel kam: die Entstehung eines musikalischen Mythos*, Stuttgart 1992, S. 189–192; Henning Unverhau, *Gesang, Feste und Politik. Deutsche Liedertafeln, Sängerkulte, Volksfeste und Festmähler und ihre Bedeutung für das Entstehen eines nationalen und politischen Bewußtseins in Schleswig-Holstein 1840–1848*, Habil.-Schrift Univ. Kiel 1994.

deutlichen Hang zur Monumentalität, aus der ein offensiver politischer Aufstiegs- und Geltungsdrang sprach. Die bürgerlichen Mittelschichten verbanden ihre Aufstiegs-hoffnungen mit der Überwindung der Territorial-, Standes- und Konfessionsgrenzen innerhalb Deutschlands. Nachhaltig wurde der Anspruch auf staatsbürgerliche Gleichheit und nationale Einigung bekräftigt.

Die Musikfeste atmeten bis zur Jahrhundertmitte einen noch eher kosmopolitischen Geist. Erst danach griff die Umwertung zu „deutschen“ Musikern Platz, wobei sich auch chauvinistische Elemente – vor allem gegenüber Frankreich, England und Italien – einschlichen.¹⁷ Auf den Sangerfesten hingegen war das national abgrenzende Element bereits vor der Jahrhundertmitte allgegenwärtig. Daß ein „deutscher Sänger“ auf einem „deutschen“ Sängerfest „fremde Formen“ nicht „nachaffen“ und auch im Ausland sein Volkstum selbstbewußt zeigen sollte, solche Appelle waren aus der ‚nationalen‘ Identitätsbildung der Sänger nicht wegzudenken.¹⁸ Allerdings schlug das Bemühen um nationale Abgrenzung in der vormärzlichen Sängerbewegung nur in Ausnahmefällen in Überheblichkeit um. Zeigte sich berschiesender Geltungsdrang dergestalt, dann ging es um das Bestreben, den deutschen Musikleistungen den ersten Rang unter den Nationen zuzusprechen. „Kein Volk der Erde“, hieß es 1847 auf einem Sängerfest, habe „so Herrliches und Großes“ auf dem Gebiet der Musik geleistet wie das deutsche.¹⁹ Eine derartige Sichtweise betraf etwa Wolfgang Amadé Mozart; Züge eines ‚deutschen‘ Mozart – ungeachtet seiner Bezeichnung als „europäischer Meister der Töne“ – trug bereits die Genius-Huldigung auf dem 1. Sängerfest der Mozart-Stiftung im Jahre 1838.²⁰ Wie sehr zu dieser Zeit die meisten Musikfeste noch ein ausgeprägter Kosmopolitismus beherrschte, zeigt das Bonner Beethovenfest von 1845, dessen Genius-Verehrung bürgerlich-egalitäre Züge offenbarte, aber kaum nationaldeutsche Akzente setzte.²¹ Mit der *Sinfonie Nr. 9* wurden nationenbergreifende Leitbilder in den Vordergrund gerückt. So war in einem Festgedicht von Wolfgang Mller von der „Menschheit“, vom „Vlkerchor“ und von der Verbrüderung aller Menschen die Rede.²² Auf einem „wahrhaft europäischen Fest“, so die *Kölnische Zeitung*, hatte sich die

¹⁷ Hermann J. Busch, „Für den deutschen soliden Sinn... zu wenig konsistente Nahrung“. Johann Sebastian Bach, Louis Marchand und die französische Tastenkunst“, in: *Französische Einflüsse auf deutsche Musiker im 18. Jahrhundert*, hrsg. von F. Brusniak u. A. Clostermann, Köln 1996, S. 179 f.; Gerd Richter, „Deutsch-englische Bemühungen um Händel. Rezeptionsgeschichtliche Blicke aus deutscher Sicht“, in: *Aspekte der englisch-deutschen Musikgeschichte im 17. und 18. Jahrhundert*, hrsg. von F. Brusniak u. A. Clostermann, Sinzig 1997, S. 45 ff.

¹⁸ Eintrag des Frankfurter Mannerchorkomponisten Heinrich Adam Neeb in den Sangerpass von Jens Sattler (Mitglied des Schweinfurter Liederkranzes) vom 3.1.1848, (Archiv des Liederkranzes Schweinfurt); *Das erste deutsche Sängerfest gefeiert in Würzburg in den Tagen des 3. bis 7. August 1845. Ein Erinnerungsbuch für dessen Teilnehmer* von M[aximilian] R[mer], Würzburg 1845, S. 94.

¹⁹ *Erinnerung an das fünfte Liederfest des Thüringer Sängerbundes zu Eisenach*, Arnstadt 1847, S. 5.

²⁰ Der 2 der Statuten der Mozart-Stiftung, die musikalische Talent bei ihrer Ausbildung in der Kompositionslehre unterstützen wollte, lautete: „Jünglinge aus allen Ländern, in denen die deutsche Sprache die Sprache des Volkes ist, können diese Unterstützung in Anspruch nehmen...“ Zit. aus: *Erinnerung an das 1. Sängerfest der Mozartstiftung, gehalten zu Frankfurt/M. am 29./30. Juli 1838, Festgabe vom Liederkranz*, Frankfurt 1838, S. 4; vgl. auch: Friedhelm Brusniak, „Organisierte und institutionalisierte Mozart-Pflege in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert“, in: *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa*, hrsg. von H. Loos (= Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der TU Chemnitz 1), Chemnitz 1997, S. 69–84.

²¹ Berichterstattung der *Kölnischen Zeitung* vom 7. August/9. August/12.–14. August 1845; vgl. auch: Andreas Eichhorn, *Beethovens Neunte Sinfonie: die Geschichte ihrer Aufführung und Rezeption*, Kassel 1993.

²² Eichhorn, S. 301.

Aristokratie aus Adel und bürgerlicher Oberschicht versammelt.²³ Solch ein Kosmopolitismus vertrug sich nicht mit dem Oppositionsgeist der Nationalbewegung, der das im selben Jahr stattfindende Würzburger Sängereisen prägte. Dieser Vergleich erhellt, daß innerhalb der Musikkultur des 19. Jahrhunderts die Sängereisenbewegung eine führende Rolle auf dem Wege zur Nationalisierung der deutschen Kulturidentität spielte.

4. Ursprünge der Sängereisenbewegung

4.1. Gemeinschaftliche Gegenwelten gegen eine atomisierende Konkurrenzgesellschaft

Zu den bedeutsamsten Beweggründen der Männerchorsänger zählte das Bedürfnis nach Geselligkeit und Gemeinschaft. Das gemeinschaftliche Singen im Verein bot im Alltag eine Möglichkeit, angesichts des verunsichernden sozialen Wandels eine Gegenwelt der Geborgenheit und Gemeinschaftlichkeit abseits beruflicher Wettbewerbszwänge aufzubauen. Hier schlug die große Stunde des männerbündischen Vereinswesens; die Gesangsvereine hatten daran maßgebend Anteil. Vereinsnamen wie „Concordia“ und „Harmonia“ bezeugen, daß es ein starkes Bedürfnis nach moralisch überzeugender und zukunftssträchtiger Gemeinschaftlichkeit gab, im Vereinswahlspruch „Concordia res parvae crescunt“ verheißungsvoll auf den Punkt gebracht.²⁴ Über die harmoniestiftenden Kräfte des Gesangs hieß es: „Wo Männer walten und wirken, da ist Ernst und Kraft. Wo sie Hohes und Vollendetes wollen, da muß es gelingen, wenn sie mit Kraft und Eintracht zusammenstehen. Wie Herrliches und Großes muß erstehen, auch im Reiche des Gesanges, wenn viele seiner Diener zusammentreten, um ihre Töne in einem Akkorde auszuströmen! Wie wahrhaft freudig ist ein solcher Sang, weil die Sänger ihrer inneren Harmonie sich bewußt sind; wie ergreifend ist ein solcher Chor, weil er der Einklang vieler Männerherzen ist!“²⁵ Die Gemeinschaft der Männerchorsänger erfuhr hier eine eigentümliche Verklärung, die an kunstreligiöse Überhöhung grenzte. Das Ideal des hier angesprochenen bürgerlichen Männerbundes fand seinen zeitlosen Ausdruck im Bundeslied von Wolfgang Amadé Mozart, einem als Männerchorlied rezipierten Satz in ursprünglich freimaurerischer Tradition.²⁶ Der Männerbund präsentierte sich dort als wahrhaftige, in Gottes Willen gründende Gemeinschaft, gleichsam als familienähnlicher Lebensbund, der in der Idee der „Brüderlichkeit“ metaphorisch überhöht wurde. Diese Gemeinschaft verlangte ihren Mitgliedern unbedingte Treue ab und fühlte sich den aufklärerischen Prinzipien der Freiheit, Wahrheitsliebe und Toleranz verpflichtet. Indem der Hymnus mit einer religiösen Wendung endete, verlieh er dem Männerbund die höheren Weihen der Gottgefälligkeit. In diesem Sinne hieß es:

²³ *Kölnische Zeitung* vom 12. August 1845.

²⁴ Kral (wie Anm. 1), S. 1, 9, 22, 26. Den zitierten Wahlspruch (zu deutsch: „Eintracht läßt kleine Dinge wachsen.“) machte z. B. der 1839 gegründete Aachener Männergesangsverein ‚Concordia‘ zu seinem Motto.

²⁵ Rede Wilhelm Hauffs aus Anlaß der Neujahrsfeier des Stuttgarter ‚Liederkränzes‘ am 1.1.1826, zit. nach: Friedhelm Brusniak, „Über die Macht des Gesanges. Wilhelm Hauff und die Anfänge des schwäbischen Sängereisenwesens“, in: *Friedrich Silcher 1789–1860. Studien zu Leben und Nachleben*, hrsg. von M. H. Schmid, Tübingen 1989, S. 17.

²⁶ Vgl. das Bundeslied mit der Textfassung „Brüder, reicht die Hand zum Bunde“ (KV 623a) von W. A. Mozart, in: *Volksliederbuch für Männerchor*, hrsg. auf Veranlassung Seiner Majestät Des Deutschen Kaisers Wilhelm II., Partitur, Bd. 1, Leipzig 1907, S. 212 f.; vgl. auch: Brusniak, „Herr Silcher und das Volkslied“ (wie Anm. 10), S. 30 f.

„Wahrheit suchen, Tugend üben, Gott und Menschen herzlich lieben, das sei unser Losungswort.“

4.2. *Kriegsbedingter Aufschwung des vaterländischen Männergesangs*

Die nationalen Einigungsbestrebungen lassen sich aus der Geschichte des deutschen Männerchorgesangs nicht wegdenken. Nach den Befreiungskriegen waren es vor allem gebildete Kreise, Jungakademiker, Lehrer und Studenten, die aus den kriegerischen Ereignissen nationalpolitische Konsequenzen zogen. Ihnen schwebte als Zukunftsvision ein nach außen achtunggebietender nationaldeutscher Machtstaat vor, den sie zum Maß aller Dinge erklärten. Dies schlug sich in einer Vielzahl von vaterländischen Männerchorliedern nieder, deren Helden- und Märtyrergeist dem Männerchor eine national-missionarische Aura vermittelte. Dahinter verbargen sich bürgerliche Eliteansprüche, die sich gegen den Adel als partikularistischen (d. h. antinationalen) wie als geburtsständischen Herrschaftsstand richteten. Sehr deutlich artikulierte diese Stoßrichtung des Männergesangs Ernst Moritz Arndts Vaterlandshymne „Sind wir vereint zur guten Stunde, wir echter deutscher Männerchor“.²⁷ Dieses Lied wurde bereits 1815 zur Bekenntnis- und Verbandshymne der bald von Staats wegen verfolgten studentischen Burschenschaften, die eine Vorreiterrolle bei der Verbreitung des Nationalgedankens spielten. In der Restaurationsära fiel diese Hymne, die auf die Befreiungskriege Bezug nahm, der staatlichen Zensur zum Opfer. Sie wirkte wie ein vaterländisches Dankgebet, wobei Gott als Schlachtenlenker vorgestellt wurde, der sich mit der deutschen Nation und den Verfechtern der nationalen Einigungsidee verbündet zu haben schien. Provokativ war von der „Majestät“ des deutschen Vaterlandes die Rede, nicht von der der partikularistischen Fürsten, die auf dem Wiener Kongreß aus Gründen des Machterhalts die nationale Einheit hintertrieben hatten. Der Männerchor drohte hier all denen „Verderben“ an, die dem nationalen Einigungsziel „höhnten“ und die Hoffnungen all derer betrogen, die an den kriegerischen Anstrengungen der Befreiungskriege Anteil gehabt hatten und daraus politische Mitwirkungsansprüche ableiteten. Auf diesem Erfahrungshintergrund institutionalisierte sich in der Vereinigung singender Männer die Idealvorstellung einer Gesellschaft von rechtlich und politisch gleichgestellten männlichen Staatsbürgern, die sich allein der nationalen Gemeinschaft aller Deutschen unterordnen wollten und allein dieser Gemeinschaft unbedingte Treue bis in den Tod gelobten. Als Bekenntnis- und Gelöbnisritual entwickelte sich der „Männerchor“ zu einem Magneten des nationaloppositionellen Betätigungsdranges.

4.3. *Selbstorganisierung des deutschen Bürgers im Gesangverein*

Die Sängervereine wurden zu einem Sammelbecken all derer, die das Bedürfnis nach männerbündischer Geselligkeit mit expressiver klassenpolitischer Außenwirksamkeit

²⁷ „Bundeslied“ (Männerchorpartitur), in: *Göpel's deutsches Lieder- und Commersbuch* (wie Anm. 9), S. 19 ff.; Willi Schröder, „Die Gründung der Jenaer Burschenschaft, das Wartburgfest und die Turnbewegung 1815–1819“, in: *Studentische Burschenschaften und bürgerliche Umwälzung: zum 175. Jahrestages des Wartburgfestes*, hrsg. von Helmut Asmus, Berlin 1992, S. 70.

verbinden wollten, dies aber unter den Bedingungen der restaurativen Politik des Deutschen Bundes nur symbolisch verschlüsselt tun konnten. Auf diese Weise flossen unterschiedliche Traditionen in diese sogartig wirkende Vereinsbewegung ein. Die wichtigsten seien aufgezählt: Zunftwesen, Soldaten- und Jägerkreise, Lesegesellschaften, Casinos, Feimaurertum, Kirchenchöre, Oratorienchöre, studentisches Korporationswesen, Lehrerseminare, Turn- und Schützenvereine.²⁸ Diesen Vereinigungen und Institutionen begegnete der Sängerverein mit zündenden Zukunftsvisionen; vor allem auf junge männliche Erwachsene wirkte der nationale und liberale Fortschrittsgeist der Sängerbewegung anziehend, obendrein der oppositionelle und kampfbetonte Habitus. Hingegen haftete den traditionellen Kontexten des gemeinschaftlichen Gesangs der konservative Geruch der altständischen Gesellschaft an; als Beispiele seien die evangelischen Kantoreien, die katholischen Kirchenchöre und der Järgesang der Adelskreise genannt. Wenn sich diese Formen im bürgerlichen Sinne umwerten ließen, konnten sie im Rahmen der Nationalbewegung traditionsmächtig werden, z. B. Jagdlieder in der kriegerischen Verfremdung des Vaterlandsliedes (z. B. *Lützows wilde Jagd* von Carl Maria von Weber) oder Kirchengesänge in der Umdeutung zu nationalreligiösen Bekenntnishymnen.²⁹ Wenn Geistliche im Vormärz bei den weltlichen Gesangsvereinen Gefahr für die Religion witterten, dann stand die abnehmende Attraktivität des Kirchenchores im Hintergrund und obendrein eine schleichende Entkirchlichung der Lebensbezüge zugunsten der nationalreligiösen Visionen der Sängerbewegung, die die „nationale“ Einigung Deutschlands verheißungsvoll in den Mittelpunkt aller Zukunftserwartungen rückte. Dieser Wandel hatte mit den einschneidenden sozialen Veränderungen des Napoleonischen Zeitalters zu tun; der politische Umbruch dieser Epoche hinterließ ein kulturelles Vakuum, das die Männerchöre der bürgerlichen Mittelschichten mit ihrem „nationalen“ Sinnstiftungsangebot auszufüllen wußten. Die neuartige ‚nationale‘ Gemeinschaftsidee begriffen die oppositionellen Schichten des Bürgertums als umfassenden Entwurf einer gesellschaftlichen Neuordnung und trauten ihr so viel soziale Gestaltungskraft zu, daß dabei auch Vorstellungen eines eigenverantwortlichen bürgerlichen Gemeinns eingeschlossen waren. Die Gesangkunst sollte dabei als Quelle der moralischen Veredelung behilflich sein. Am handgreiflichsten offenbarte sich dieser Anspruch in Benefizkonzerten und Spenden für Notleidende.³⁰

Die kulturelle Bedeutung des Männergesangsvereins lag in seinen vielfältigen sozialen und politisch-psychologischen Aufgaben begründet. Dieser funktionale Kontext macht verständlich, warum sich in der deutschen Männerchorbewegung nicht das exklusive „Liedertafel“-Modell eines Carl Friedrich Zelter durchsetzte, sondern die volkstümliche Vision einer im Chor verkörperten „Volksmajestät“, die der Schweizer Liberaldemokrat Hans Georg Nägeli vor Augen hatte.³¹

²⁸ Klenke, *Der singende ‚deutsche Mann‘* (wie Anm. 4).

²⁹ *Aeltere und Neuere Jäger-Lieder in Bearbeitung für drei (bis vier) Singstimmen und Waldhörner*, (Oettingana-Bibliothek Schloß Harburg, Sign. VI.2.4°12); „Ansichten über Sänger, Gesangsvereine und Gesangsfeste, allen Sängerbüchern gewidmet, bei dem ersten allgemeinen deutschen Gesangsfeste 1845 zu Würzburg, von einem fränkischen Sänger“, in: *Zeitschrift für Deutschlands Musik-Vereine und Dilettanten* 5 (1845) (verfaßt von Jens Sattler), S. 31.

³⁰ Hans-Werner Hahn, „Die ‚Sängerrepublik‘ unter der Wartburg. Das Liederfest des Thüringer Sängerbundes in Eisenach im August 1847 als Beitrag zur kulturellen Nationsbildung“, in: *Bürgerkultur im 19. Jahrhundert. Lothar Gall zum 60. Geburtstag*, hrsg. von D. Hein u. A. Schulz, München 1996, S. 201.

³¹ Brusniak, „Chor und Chormusik“ (wie Anm. 4), Sp. 781 ff.

4.4. Bürgerlich-emanzipatorische Selbstaufwertung über Kunst

Das deutsche Bürgertum feierte im 19. Jahrhundert die aus seiner Mitte aufgestiegenen „Geisteshelden“ als gottnahe Künstler, die den Geburtsadel aus seiner charismatischen Monopolstellung verdrängten.³² Eindrucksvoll läßt sich das an den Schillerfeiern des Stuttgarter „Liederkranzes“ ablesen. Dieser renommierte Männergesangsverein hob Schiller als „deutschen“ Dichter auf das Podest eines Geistesfürsten, auf den das „deutsche Volk“ stolz sein sollte. Als nationales Identifikationsobjekt und moralisches Vorbild übertraf Schiller den Adel bei weitem.³³ „Denn wie er dichtete“, hieß es in einer Festrede, „so hat er gelebt [...] und mit der umfassenden Menschenliebe eines Fürsten stets die Bescheidenheit des Bürgers verbunden“.³⁴ Damit wurde ein Bildungsadel geschaffen, den die bürgerliche Nationalbewegung für sich vereinnahmte. Diese Geisteselite erfreute sich in den Augen der Sänger einer charismatischen, auf Gottes Willen gründenden Sonderstellung. Als 1839 strittig war, ob die Einweihung des Stuttgarter Schillerdenkmals Glockengeläut begleiten sollte, machten die Stuttgarter Sänger gegenüber den widerstrebenden Kirchenvertretern geltend, daß sich Schiller durch eine gottunmittelbare Stellung auszeichne. In einer für die Sängerbewegung typischen Weise griffen sie auf kunstreligiöse Argumente zurück. Demnach bestand Schillers Verdienst darin, daß er den Menschen über die Begegnung mit dem Schönen zur Sittlichkeit führte. Die Schönheit wurde zum Offenbarungsmedium Gottes erklärt, der sich des Künstlers als Sprachrohr bediente, um den Menschen den „moralischen Adel“ ihres Wesens zu verkünden. So gesehen war Schillers Geist nur „ein Werk und ein Schauplatz der göttlichen Weisheit“³⁵. Die religiöse Verehrung Schillers gründete im Kern auf dem theologischen Glaubenssatz, daß das Genie von Gott geschaffene Natur sei. Der Schillerkult des Stuttgarter „Liederkranzes“ vermengte kunstreligiöse Gottesvorstellungen, Geniekult, bürgerliche Emanzipationsbestrebungen und deutsches Nationalempfinden zu einem Synkretismus, der für die Sängerbewegung insgesamt typisch war.

5. Die Entwicklung der Sängerbewegung bis zur Reichsgründung

Die bürgerliche Nationalbewegung verdankte ihre Entstehung der Enttäuschung über die Ergebnisse des Wiener Kongresses von 1815. Im Männerchorgesang fand sie seit den 1820er Jahren ein taugliches Medium, das unter den erschwerten Bedingungen des Restaurationszeitalters für ihr politisches Anliegen warb. Als liberales Fanal wirkte ein Ausspruch auf dem 1. Schwäbischen Sängereisen von 1827: „Nieder sinken vor des Gesanges Macht der Stände lächerliche Schranken.“³⁶ Den oppositionellen Habitus, der daraus sprach, bewahrten die Sängervereine bis zu den Einigungskriegen. In den 1830er Jahren stieg ihr Chorgesang zum Zentralritus der Nationalbewegung auf. Als oppositio-

³² J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, „Zur Geschichte des Beethoven-Denkmal“, in: *Festschrift zum 70. Geb. von Joseph Müller-Blattau*, hrsg. von Chr.-H. Mahling, Kassel 1966, S. 245.

³³ Lucie Prinz, *Schillerbilder: die Schillerverehrung am Beispiel der Festreden des Stuttgarter Liederkranzes (1825–1992)*, Marburg 1994, S. 48.

³⁴ Rede Ludwig Bauers von 1836, zit. nach Prinz, S. 48 f.

³⁵ Rede Gustav Schwabs anlässlich der Schillerfeier im Mai 1839, zit. nach Prinz, S. 61.

nelle ‚Nischenorganisation‘ versinnbildlichte der Gesangverein die Gemeinschaft der bürgerlichen Männer und deren Vorstellung von Gleichheit, Freiheit und nationaler Verbundenheit über die Grenzen der souveränen Fürstenstaaten hinweg. Die Turner kamen zu dieser Zeit als Repräsentanten der Nationalbewegung kaum in Frage, da sie zwischen 1820 und 1840 größtenteils verboten waren.

In den 1840er Jahren brachen trotz staatlicher Zensur die Dämme der politischen Zurückhaltung; die Sängerbewegung erlebte den größten Aufschwung ihrer Geschichte. Den Anstoß gab, daß außenpolitische Krisen des Deutschen Bundes mit dem wachsenden Reformdrang des deutschen Bürgertums zusammentrafen. Am Beginn dieser Ära stand die Rheinkrise von 1840, die durch annexionistische Bestrebungen in Frankreich ausgelöst wurde und dem deutschen Nationalgeist Auftrieb gab. Auch die preußische Thronfolge von 1840 wirkte belebend; erneut keimten Hoffnungen auf, daß Preußen auf dem Weg zu einem nationaldeutschen Verfassungsstaat voranschreiten werde. Wie nie zuvor kleidete die Sängerbewegung ihre liberalen und nationalen Forderungen in provokative Gesänge und Festsprüche. Zum Beispiel war von der „freien Presse“ als der „Schwester des freien Liedes“ die Rede.³⁷ Die grenzübergreifende Kommunikation machte in den 1840er Jahren so große Fortschritte, daß selbst große überregionale Sängerbewegungen veranstaltet werden konnten, so in Würzburg 1845 und in Köln 1846.

Im Revolutionsjahr 1848 traten die Männergesangsvereine in den Hintergrund; die Konkurrenz der Politik – zahlreiche liberal oder demokratisch gesinnte und als „Volksdemagogen“ bekannte Sänger engagierten sich u. a. in „Märzvereinen“ – und die innere Zerstrittenheit über die kaum zu durchschauenden politischen Richtungen lähmten vielerorts das Vereinsleben. Als die Revolution scheiterte, traten angesichts der erneuten Repressionswelle auch die Männerchöre wieder in die Rolle einer heimlichen Opposition ein. In den 1850er Jahren breiteten sie sich im deutschsprachigen Raum auch auf dem Lande flächendeckend aus. Mobilisierend wirkte vor allem die Schleswig-Holstein-Frage, die in den Mittelpunkt des politischen Engagements trat. Sie wurde zum Inbegriff der ungelösten nationalen Frage. Aus dem Rückzieher der deutschen Fürsten gegenüber Dänemark schmiedete die Sängerbewegung eine argumentative Waffe, mit der sie sich gegen die erstarkten reaktionären Kräfte zur Wehr zu setzen suchte.

Ab 1859 bekam die Sängerbewegung erneut Auftrieb. Wie 1840 gab ein außenpolitisches Ereignis den Anstoß. Es war der italienische Einigungskrieg, der die deutsche Öffentlichkeit in ungeahntem Maße aufrüttelte und die reaktionären Zustände überwinden half. So reagierte z. B. der Braunschweiger „Männergesangsverein“ auf den Krieg in Oberitalien prompt mit dem Appell, an der Seite Österreichs in den Krieg einzutreten und bei dieser Gelegenheit die nationale Einigung voranzutreiben. Ein im Mai 1859 veranstaltetes Konzert bot zur Hälfte vaterländische Chorliteratur dar, u. a. den von Carl Maria von Weber vertonten Männerchorsatz *Lützows wilde Jagd* nach einem Gedicht von Theodor Körner, dem populären Märtyrer-Dichter der Befreiungskriege.³⁸

³⁶ Festrede von Karl Pfaff auf dem 1. Schwäbischen Sängerbewegungsfest in Plochingen am 4.6.1827, zit. n.: Otto Elben, *Erinnerungen aus der Geschichte des Stuttgarter Liederkränzes. Festgabe zum 70jährigen Jubiläum*, Stuttgart 1894, S. 17.

³⁷ [Eduard Fentsch], *Erinnerung an das Sängerbewegungsfest zu Regensburg 1847*, Regensburg 1847, S. 67 f.

Mitreißend wirkte vor allem das beherrschende Jagdhornmotiv, über das sich die Franzosenjagd lautmalerisch in Szene setzte. Männerchorgesänge dieser Art hielten die Erinnerung an das heroische Vorbild der Befreiungskriege wach und vermittelten in der akuten Krise den Eindruck, es mit einer vergleichbaren kriegerischen Bewährungssituation zu tun zu haben, wenn man möglicherweise Napoleon III. entgegentreten hatte.

Der rasche Friedensschluß in Oberitalien führte im Sommer 1859 zur Beruhigung der Gemüter. Aber gegenüber Frankreich blieb die deutsche Sängerbewegung auch weiterhin mißtrauisch. In Deutschland befürchtete man ein erneutes Ausgreifen des westlichen Nachbarn nach Osten und damit den Ausbruch des großen Krieges. Auch die Feste der Sänger vermittelten den Eindruck, daß ein großer Waffengang bevorstehe. In der Festlyrik war mit Blick nach Westen vom „deutschen Rütli-Schwur“ die Rede und obendrein vom Vermächtnis der Leipziger Völkerschlacht.³⁹ Als sich dann der nach wie vor ungelöste Schleswig-Holstein-Konflikt erneut zuspitzte und die Gemüter zusätzlich erhitze, führte das zu einer bis dahin ungekannten Mobilisierung innerhalb der Sängerbewegung. Vaterländische Kriegsgesänge und heroische Festrhetorik erlebten eine seltene Hochkonjunktur. Ein vielgesungenes Chorlied dieser Jahre pries Hermann den Cherusker und Karl den Großen als ‚deutsche‘ Nationalhelden, die ihr Volk geeint und siegreich gegen den Feind geführt hatten. Grundtenor war hier der Wunschtraum, daß sich möglichst rasch ein überragender nationaler Heerführer finden möge, der die Deutschen als „Heldenkaiser“ zu einer machtvollen Reichsnation zusammenzuführen verstand.⁴⁰ Der neue nationaloppositionelle Schwung mündete 1862 in die Gründung des „Deutschen Sängerbundes“ als Dachverband der deutschen Männergesangsvereine. Im Vorjahr hatte in Nürnberg ein „Großes Deutsches Sängerkult“ stattgefunden, dessen Festchöre sich als ‚Massenchöre‘ präsentierten. Sie sprengten alle bis dahin gekannten Dimensionen. Man beabsichtigte damit, die nationalen Einigungsbestrebungen eindrucksvoll zu versinnbildlichen.

Mit ihrem musikpolitischen Anspruch erwiesen sich die Sänger als bedeutsames Segment der bürgerlichen Oppositionsbewegung. Ihnen kam es darauf an, die Regierungen der deutschen Staaten nationalpolitisch unter Druck zu setzen. An der Kriegspropaganda der frühen 1860er Jahre hatten die Männergesangsvereine großen Anteil. Daß sie hier offensichtlich erfolgreich agierten, wurde deutlich, als sich 1863 die Schleswig-Holstein-Krise zuspitzte und die deutschen Regierungen kaum mehr einer militärischen Auseinandersetzung mit Dänemark auszuweichen vermochten. Als dann aber Preußen die militärische Initiative an sich riß und das wahr machte, was zuvor die Vaterlandschöre der Sänger sehnsuchtsvoll besungen hatten, sahen viele Vereinssänger ihre Mission erfüllt, und die Sängerbewegung erlahmte innerhalb weniger Jahre.

³⁸ Programmblatt zum Konzert des Braunschweiger Männer-Gesang-Vereins am 19.5.1859 (Stadtarchiv Braunschweig, G XI 16, Nr. 7); *Leyer und Schwerdt*. Abt. II. von Theodor Körner für vierstimmigen Männergesang komponiert von Carl Maria von Weber, op. 42, Berlin o. J., S. 4.

³⁹ *Fest-Album des dritten Coburger Sängertages*, hrsg. von [Konrad Friedrich] Müller von der Werra, Coburg 1860, S. 34 ff.

⁴⁰ Dietmar Klenke, „Ein ‚Schwur für's deutsche Vaterland‘. Zum Nationalismus der deutschen Sängerbewegung zwischen Paulskirchenparlament und Reichsgründung“, in: *Liberalismus, Parlamentarismus und Demokratie. Festschrift für Manfred Botzenhart zum 60. Geb.*, hrsg. von Michael Epkenhans u. a., Göttingen 1994, S. 96 f.

6. Portraits von Sängereisen

Eingehende Betrachtung verdienen drei herausragende Sängereisen, die Meilensteine in der Geschichte der deutschen Männerchorbewegung wie in der Geschichte der deutschen Nationalbewegung waren: das Würzburger Sängereisen von 1845, das Kölner von 1846 und das Nürnberger von 1861. Dort traten alle die Elemente in repräsentativer Bündelung und Verdichtung in Erscheinung, die für die oppositionelle Festkultur der Männergesangsvereine vor der nationalstaatlichen Einigung Deutschlands typisch waren.

6.1 Das Würzburger Sängereisen von 1845

Das Würzburger Sängereisen stand ganz im Zeichen der vormärzlichen Oppositionsbewegung. Wie sehr die Veranstalter das Fest als musikpolitisches Instrument begriffen, läßt sich dem Festprogramm und den zahlreichen Berichten über dieses Großereignis entnehmen. Der umfangreichste Bericht, der mutmaßlich auf Anregung des Festausschusses zustandekam, spiegelte die schwierige Gratwanderung, die der Festausschuß zu bestehen hatte: Auf der einen Seite stand das taktische Erfordernis, sich an den monarchischen Partikularismus des bayerischen Staates anzupassen, und auf der anderen Seite das Bedürfnis, die oppositionellen Ziele der Nationalbewegung offensiv zu bekräftigen. Auch im Festprogramm fand das Bemühen, diese Pole auszutarieren, seinen Niederschlag. Es gab durch den Chorgesang vermittelte Botschaften, die dem monarchischen Untertanengeist huldigten, aber auch solche, die die ‚nationale‘ Position der Sängerbewegung selbstbewußt und kampfbetont zum Ausdruck brachten. Eine große Rolle spielte hier der Barbarossa-Kult als Ausdruck der Sehnsucht nach einem einheitsstiftenden Heerkaiser.

Dem Festbericht zufolge hatten die Sängereisen „artistische, moralische und politische“ Seiten.⁴¹ Bei der artistischen, d. h. künstlerischen Seite ging es nicht nur um rein musikalische Aspekte, sondern zugleich auch um die „Harmonie“ des Zusammenwirkens einer Vielzahl von Sängern und Musikern. Konkret hieß das, daß alle Festchöre darauf berechnet waren, viele Kräfte „in Eine große, kolossale Tonmasse“ zu vereinigen. Präsentierte sich der „deutsche Männergesang“ in dieser Weise, dann produzierte er, so der Anspruch, „bewundernswürdige Effekte“, bei denen selbst die „gewandteste Feder“ nicht mithalten konnte.⁴² Dem Gesang wurde als Träger politisch-weltanschaulicher Botschaften größere propagandistische Bedeutung beigemessen als dem geschriebenen oder gesprochenen Wort. Mit dieser Einsicht nahm der absichtsvolle Einsatz von ‚Massenchören‘ seinen Anfang. Zugleich erwies sich das Würzburger Fest so als Vorreiter auf dem Wege zum politischen Monumentalstil.⁴³ Schon aus diesem Grunde kann die Bedeutung des volkstümlichen Gesangs für die politische Kultur Deutschlands nicht hoch genug eingeschätzt werden.

⁴¹ *Das erste deutsche Sängereisen* (wie Anm. 18), S. 103–106.

⁴² Ebd., S. 104.

⁴³ Dietmar Klenke, „Das nationalheroische Charisma der deutschen Sängereisen am Vorabend der Einigungskriege“, in: *„Heil deutschem Wort und Sang!“* (wie Anm. 4), S. 141–196; Klenke, *Der singende ‚deutsche Mann‘*.

Die moralische Seite erblickte der Festbericht in der Fähigkeit des Gesangs, ein Quell moralischer Empfindungen zu sein. Alle höheren, den Menschen veredelnden Tugenden schien er anregen zu können: „Gottesfurcht, Vaterlandsliebe, Treue, Freundschaft und Eintracht“. Besonders wichtig nahm der Bericht den Hinweis auf die ermutigenden Effekte des Gesangs im Kriege. Auch die bewährte Tradition des Kirchengesangs, religiöse Gefühle wecken zu können, wollte er nicht missen.

Bei der dritten Aufgabe des Festes, der politischen, ging es um die Erzeugung eines grenzensprengenden deutschen Nationalgefühls, das ebenfalls eine gewichtige moralische Seite hatte. Demzufolge hatte nationaldeutscher Opfergeist als die höchste gottgewollte Tugend zu gelten. Auch die deutschen Fürsten hatten sich diesem ideologischen Anspruch zu unterwerfen. Sie wurden daran erinnert, daß sie „nimmermehr“ die „Interessen ihrer Völker gegenüber dem Ausland preisgeben“ sollten. Um diese Mahnung zu bekräftigen, war mit Blick auf Dänemark und Frankreich von den „Feinden unserer Unabhängigkeit“, von ungebeter „fremder Einmischung in unsere deutschen Angelegenheiten“ und von demonstrativer nationaler Eintracht die Rede, die den „Feinden“ eine „heilsame Lehre“ sein sollte.⁴⁴ Wer aus „Vergrößerungssucht“ und „Eroberungslust“ auf die „Uneinigkeit“ der Deutschen spekulierte, der sollte auf die in Würzburg versammelten Sängereichöre schauen und seine Absichten nochmals überdenken. So kam es, daß die aus Schleswig-Holstein angereisten Gäste mit ihrem Lied „Schleswig-Holstein meerumschlungen“ die größte Aufmerksamkeit auf sich ziehen konnten und wegen ihres nationalen Widerstands gegen die dänischen Einverleibungspläne als Helden gefeiert wurden.

Zu einer schwierigen Herausforderung wurde es, „religiöse und kleinstädtische Eifersüchteleien“ von diesem Nationalfest fernzuhalten.⁴⁵ Vor allem hatten die norddeutschen Sängereichöre erwartet, „überall religiöse Unduldsamkeit und Bigottismus zu finden“. Aber die verbindende Wirkung der gemeinsamen Choraufführungen, an dem alle Sänger grenzübergreifend Anteil hatten, schlug die Festteilnehmer so sehr in ihren Bann, daß sie „angenehm überrascht“ waren. Der Geist der nationalen Verbrüderung erlaubte, „freimütig“ und „tolerant“ miteinander umzugehen und die „Vorurteile der deutschen Stämme gegeneinander“ zu überwinden, so hieß es einhellig in allen Berichten. Angespielt wurde damit auf die Erwartung, daß es in Würzburg ein starr abgrenzendes Sonderbewußtsein der bayerischen Katholiken gebe. Aber das genaue Gegenteil hatte dort Tradition: Nach den Befreiungskriegen war die Stadt eine Hochburg des bürgerlichen Liberalismus und des Nationalgedankens geworden; an erster Stelle hatte das Universitätsmilieu nationalreligiöse Denkweisen genährt.⁴⁶ Weil aber die Stadt auf Grund ihrer Liberalität in den 1830er Jahren besonders stark unter behördlicher Repression zu leiden gehabt hatte, verfuhr die Würzburger „Liedertafel“ als Veranstalter besonders vorsichtig, um das Fest nicht zu gefährden und die Behörden wie auch zaudernde Kreise der Stadtbevölkerung günstig zu stimmen. Aus diesem Grunde tauchten im Festprogramm Fürstenhuldigungen auf, die dem Vorwurf, es mangle den

⁴⁴ *Das erste deutsche Sängereifest*, S. 106.

⁴⁵ „Bericht über das Würzburger Sängereifest“, in: *Kölnische Zeitung* vom 17. August 1845.

⁴⁶ Leo Günther, *Würzburger Chronik Bd. 3, Personen und Ereignisse von 1802–1848*, Würzburg 1925, S. 491 ff.

Sängern an Loyalität gegenüber dem bayerischen Königshaus, die Basis entziehen sollten. Die Vorsicht zahlte sich aus; die Warnungen vor „demagogischen und religiösen Umtrieben“ und vor gesteigerter „Revolutionsgelegenheit“ bestätigten sich nicht.⁴⁷ Gleichwohl hatten die Festorganisatoren achtgegeben, daß der nationaloppositionelle Geist im Festprogramm gebührend zur Geltung kam. Auf der politischen Linken provozierte der reibungslose Ablauf des Festes den Verdacht, daß sich im Festausschuß „ultramontane“ (d. h. katholisch-konservative) Tendenzen unter einer „deutschtümeln- den Hülle“ geregt hätten.⁴⁸ Das war von der Warte einer kleinen deutsch-katholischen, linksliberalen Minderheit aus geurteilt.

Das Würzburger Festarrangement wollte eine gesamtdeutsche Verbrüderungsstim- mung aufkommen lassen; deutlich spiegelte sich diese Absicht in den Gemeinschafts- ritualen: Es gab die gemeinsame Tafel in der Sängereisenhalle, die Sängereisengrüße, den Empfang der Sängereisen an den Schiffsstationen mit Fanfaren und Böllerschüssen, den Festzug durch die Stadt, den Austausch von Sängereisenzeichen als Zeichen der Verbrüderung und erstmals die Anrede „Du“ unter den Sängereisenbrüdern sowie einen Künstlerkult, der die gemeinsa- me Verehrung deutscher Dichter- und Komponistengrößen zum Ausdruck brachte.⁴⁹

Der Veranstalter des Festes, die Würzburger „Liedertafel“, zählte mit 80 bis 100 aktiven Sängern zu den großen Männergesangsvereinen des Vormärzes. Sie hatte Akade- miker, Studenten, Fabrikanten, Lehrer, Büroangestellte und Handwerker in ihren Reihen.⁵⁰ Ihre Integrationskraft reichte vom breiten Mittelstand bis hin zur bürgerli- chen Oberschicht. Die Lehrer, die auch unter den auswärtigen Festgästen überrepräsen- tiert waren, leisteten eine wichtige Vermittlerrolle zwischen den gehobenen Kreisen und dem bürgerlichen Mittelstand. Auch anderswo hatten sie Führungspositionen innerhalb der Sängereisenbewegung inne, als Vereinsführer wie als Chorleiter.⁵¹ Daß sich die „Lieder- tafel“ überhaupt zutraute, ein grenzübergreifendes Musikfest auszurichten, hing unmit- telbar mit der Stellung Würzburgs als Musik- und Universitätsstadt zusammen. Mehr als in vergleichbar großen Städten blühte dort das Musikleben, und dies war vor allem dem 1804 von Franz Joseph Fröhlich gegründeten Musikinstitut zu verdanken, das der Universität angegliedert war.⁵² Auf diese Weise standen auch die für die Aufführungen erforderlichen Instrumentalisten zur Verfügung. Hinzu kam, daß das Universitätsmilieu eine Hochburg der nationalen Oppositionsbestrebungen war. Am Fest nahmen über 1600 Sängereisen teil, und von den ca. 1500 auswärtigen Sängern stammte ein gutes Drittel nicht aus Bayern; von diesen reiste wegen der damals noch schwierigen Verkehrsverhält-

⁴⁷ Georg Lommel, *Das erste deutsche Sängereisen in Würzburg von nationalem Gesichtspunkte betrachtet*, Würzburg 1845, S. 53.

⁴⁸ Ebd., S. 60 f.; *Der Protestantenfresser*, Stuttgart 1845, S. 13 ff.

⁴⁹ „Das erste deutsche Sängereisen in Würzburg“, in: *Wiener allgemeine Musik-Zeitung* vom 19. August 1845, S. 393 f; vgl. auch: Friedhelm Brusniak, „Nationalbewegung und Sängereisenstolz. Das erste deutsche Sängereisen in Würzburg 1845“, in: *Musikpflege und Musikwissenschaft in Würzburg um 1800. Symposiumsbericht Würzburg 1997*, hrsg. von Ulrich Konrad, Tutzing 1998, S. 37–48. So waren auf der Barbarossa-Darstellung einer Fest-Flug- schrift zwei Ehrensäulen mit „National-Dichtern“ und „National-Tondichtern“ zu sehen; Schiller und Mozart stan- den dort oben an.

⁵⁰ *Erinnerungsbuch an das erste deutsche Gesangsfest zu Würzburg am 4./5. und 6. August 1845*, hrsg. von Georg Oettel, Würzburg 1845, S. 17 f.

⁵¹ *Volksschullehrer und außerschulische Musikkultur. Tagungsbericht Feuchtwangen 1997*, hrsg. von F. Brusniak u. D. Klenke, Augsburg 1998.

⁵² Brusniak, „Nationalbewegung“. Fröhlich lebte von 1780 bis 1862.

nisse der größte Teil aus den nahegelegenen süd- und mitteldeutschen Staaten an.⁵³ Noch auf keinem Sängerfest hatte es bei der Herkunft der Festteilnehmer eine solch weite Streuung gegeben.

Viel spricht dafür, daß das politische Anliegen des Festes auf die Teilnehmer überzeugender wirkte als die kompositorische und auffuhrungstechnische Qualität der Gesangsdarbietungen. So jedenfalls urteilte ein sehr differenziert abwägender Festbeobachter aus Wien, der bekannte Musikkritiker und Gründer des „Wiener Männer-gesang-Vereins“ August Schmidt. Vom „deutschen Gemeinsinn“ des Festes war er sehr angetan, äußerte sich aber im selben Atemzug kritisch über die Musik.⁵⁴ Beim Chorwerk *Deutschland*, vom Würzburger Musikprofessor Eisenhofer eigens für das Fest komponiert, hob er bezeichnenderweise nur die hymnisch-choralartigen Passagen lobend hervor.⁵⁵ Ihm gefiel, daß damit der Nationalgedanke im Sinne eines Gebets religiös aufwertet und uberhohet wurde. Aber die Aufführung des Werks wies beträchtliche Mängel auf; das hing u. a. damit zusammen, daß die von weither zusammengestromten Sänger nur wenig Zeit zur gemeinsamen Probe hatten und als großer „Massenchor“ die polyphonen Passagen kaum überzeugend darboten konnten. Allen Unzulänglichkeiten zum Trotz ließen sich die Zuhörer von der religiöse Erhabenheit ausstrahlenden Anlage des Chorwerkes beeindrucken. Die vaterländische Botschaft lief im Kern auf die Mahnung hinaus, die Fürsten sollten sich den nationalen Einigungsbestrebungen unterordnen und auf diese Weise gottgefällig handeln. Mit Fug und Recht läßt sich dieser Festgesang als Musterbeispiel für die Vertonung eines nationalreligiösen Textes bezeichnen. Der damals noch seltene Typus der Männerchor-Festkantate war den Musikfesten abgeschaut. Indem ein Sängerfest wie das Würzburger diese angesehene Gattung der Vokalmusik adaptierte, verbreitete es eine künstlerisch erhabene und zugleich religiöse Aura und wertete damit das politische Anliegen auf. Das war hochbrisant; denn Gott für das nationale Ziel zu vereinnahmen, lief unausgesprochen auf eine Kampfansage an überkommene kirchlich-konfessionelle und partikularstaatliche Loyalitäten hinaus. Das aber wurde nur indirekt ausgesprochen. Andernfalls wäre die schwierige Gratwanderung zwischen Untertanen-Loyalität und bürgerlich-oppositionellem Aufbegehren wohl kaum geglückt.

Die größte Begeisterung löste das Chorwerk *Das deutsche Lied und seine Sänger* von Heinrich Neeb aus.⁵⁶ Vor allem der Schluchor, der den vaterländischen Heroismus und Opfergeist der deutschen Sänger besang, erntete viel Beifall. Es hieß dort: „Auf Brüder, zum Leben, zum Sterben vereint, hinaus in die Feldschlacht, hinaus in den Feind! Den wallenden Helm in die Locken gedrückt, die Banner entfaltet, die Schwerter gezückt! Auf, sei es zum Siege, auf, sei es zum Tod! Germania allzeit, Germania hurrah,

⁵³ Düding, *Organisierter gesellschaftlicher Nationalismus* (wie Anm. 3), S. 190 f.

⁵⁴ A[ugust] S[chmidt], „Fliegende Blätter aus meinem Reise-Portefeuille. Das erste deutsche Sängerfest in Würzburg“, in: *Wiener allgemeine Musik-Zeitung* vom 12. u. 19. August 1845, S. 382 f., 393 f.

⁵⁵ Vgl. *Das erste deutsche Sängerfest*, S. VI–VIII; *Gesänge vorgetragen bei dem allgemeinen Deutschen Gesangsfeste in Würzburg 1845*, Gesang Nr. 2, *Deutschland, Fest-Kantate* von Franz Xaver Eisenhofer (1783–1855), Stimm-bücher der vier Einzelstimmen (Sangermuseum Feuchtwangen).

⁵⁶ „Das erste deutsche Sängerfest in Würzburg“, in: *Wiener allgemeine Musik-Zeitung* vom 12./19. August 1845, S. 383; *Das erste deutsche Sängerfest*, S. XVI f.; *Gesänge vorgetragen bei dem ersten allgemeinen Deutschen Gesangsfeste*, Gesang Nr. 9, *Das deutsche Lied und seine Sänger* von Heinrich Neeb (1807–1878).

hurrah, hurrah!“ Diesen Text untermalte ein kräftiges, von der Deklamation her gewonnenes und homophon gesetztes Marschthema. In seiner fanfarenartigen Wirkung versinnbildlichte dieser Chor, von über 1600 Sängern vorgetragen, die unwälzende Kraft der Nationalbewegung als Gemeinschaft entschlossener Kämpfer, die im Glauben antraten, hehre, gottgewollte Ziele zu verfolgen. Immer dann, wenn Kompositionen die nationale Aufbruchsstimmung dieser Jahre kongenial mit Pathos, Schwung und eingängiger Melodik unterstützten, lösten sie begeisterte Reaktionen aus.

6.2. Das Kölner Sängerbefest von 1846

Auch das deutsch-vlaemische Sängerbefest, das 1846 in Köln stattfand, stand ganz im Zeichen der Nationalbewegung.⁵⁷ Das Begrüßungsgedicht der *Kölnischen Zeitung* maß dem Gesang übernatürliche, göttliche Kräfte zu.⁵⁸ Seine moralisierenden Wirkungen sollten der deutschen Nationalidee zugute kommen. Die teilweise von weit her angereisten Festgäste bekräftigten in Sängerbegrüßen die Idee der nationalen Solidargemeinschaft, die mitunter in einen kriegerischen Kontext gestellt wurde. So hieß es in einem Gruß aus Augsburg: „Ja gilt’s der Brüder Heil und Ehre, und greift die Männerhand zur Wehre; in Schwaben auch giebt’s scharfen Stahl, dann zieh’n wir freudig all’zumal nach Köln am Rheine!“⁵⁹ Einen ähnlich pathetischen Eindruck hinterließ ein beachtlicher Teil der Festrhetorik. Auf diese Weise inszenierte eine politische Bewegung ihre Entschlossenheit zum Handeln. Mit Blick auf die nationale Einigung war von „lebendiger Tat“ und „heiliger Pflicht“ die Rede, und die eintrachtstiftende Tonkunst sollte dazu einen Anreiz bieten.⁶⁰ Auch die Kölner Festorganisatoren wollten um der „Eintracht“ willen die überkommene Konfessionalität in Nationalreligiösität aufgehen lassen. In diesem Sinne erklärten sie den Dom zu einem Symbol machtvoller deutscher Einigkeit. Als imposantes „deutsches“ Bauwerk sollte er die Sänger ermuntern, für den Aufstieg des Vaterlandes zu beten.⁶¹

Ausgerichtet wurde das Fest vom „Kölner Männergesangsverein“, der einen breiten Querschnitt des gehobenen bürgerlichen Mittelstands repräsentierte und innerhalb der bürgerlichen Oberschicht reiche Unterstützung fand. Auf diese Weise kamen die auswärtigen Sänger sogar in den Genuß von Freikarten für die Fahrten mit Schiff und Bahn. Großzügige Sponsoren hatten dies ermöglicht.⁶² Selbstbewußter und offener als in Würzburg präsentierte sich in Köln das wachsende bürgerliche Selbstbewußtsein. Die Angst vor scharfer behördlicher Repression, die den Würzburgern noch im Nacken saß, spielte in Köln kaum eine Rolle, vielmehr vermittelte dort die oppositionelle Aufbruchsstimmung des Vormärzes einen ausgesprochen vitalen Eindruck. So hieß es in der nationalgesinnten Lokalpresse, daß es auf dem Sängerbefest keine „von oben herab befohlene Fröhlichkeit“ und keine „kalte Konvenienz“ gebe, sondern nur begeisterte

⁵⁷ Düding, „Politische Opposition“ (wie Anm. 5), S. 7 ff.

⁵⁸ *Kölnische Zeitung* vom 14. Juni 1846.

⁵⁹ *Zu Köln am Rheine*, Sängerbegrüß von Karl Trebitz im Auftrage der Augsburger Liedertafel aus Anlaß des deutsch-flämischen Sängerbefestes von 1846 (Nachlaß Karl Trebitz, Sängermuseum Feuchtwangen).

⁶⁰ *Kölnische Zeitung* vom 18. Juni 1846.

⁶¹ *Kölnische Zeitung* vom 16. Juni 1846.

⁶² Düding, „Politische Opposition“ (wie Anm. 5), S. 12.

„Frühlingsseeligkeit“.⁶³ Ähnlich äußerte sich ein schwäbischer Festteilnehmer. Aus seiner Sicht bestand der entscheidende Vorzug des Männergesangs darin, daß er nicht die „Kunst der bevorrechtigten, sogenannten vornehmen Stände“ sei, sondern „Allgemeingut des Volkes“.⁶⁴ Vor allem aus seiner Volkstümlichkeit schien er seine Stärke zu beziehen, und deshalb stellte er für die „bevorrechtigten“ Stände eine ernstzunehmende Herausforderung dar. Auch die Wortführer der Sängervereine erhoben einen Eliteanspruch und machten auf dem Kölner Fest geltend, daß der Männerchorgesang ein „veredelndes Organ deutscher Gesinnung“ sei.⁶⁵

Eine große Rolle spielte im Kölner Festarrangement der Künstlerkult. Man hatte sich erfolgreich um Felix Mendelssohn Bartholdy bemüht, und die Aussichten standen gut, mit einem solch prominenten Festdirigenten das politische Anliegen des Festes aufzuwerten.⁶⁶ Die Ovationen und Ehrenbezeugungen für den großen Meister überstiegen das bei Sängereisen sonst übliche Maß. Zeigten bereits der laute Begrüßungsjubel und der abendliche Fackelzug zu Mendelssohns Unterkunft die besondere Wertschätzung dieses Komponisten an, so wurde mit dem „Trompeten-Geschmetter“, das ihn auf dem Weg zum Dirigentenpult begleitete, die Grenze zum Geniekult überschritten.⁶⁷ Mit solch einer Geste erweckte man Assoziationen zum festlichen Einzug eines Fürsten „von Gottes Gnaden“. Hier aber wurde diese Ehrenbezeugung einem in der Nationalbewegung engagierten bürgerlichen Künstler zuteil.

Aus der Sicht eines Mendelssohn Bartholdy bot die „nationale“ Festkultur der Sänger die verlockende Aussicht, die überkommene konfessionelle Zerklüftung der deutschen Gesellschaft von unten her, d. h. mit Hilfe einer neuartigen, politisch inspirierten Massenbewegung zu überwinden und die Konfessionen einschließlich der jüdischen Minderheit in einer ebenso neuartigen Nationalreligiösität aufgehen zu lassen. Daß er vor dem Hintergrund seiner jüdischen Herkunft unter der unvollkommenen Integration des Judentums litt und ein vitales Interesse an der Überwindung konfessioneller Feindbilder hatte, ist bekannt.⁶⁸ Dieser Umstand dürfte seiner Neigung, sich im Rahmen der ungemein dynamischen Massenbewegung der Männerchorsänger zu profilieren, Auftrieb gegeben haben. Das könnte eine weitere Erklärung bieten, warum sich aus der Gruppe der großen deutschen Komponisten des frühen 19. Jahrhunderts gerade Mendelssohn Bartholdy am stärksten für den Männerchorgesang engagierte und es auf diesem Gebiet zu unvergleichlich großer Popularität brachte.

Höher als in Würzburg war in Köln der Anteil an politisch-programmatischen Chorwerken, wie sie für die gesamte vormärzliche Sängerkultur repräsentativ waren.⁶⁹ Das hing vor allem damit zusammen, daß eine Metropole wie Köln in ein dichteres

⁶³ *Kölnische Zeitung* vom 17. Juni 1846.

⁶⁴ *Kölnische Zeitung* vom 15. Juni 1846.

⁶⁵ Ebd.

⁶⁶ Vgl. den wenig erhellenden Beitrag über Mendelssohn Bartholdys Rolle auf dem Kölner Sängereisen: Mary Rasmussen, „The First Performance of Mendelssohn's Festgesang, An die Künstler, op. 68“, in: *Brass Quarterly* 4 (1961), S. 151–155; der Beitrag verfehlt den politisch-gesellschaftlichen Kontext, in dem Mendelssohn Bartholdy engagierte.

⁶⁷ *Rheinischer Beobachter* (Köln) vom 16. Juni 1846; *Kölnische Zeitung* vom 16. Juni/18. Juni 1846.

⁶⁸ Eric Werner, *Mendelssohn. Leben und Werk in neuer Sicht*, Zürich 1980; Wulf Konold, *Felix Mendelssohn Bartholdy und seine Zeit*, Laaber 1984, S. 69 ff., 267 ff.

⁶⁹ „Programm des deutsch-vlaemischen Sängereises zu Köln am 14./15. Juni 1846“, in: *Kölnische Zeitung* vom 13. Juni 1846.

198

80. Hymne an Odin. (118)

v. Stoll.

Konrad Max Kunz.

Andante sostenuto. *ff* 0-din, du Schlachtengott, dich flehen wir an! —

Moderato maestoso. *sempre, ff e ben marcato*

Schlachtengott, dich flehen wir an! *ten.*

1. Der du wandelst im 2. Über Berg hin und

ff Er - hör' uns!

0 - din! O - din! Er - hör' uns!

Sturm von Mee-re zu Meer hin, daß die
Tal er - tö-ne der Schlacht - ruf, daß ihn

0 - din, du Starker, Ge-wal-ti-ger, er-

Länder er - be-ben vom Rol-len des Wa-
heulender - wi-derndie Fel-sen und Schluch

L.4.D.8-B. I

(Nr. 80) 199

riten. decresc. a tempo

hör' uns, er - hö - re uns! *ff* 1. Du Schlächterer - reger mit
2. Du Star-ker im Kampfver-

gus!
ten!

flammendem Schil-de, laß brausen die Don-ner, und
lei-he den Sieg uns! Die Schattender Wäl-der, wo,
laß brausen die
die Schatten der

ten.

hoch aus den Wol-ken zerschmettre der Fein-de Schar, zer-
O-din, du thronest, em-pfan-gen die Op - fer dann, em-

Don-ner, zerschmettre,
Wäl-der em-pfan-gen, *ten.*

schmettre, zer - schmettre der Fein - de Schar!
pfan-gen, em - pfan-gendie Op - fer dann!

L.4.D.8-B. I

200 (Nr. 80)

3. Zieh im Kampf vor uns her, du zür-nen-der

O - din!

Kriegsgott, durch die feind-li-chen Rei - hen ver -

O - din!

O - din! Er - hör' uns, er - hör' uns! *riten. e ff*

brei-te Ent - set - - zen! Er - hö - re

O - din! Er - hör' uns, er - hör' uns! *riten. e ff*

ff a tempo

uns! Nicht e - her soll hän-gen an hei-li-ger

Ei-che, an hei-li-ger Ei-che der Schild und die

L.4.D.8-B. I

(Nr. 80) 201

Lan-ze, als bis wir ver - nich-tet, als bis wir ver -

als bis wir ter - nich-tet. ver -

nich-tet im Stau-be die Fein-de schn, ver-nichtet im

nich-tet *ten.*

Staub die *decresc. e riten.*

Stau-be die Fein - de - schn! Die

Staub die Fein - de schn! Die hei-li-gen

più lento

hei - li - gen Wäl - der, wo, O - din, du

Wäl - der, wo

thronest, em - pfan-gen die Op - fer dann!

cresc. *ff* *decresc.* *pp*

L.4.D.8-B. I

Notenbeispiel 1: Hymne an Odin, in: Liederbuch des Deutschen Sängerbundes, Bd. 1, o. O. (um 1863/64)

Netz überregionaler kommunikativer Bezüge eingebunden war. Zu den repräsentativen politischen Gesängen zählte u. a. die *Hymne an Odin* (siehe Notenbeispiel Nr. 1) Der Komponist Konrad Max Kunz hatte sich vom 1842 eingeweihten Nationaltempel Walhalla inspirieren lassen und in diesem Sinne die germanische Götter-Mythologie aufgegriffen.⁷⁰ Walhalla galt als Tempel des Kriegsgottes Odin. In der Hymne fleht der Männerchor die germanische Gottheit an, die Feinde zu vernichten. Als Vorbild hatte dem Komponisten vermutlich das *Gebet vor der Schlacht* von C. M. von Weber gedient, dabei vor allem der emphatische Anruf Gottes, der sich kleingliedrig und mit Atemzäsuren versehen syllabisch streng am Sprachrhythmus orientiert. Den Rückgriff auf das weit zurückliegende Germanentum symbolisiert der tiefe Beginn, von dem aus sich das Chorwerk aufbaut. Die Moll-Färbung und die Unisono-Führung der Eingangstakte untermalen den archaischen Charakter des germanischen Kriegsgottes. Kunz war als Leiter der nationalgesinnten Münchener „Liedertafel“ in das vaterländische Sängermilieu integriert.

Den Höhepunkt des Kölner Festes markierte der *Festgesang an die Künstler* von Mendelssohn Bartholdy.⁷¹ Die Lokalpresse begrüßte dieses Chorwerk als die „eigentliche Fest-Kantate“.⁷² Ihres programmatischen Charakters wegen hatte man sie mit großer Spannung erwartet. Das Publikum quittierte die Uraufführung mit großem Beifall und „Da Capo“-Rufen. Die Textvorlage des Chorwerkes hatte Mendelssohn dem Gedicht *Die Künstler* von Friedrich Schiller entnommen. Es handelte sich dabei um einen kleinen Ausschnitt, der sich sehr eng an das Original anlehnt.⁷³ Nur eine – allerdings zentrale – Textänderung hatte Mendelssohn vorgenommen: Statt von „Dichtern“ ist nunmehr von „Künstlern“ die Rede; seine chorgesangliche Hommage an die Künstler wollte auch die Komponisten und Musiker einbegriffen sehen.

Das Chorwerk gliedert sich in drei Teile: Im ersten Teil geht es um die Verkündung der auf der „Würde der Menschheit“ gründenden humanistischen Weltordnung, im zweiten Teil um ihre Infragestellung durch Widersacher und im dritten Teil um die Rettung dieser Weltordnung durch kunstreligiöse Glaubensüberzeugungen. Eröffnet wird die Szenerie mit einem eindringlichen Appell an die Künstler: „Der Menschheit Würde ist in eure Hand gegeben. Bewahret sie!“ „Andante maestoso“ beginnend, zeigt das Chorwerk zunächst hymnischen Charakter mit ruhigen Notenwerten. Nach einem kurzen Unisono fächert es sich rasch in die volle hymnische Akkordik auf. Das „Bewahret sie!“ erklingt davon abgesetzt als beschwörender Unisono-Appell, der mehr-

⁷⁰ *Hymne an Odin*, komp. von Konrad Max Kunz (1812–1875), in: *Liederbuch des Deutschen Sängerbundes*, Bd.1, 1864, S. 198–201; Hermann Heimpel, „Für Bayern. Schicksale der ‚Bayern-Hymne‘“, in: *Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte* 36 (1973), S. 688 ff.

⁷¹ *Festgesang an die Künstler nach Schillers Gedicht für Männer-Chor und Blechinstrumente*, komp. von Felix Mendelssohn Bartholdy, op. 68, Bonn 1846, Klavierauszug, vgl. neuerdings: Peter Jameson Mercer-Taylor, *Mendelssohn and the Musical Discourse of the German Restoration*, Phil. Diss. Univ. Berkeley (California) 1995, S. 219 ff. Diese Studie geht nur am Rande auf die Beziehungen zwischen Mendelssohn und der oppositionellen Männerchorbewegung ein. Sie streift den *Festgesang an die Künstler*, beschränkt sich aber auf knappe Hinweise zur musikalischen Gebärdensprache; deren beschwörenden Appellcharakter deutet sie allgemein vor dem Hintergrund der Festkultur der deutschen Nationalbewegung, verkennt aber die politisch-oppositionelle Schärfe des Appells und das Maß, in dem sich Mendelssohn für den deutschen Männerchorgesang engagiert hat.

⁷² *Rheinischer Beobachter* (Köln) vom 16.6.1846; *Festgesang an die Künstler*, S. 3 f.

⁷³ Friedrich Schiller, *Die Künstler*, in: Friedrich Schiller, *Werke in drei Bänden*, hrsg. von H. G. Göpfert, Bd. 2, München 1966, S. 676–688, hier: S. 687 f.

mals wiederholt wird. Die Künstler sollen standhaft bleiben, so die Botschaft. Es folgt ein Abschnitt, der nach Art eines Glaubensbekenntnisses die charismatische Qualität der Kunst besingt; demnach dient „der Künste heilige Magie einem weisen Weltenplane“. Im zweiten Teil des Festgesangs gerät die menschliche Würde in die Krise; sie flüchtet als „ernste Wahrheit“, von „Verfolgern“ verstoßen, in den Schutz eines Chores aus „Camönen“, d. h. in den Schutz eines Chorgesangs mit übernatürlichen Qualitäten. Die Dramatik der Situation unterstreicht die Unisono-Stimmführung in Moll.⁷⁴ Dann aber „rächt“ sich die zur Poesie gewordene Wahrheit, verstärkt durch die sinnliche Kraft der Musik, an des „Verfolgers feigem Ohr“, das sich von der Provokation, die der Gesang darstellt, in die Defensive drängen läßt. Auf diese Weise bereitet die „Wahrheit“ ihren Sieg vor. Die Rettung kündigt ein kleiner Solo-Chor an, der a cappella erklingt und damit aus dem Rahmen fällt. Daß Mendelssohn den Chorgesang hier in seiner reinen Gestalt, d. h. ohne Instrumentalbegleitung vorführt, geschah vermutlich mit Absicht. Der Kunstgriff erinnert an Nägelis Musikphilosophie, wonach die „Volksmajestät“, die dieser für den höchsten Ausdruck der menschlichen Würde hielt, am trefflichsten von der Gemeinschaft der Chorsänger versinnbildlicht wurde.⁷⁵ Und um eben diese Würde der Menschheit und um die Künstler als ihre Beschützer geht es an dieser exponierten Stelle des Chorwerkes. Standhaft und unbeirrt sollen die Künstler, so die erlösende Verheißung, an ihrer Mission festhalten und die im Chor verkörperte Würde der Menschheit bewahren. Nur dem moralischen Auftrag der Kunst sollen sie sich verpflichtet fühlen und nicht um „andere Kronen buhlen“. Die Krone steht hier für die gottunmittelbare Stellung der Kunst und damit auch des Künstlers. Aber erst auf „tausendfach verschlungenen Wegen“ soll die Menschheit das Ziel der „Einheit“ im Sinne einer umfassenden Interessenharmonie erreichen können. Homophone und polyphone Passagen untermalen im Wechsel die „verschlungenen Wege“. Punktierter Fanfaren-Motivik kündigt das erlösende Ziel an, die „große Einigkeit“, die Mendelssohn in einem strahlenden homophonen vierstimmigen Choral verklärt.

Im Zeitraffer ließ das Chorwerk die Dramatik des Restaurationszeitalters und des vormärzlichen Aufbruchs Revue passieren. Komponisten, Dichter und Sängereisen waren in dieser repressiven Ära zu Fluchtburgen der bürgerlichen Freiheitsrechte geworden; wenn sie im Vormärz wieder offensiver wurden und den verunsicherten Verfolgern entgegentraten, dann taten sie das im Einklang mit Gottes Willen, der sich über die Künstler offenbarte. Mit dem *Festgesang an die Künstler* gab Mendelssohn den Sängereisen ein musikalisches Manifest ihres Eliteanspruchs an die Hand. Poetisch verschlüsselt zielte die Kritik auf den Fürstenstand. Indirekt wurde klargestellt, daß nicht der geburtsständisch bevorrechtigte Adel die wahre Aristokratie sei, sondern die Künstler und die von ihnen geführten Sängereisen. Die Kunst beanspruchte, im göttlichen Auftrage Vorreiter auf dem Wege des gesellschaftlichen Fortschritts zu sein.

Auch *Der Jäger Abschied* von Mendelssohn Bartholdy zählte zu denjenigen Männerchören, die vom Kölner Publikum begeistert aufgenommen wurden.⁷⁶ Gemeint ist die

⁷⁴ *Festgesang an die Künstler*, S. 8, 12.

⁷⁵ Nägeli (wie Anm. 8), S. 55.

⁷⁶ *Der Jäger Abschied*, (Wer hat dich, du schöner Wald), Männerchor von Felix Mendelssohn Bartholdy (nach einem leicht veränderten Gedicht von Joseph von Eichendorff), op. 50, Nr. 2 von 1841, in: *Volksliederbuch für Männerchor* (wie Anm. 26), S. 414–416.

vielzitierte dreistrophige Wald-Hymne „Wer hat dich, du schöner Wald“. Dieser vierstimmige Mannerchorsatz präsentiert den Wald als gottgesegnetes Symbol der deutschen Identität, die in der seelischen Bindung an die heimische Naturlandschaft gründet. Im gebetsartigen Ausklang „Schirm dich Gott, du deutscher Wald!“ verbinden sich Natur, Nation und Gott zu einer Einheit. Die Waldlandschaft versinnbildlicht Mendelssohn lautmalerisch durch Waldhorn-Motive und eine Anlage der Stimmen, die im Schlusteil einer nachhallenden Waldakustik kongenial nachempfunden ist. Mendelssohns Hymnus traf damit den Nerv der Sänger, wie dies keine zweite Chorkomposition der deutschen Mannergesangskultur vermochte. Als Textvorlage hatte er ein auf die Befreiungskriege bezugnehmendes Gedicht von Joseph von Eichendorff benutzt, aber dieses Gedicht so verändert, daß der ursprünglich militärische Charakter dieser Vaterlandslyrik nicht mehr zu erkennen war.⁷⁷ Allem Anschein nach kam es ihm darauf an, die nationale Identität der Deutschen frei von kriegerischer Imponier- und Drohgestik darzustellen, die so viele Vaterlandslieder der damaligen Zeit auszeichnete. Mehr am Herzen lag ihm eine religiös vergeistigte Haltung gegenüber der „nationalen“ Idee. Als sich 1840 während der Rheinkrise über die deutsche Sangerwelt eine Flut von mehr als 200 Vertonungen des Beckerschen Rheinliedes ergoß, verweigerte er sich dem national-heroischen Sog dieses Jahres standhaft und bemerkte spöttisch, daß sich viele kleine Komponistentalente „wie toll darüber her“ machten, um „sich unsterblich daran zu komponieren“.⁷⁸ Den Akzent erhielt in Mendelssohns Wald-Hymnus die ewige Natur der Nationalität, die über tagespolitische Aufgeregtheiten erhaben zu sein schien. Mendelssohn kam es auf das grundsätzliche Bekenntnis an, daß es ein uberzeitliches Hineinwirken Gottes in die Welt gebe und daß die Bindung des Menschen an eine Nation gottgewollt sei. Militant auftrumpfende Bekenntnishaltungen lagen ihm eher fern. Erst in den kriegerisch gestimmten 1860er Jahren, als diese Vertonung bereits seit mehr als einem Jahrzehnt zum festen Bestand der Männerchöre zählte, fiel einem aufmerksamen Dirigenten unangenehm auf, daß Mendelssohn aus dem Kriegsgedicht von 1813 ein nationalreligios vergeistigtes Bekenntnislied der Deutschen gemacht hatte.⁷⁹

Auch die Vaterlandshymne *Was ist des Deutschen Vaterland?* wurde von Mendelssohn dirigiert.⁸⁰ Von gut 2.300 Sängern dargeboten, wirkte dieser monströs inszenierte nationale Gemeinschaftsritus auf das Publikum „elektrisierend“, so das Urteil der Lokalpresse.⁸¹ Eben zu dieser Zeit avancierte dieses Lied zur heimlichen Nationalhymne der Deutschen. Der oppositionelle Bekenntnisgehalt war sehr hoch. Denn die Hymne negierte die überkommene Vielstaaterei. Ihr sprach sie die göttliche Legitimation ab und übertrug diese auf den „nationaldeutschen“ Gemeinschaftsgedanken. Demzufolge sollte die „Nation“ in den Rang eines neuen, kirchenahnlichen Gemeinschaftsideals aufsteigen. Kein zweiter Mannerchorhymnus setzte die nationalreligiöse und oppositionelle

⁷⁷ *Volksliederbuch für Männerchor*, S. 784.

⁷⁸ Zit. n. Konold (wie Anm. 68), S. 270. Gemeint ist das Gedicht „Sie sollen ihn nicht haben, den freien deutschen Rhein“ von Nicolaus Becker.

⁷⁹ „Wer hat dich, du schöner Wald!“, in: *Die Sangerhalle*, Nr. 22, 1861, S. 176.

⁸⁰ *Des Deutschen Vaterland*, Hymne von Gustav Reichardt, op. 7, Nr. 3 (1825) nach einem Gedicht von Ernst Moritz Arndt, in: *Goppel's deutsches Lieder- und Commersbuch* (wie Anm. 9), S. 2–5.

⁸¹ „Bericht vom Deutsch-vlaemischen Sängerfest“, in: *Rheinischer Beobachter* (Köln) vom 17. Juni 1846.

Botschaft der Sängervereine so wirkungsvoll in Szene. Die erste Strophe warf die grenzensprengende Frage nach der Ausdehnung des zu einigenden Vaterlandes auf. Gleich zu Beginn hieß es: „Was ist des Deutschen Vaterland? Ist's Preußenland? Ist's Schwabenland? Ist's, wo am Rhein die Rebe blüht? Ist's, wo am Belt die Möve zieht? O, nein, nein, nein, sein Vaterland muß größer sein, sein Vaterland muß größer sein.“ Hier fiel die Antwort zunächst noch vage aus, aber die beiden Schlußstrophen gaben eine präzisere Antwort, die zugleich auch die religiöse Dimension ins Spiel brachte und damit dem nationalen Anliegen beträchtliches Gewicht verlieh. Demzufolge vollstreckte die Nationalbewegung Gottes Willen, wenn sie für die Einigung des „ganzen“ Deutschland kämpfte, d. h. für die Einigung aller deutschsprachigen Gebiete. Den Text vertonte Gustav Reichardt kongenial. Drängende, dreiklangsgestützte Aufbruchsmotivik untermalt gleich zu Beginn die provozierende Frage nach der Ausdehnung des deutschen Vaterlandes. Die Verneinung der deutschen Binnengrenzen unterstreicht die Musik deklamatorisch aggressiv und deutet am Ende in einer hymnisch ruhigen Wendung die Vision eines geeinten Deutschland an. Um die religiöse Dimension der Einigungsvision zu bekräftigen, weicht die Komposition in den Schlußstrophen vom Schema des Strophenliedes ab und bedient sich feierlich getragener Choral-Einschübe, die die deutsche Nation zu einer gottgewollten Heilsgemeinschaft überhöhen. Dort mischen sich kämpferische Aufbruchsmotivik und hymnisches Gebet zu einem scharfen musikalischen Kontrast, der aufrüttelnd wirken sollte. Die Medianten-Rückung zwischen Aufbruchsmotivik und getragenen Choraleinschub (von *G-* nach *Es-Dur*) steht symbolisch für die religiöse Überhöhung der Nationalidee. Als musikalisches Zeichen läßt sich das Mittel der Mediantenrückung bis zum *Gebet vor der Schlacht* von Carl Maria von Weber zurückverfolgen.⁸²

6.3 Das Große Deutsche Sängerverein von 1861

Nach der Reaktionszeit der 1850er Jahre veranstalteten die Sänger mit ihrem „Großen Deutschen Sängerverein“ in Nürnberg ein Nationalfest, das alle bis dahin gekannten Dimensionen sprengte. Mit „Massenchören“, an denen teilweise über 5.300 Sänger mitwirkten, etablierten sie einen Monumentalstil, der für die politische Festkultur der Deutschen bis ins 20. Jahrhundert stilbildend wurde.⁸³ Die erhebende Wirkung, die davon ausging, verband sich mit kriegerischen Appellen, die der offiziellen Festschrift zufolge auf den außenpolitischen „Sturmwind“ aus Richtung Frankreich Bezug nahmen. Auf dieser heroischen Linie bewegte sich die Mehrzahl der Festgesänge. Sie warnten dramatisierend vor den Gefahren, die der Nation von außen drohten, und warben für den wehrhaften Zusammenschluß aller Deutschen. Das Schreckbild einer uneinigen, von Verrätern und Opportunisten geschwächten Nation, die bei der erstbesten kriegerischen Bewährungsprobe wie zu Beginn des Jahrhunderts in die Knie gehen mußte, schwebte als abschreckende Lehre der deutschen Geschichte über dem Fest.

⁸² *Gebet vor der Schlacht*, Männerchor aus dem Liederzyklus „Leyer und Schwert“, komp. von C. M. von Weber nach Gedichten von Theodor Körner, in: *Volksliederbuch für Männerchor*, S. 611.

⁸³ Klenke, „Das nationalheroische Charisma“ (wie Anm. 4); ders., *Der singende ‚deutsche Mann‘*.

Einige Chorwerke spielten direkt auf Napoleon III. an, so auch der Festgesang *Frisch auf, frisch auf zum Siegen!* Er mußte nach minutenlangem Beifallssturm wiederholt werden, als die vereinten 5.000 Chorsänger auf der Bühne zum „heiligen Krieg“ gegen Frankreich aufriefen und den Appell mit einem „Hurrah! wir Deutsche, wir zieh'n dann zum Rhein!“ enden ließen.⁸⁴ Was diesem Chorwerk zu durchschlagender Resonanz verhalf, war zum einen der eindringliche Appell, sich mit den Franzosen auf ein kriegerisches Kräftemessen einzulassen und den großen Nationalkrieg zum Anlaß zu nehmen, die ersehnte machtvolle Reichsnation auf den Weg zu bringen. Gesten des defensiven Auftrumpfens gegenüber dem mächtigen Nachbarn im Westen mischten sich mit offensivem nationalpolitischen Tatendrang. Zum anderen spielte die musikalische Gestaltung eine Rolle, vor allem der marschmäßig drängende Rhythmus mit seinen charakteristischen triolischen ‚Punktierungen‘. Ein musikversierter Festbeobachter verglich die straffe, schlichte Melodik sogar mit der „Kraft, Würde und Gediegenheit“ der Mendelssohnschen Vokalkunst.⁸⁵ Der Komponist dieses aufputschenden Werkes, Heinrich Adam Neeb, hatte im Milieu der nationalgesinnten Sängervereine feste Wurzeln geschlagen.⁸⁶ Als langjähriger Leiter von Frankfurter Männerchören war er mit den Besonderheiten dieser Chorgattung bestens vertraut. Um durchschlagende Wirkungen zu erzielen, folgten seine vaterländischen Gesänge gewissen kompositorischen Grundregeln, die auf die Bedürfnislage von „Massenchören“ in einem kampfbetonten männerbündischen Milieu zugeschnitten waren. Charakteristische Merkmale waren der Marschrhythmus und die häufige Verwendung von Punktierungen.⁸⁷ Wie sehr politisch-psychologische Gesichtspunkte hineinspielten, darüber äußerte sich Neeb eingehend: „So soll man bey großen Sängermassen alle verkünstelten Gestaltungen meiden, sangbar schreiben, und so durch die Macht der Melodie im Verein mit einer faßlichen Harmonie zu wirken, sich bestreben [...] Ist hier und da die Stimmlage des Gesamtchores eng und hoch gelegt, so geschah solches absichtlich. Die Wirkung des Chores, unterstützt durch ein großes Orchester ist in dem Falle eine mächtige. Das habe ich gewollt, und dadurch zugleich dem unterlegten Worte, den gebührenden Ausdruck verliehen [...]“⁸⁸ Diesen Prinzipien folgte er auch in seinem Nürnberger Chorwerk; am deutlichsten zeigte sich das dort, wo die Sänger dem Aufruf „zum heiligen Krieg“ „schmetternde Trompeten“ und den Zug zum Rhein folgen ließen.⁸⁹ (Siehe Notenbeispiel 2) Marschrhythmus, triolische ‚Punktierungen‘, leichte Sanglichkeit, Signalmotivik aus charakteristischen Quartensprüngen und Tonrepetitionen, homophone Stimmführung und ein II. Baß, der sich extrem hochschraubte, all das verstärkte an dieser Stelle den dramatischen Appell des Textes in einer Weise, die das Publikum zu Begeisterungstürmen trieb.

⁸⁴ *Hymnus. Frisch auf, frisch auf zum Siegen!*, Text: Friedrich Stoltze, Musik: Heinrich Neeb, Männerchor-Partitur mit Klavierbegleitung, Nürnberg 1861, S. 19 f., 23; „Bericht vom Nürnberger Sängereisen“, in: *Frankfurter Konversationsblatt* vom 25. Juli 1861; „Das Nürnberger Sängereisen“, in: *Neues Frankfurter Museum*, Beilage zu *Die Zeit* (Frankfurt/M.) Nr. 97, 1861; „Bericht über das Nürnberger Sängereisen“, in: *Wanderer* (Wien) vom 26. Juli 1861.

⁸⁵ „Das Nürnberger Sängereisen“, in: *Neues Frankfurter Museum*.

⁸⁶ Helmut Bartel, *Heinrich Adam Neeb. Ein Beitrag zur Musikgeschichte Frankfurts*, Frankfurt/M. 1993.

⁸⁷ Ebd., S. 97 ff.

⁸⁸ Brief H. A. Neebs an den Stadtkantor Boehm in Coburg vom 4. Februar 1860, zit. nach: Brusniak, *Das große Buch* (wie Anm. 11), S. 93 f.

⁸⁹ *Hymnus. Frisch auf, frisch auf zum Siegen!*, S. 19 f.

The image displays a musical score for a hymn. It consists of three systems of staves. The first system includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The third system shows the vocal line and piano accompaniment concluding the phrase. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *p*, *f*, *ff*, and *sfz*. Performance instructions like *cresc.*, *cen-*, *do e string.*, and *Basso marcato.* are present. The lyrics are in German and relate to a call for victory.

cresc. cen- do e string.

p *f*

cresc. cen- do e string. *f*

Basso marcato. *f*

sfz! *f* *f* *f* *f*

f *ff* *ff* *ff* *ff*

Notenbeispiel 2: Hymnus „Frisch auf zum Siegen!“
 Text: Friedrich Stoltze, Musik: Heinrich Adam Neeb,
 Männerchor mit Klavierbegleitung, Nürnberg 1861

Obwohl hier ein ‚Massenchor‘ am Werk war, der von einem großen Orchester begleitet wurde, war das Textverständnis sichergestellt. Denn auf den Sangerfesten war üblich, in den Programmheften, die den Zuhorenern an die Hand gegeben wurden, die Gesangstexte abzdrukken.

Nicht wenig trug zur Wirkung der Nürnberger Auffuhungen die aufwendig gestaltete Festhalle bei. Sie war ein kirchenahnlicher, reich dekoriertes Holzbau, der fast 20.000 Menschen faste. Das waren 1861 noch unerhörte Größenordnungen. Erstmals traten damit die Masseninszenierungen des industriellen Zeitalters in voll entwickelter Form in Erscheinung. Möglich wurde dies, weil der örtliche Festausschuß von einer Woge der nationalen Begeisterung getragen wurde und sich auf die gesamte Stadtbevölkerung vom Fabrikanten bis zum Arbeiter stützen konnte. Vor den Einigungskriegen schlug die verheigungsvolle Vision der nationalen Einigung noch breite Bevölkerungsschichten in ihren Bann.

Auf ihrem Nürnberger Fest erreichte die deutsche Sängerbewegung ihren Zenit. Bereits wenige Jahre später büßte der Männerchorgesang einen Teil seiner charismatischen Aura wieder ein. Die entscheidende Ursache haben wir aber weniger in musik- und stilgeschichtlichen Zusammenhängen zu suchen als vielmehr in den politischen Rahmenbedingungen, die sich mit den Einigungskriegen dramatisch änderten.

Der „alte Traum vom alten Deutschland“. Musikfeste im 19. Jahrhundert als Nationalfeste

von Hans-Werner Boesch, Bochum

Als Felix Mendelssohn Bartholdy im Jahre 1836 zum dritten Male ein Niederrheinisches Musikfest als künstlerischer Leiter betreute, war er für die Übertragung dieser Aufgabe „doppelt dankbar“, weil bei dieser Gelegenheit sein Oratorium *Paulus* uraufgeführt wurde: Es dürfte für Mendelssohn besonders reizvoll gewesen sein, sein bis dahin wohl ambitioniertestes Werk gleich beim ersten Male „mit solchen Massen und in solcher Vollkommenheit zu hören, wie es nur bei den Musikfesten üblich ist“.¹

In der Familie Mendelssohn mögen allerdings nicht allein quantitative und qualitative Gesichtspunkte für das Musikfest gesprochen haben; ein Brief, in dem die Schwestern Felix Mendelssohns den Legationsrat Karl Klingemann zum Besuch des Düsseldorfer Festes von 1836 überreden wollen, enthält den Satz: „Ein rheinisches Musikfest muß man erlebt haben, um wieder den alten Traum vom alten Deutschland zu träumen“.² Bemerkenswert ist, daß dem Musikfest eine Bedeutung zugemessen wird, die sich über dessen vordergründige Funktion, nämlich Forum für Musikaufführungen zu sein, erhebt. Der „alte Traum vom alten Deutschland“ bringt eine politische Dimension ins Spiel: Offenbar konnte ein Musikfest im besonderen – so wie es für bürgerliche Feste des 19. Jahrhunderts im allgemeinen festgestellt wurde – als symbolische Politik aufgefaßt werden.³ „Im Fest erfährt sich die Versammelte Menge als Einheit und artikuliert ihren Traum von einer neuen und besseren Gesellschaft“.⁴ Von welcher Art die ‚neue‘, vielleicht sogar ‚bessere Gesellschaft‘ sein sollte, die im ‚Traum vom alten Deutschland‘ beschworen wird, bringt Sebastian Hensel in seiner Familien-Chronik auf den Punkt: Ziel der „an vielen Orten zugleich gefeierten Feste“ sei es gewesen, „die Deutschen über die politische Zerissenheit zu trösten“.⁵

So ist es kein Zufall, „daß bereits die ersten ‚nationalen‘ Feste und Feiern zur Erinnerung an die Befreiungskriege ab 1814 wesentlich von den Vorläufern der späteren Turner- und Sängerbewegung mitgetragen werden, daß dort intensiv über die Darstellung und Vermittlung von Geschichtsbewußtsein und Nationalidee nachgedacht wird“.⁶

¹ Brief vom 12. März 1836 an Otto von Woringen; zit. nach Susanna Großmann-Vendrey, *Felix Mendelssohn Bartholdy und die Musik der Vergangenheit* (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 17), Regensburg 1969, S. 81.

² Brief vom 26. März 1836 (die zitierte Briefstelle stammt von Rebecka); zit. nach Sebastian Hensel, *Die Familie Mendelssohn. 1729–1847*. Bd. 2, Berlin ¹²1904, S. 6.

³ *Bürgerliche Feste als symbolische Politik des 19. Jahrhunderts*, hrsg. von Manfred Hettling und Paul Nolte, Göttingen 1993, bes. S. 7–36.

⁴ Wolfgang Hardtwig, „Nationsbildung und politische Mentalität. Denkmal und Fest im Kaiserreich“, in: ders., *Geschichtskultur und Wissenschaft*, München 1990, S. 265.

⁵ Hensel, *Die Familie Mendelssohn*. Bd. 1, Berlin ¹²1904, S. 178. Nach Hensels distanzierter Einschätzung nahmen die Feste allerdings „namentlich in der Zeit von 1848–1866 [...] überhand“ (ebd.).

⁶ Wolfgang Kaschuba, „Deutsche Bürgerlichkeit nach 1800. Kultur als symbolische Praxis“, in: *Bürgertum im 19. Jahrhundert. Deutschland im europäischen Vergleich*, hrsg. von Jürgen Kocka, Bd. 3, München 1988, S. 27. – Dieter Düding bestätigt, daß „gerade die von den organisierten Patrioten zwischen 1815 und 1870 gefeierten Nationalfeste [...] wesentlich dazu beigetragen“ hätten, „daß die spezifischen Ausdrucksformen der Nationalbewegung, daß die für

Die bevorzugte Organisationsform der Patrioten war der Verein: „Im Verein sollte sie [die ‚bürgerliche Gesellschaft‘] das Mittel finden, um nach der Befreiung von ständisch-korporativen Fesseln sich neue, freigewählte Ordnungsstützen zu schaffen und die drängenden sozialen, wirtschaftlichen und kulturellen Probleme der Zeit zu lösen“.⁷ Vereine organisieren sich „quasi ‚im Angesicht des Vaterlandes‘“, verstecken aber ihre politischen Ziele oft hinter unpolitischen Zwecken (z. B. Singen und Turnen), weil regressive Vereinsgesetze zuzeiten eine solche Tarnung erzwingen⁸ (nicht ohne Grund zählt das Recht der freien Vereinigung zu den liberalen Kernforderungen der Zeit⁹). Im Deutschland des frühen 19. Jahrhunderts wurde eine beträchtliche Anzahl von „kryptopolitischen Vereinen“¹⁰ gegründet. Einige knappe Bemerkungen zur Erläuterung des Sachverhaltes mögen genügen.

1. Der Nationalismus ist ein Massenphänomen,¹¹ das nach dem Absterben des dynastisch geprägten Absolutismus ein ideologisches Vakuum ausfüllte.
2. Die Napoleonischen Befreiungskriege zu Beginn des 19. Jahrhunderts wirkten in Deutschland als Katalysator für den Nationalismus als Massenbewegung.
3. Die Restauration nach dem Wiener Kongreß versucht, die alten, dynastisch geprägten politischen Herrschaftsformen wiederherzustellen, folglich werden die nationalen Tendenzen, die auch liberale Ziele wie Pressefreiheit anstreben und Verfassungen einfordern, unterdrückt. Vereine als vordergründig unpolitische Körperschaften können Gelegenheit zum Versammeln geben, sie vermögen das Gemeinschaftsgefühl zu stärken, vor allem in überregionalen, eben ‚nationalen‘ Festen.

Im folgenden werden Belege für die These gesammelt, daß auch Musikfeste die Funktion von Nationalfesten erhielten (gemeint sind die ‚seriösen‘ Musikfeste wie z. B. das Niederrheinische Musikfest; der politische Charakter der insbesondere vom Männerchorwesen bestimmten Sängerkfeste dürfte feststehen¹²), daß sie sich demnach nahtlos in die Reihe anderer, unmittelbar politischer Feste des 19. Jahrhunderts (für die z. B.

sie charakteristischen Symbole und Metaphern, daß ihre emotional-psychischen Komponenten, daß ihre ideologischen Versatzstücke sich einer breiten Öffentlichkeit mitteilten“ („Die deutsche Nationalbewegung im 19. Jahrhundert. Ein Porträt ihrer Physiognomie“, in: *Deutschland, deutscher Staat, deutsche Nation. Historische Erkundungen eines Spannungsverhältnisses*. hrsg. von Peter Krüger [= Marburger Studien zur Neueren Geschichte 2], Marburg 1993, S. 72).

⁷ Dieter Langewiesche, *Liberalismus in Deutschland*, Frankfurt a. M. 1988, S. 22.

⁸ Düding, S. 72.

⁹ Langewiesche, S. 22.

¹⁰ Düding, S. 72.

¹¹ Vgl. hierzu George L. Mosse, *Die Nationalisierung der Massen. Politische Symbolik und Massenbewegungen von den Befreiungskriegen bis zum Dritten Reich*, übers. von Otto Weith, Frankfurt a. M. 1993; zu Festen bes. S. 91–152.

¹² Vgl. Dietmar Klenke, „Nationalkriegerisches Gemeinschaftsideal als politische Religion. Zum Vereinsnationalismus der Sänger, Schützen und Turner am Vorabend der Einigungskriege“, in: *Historische Zeitschrift* 260 (1995), S. 395–448; ders., „Das nationalheroische Charisma der deutschen Sängerkfeste am Vorabend der Einigungskriege“, in: *„Heil deutschem Wort und Sang!“ Nationalidentität und Gesangskultur in der deutschen Geschichte. Tagungsbericht Feuchtwangen 1994*, hrsg. von Friedhelm Brusniak und Dietmar Klenke (= Feuchtwanger Beiträge zur Musikforschung 1), Augsburg 1995, S. 141–196.

das Hambacher Fest von 1832 steht) einfügen;¹³ unterstrichen wird diese Funktion durch die Auswahl der aufgeführten Werke, aber auch durch das für alle Feste charakteristische Massenerlebnis.

*

Die frühesten deutschen Musikfeste wurden in Thüringen von Georg Friedrich Bischoff, dem Kantor des kleinen Städtchens Frankenhausen, ins Leben gerufen.¹⁴ Das erste Fest fand am 20. und 21. Juni 1810 statt und hatte am ersten Tag Joseph Haydns Oratorium *Die Schöpfung* auf dem Programm, am zweiten Tag zeitgenössische Instrumentalmusik, darunter die *Erste Symphonie* von Ludwig van Beethoven.

Beachtung verdienen vor allem die beiden Beweggründe, die das Fest veranlaßten. Zunächst sollten „den Kunstfreunden mit Hilfe eines leistungsfähigen Orchesters und zahlreichen Chores gute Aufführungen“ vermittelt werden, ferner gedachte Bischoff „auf seinem Musikfest eine große Anzahl von Künstlern und Kunstfreunden aus einem weiten Umkreis zu vereinen und ihnen die Möglichkeit eines Gedankenaustausches [zu] geben“.¹⁵ Übereinstimmend unterstreicht Eduard Krüger fast vier Jahrzehnte nach Frankenhausen „das Bedürfnis nach persönlicher Beteiligung, nach Geselligkeit, nach Oeffentlichkeit und Volksthümlichkeit“¹⁶ als wichtiges Motiv für die Durchführung von Musikfesten. Das zunächst unscheinbare Wort ‚Geselligkeit‘ wird dann in äußerst bezeichnender Weise erläutert; Krüger fährt nämlich fort, die gesellige Wirkung rufe „wenigstens auf diesem unsern eigensten Boden öffentliches volksthümliches Annähern“ hervor, sie verschmelze „Stämme und Geister“ und verspreche „gleich den übrigen großen Assoziationen ein künftiges größeres Leben unseres Volkes“.¹⁷ Hier wird in aller Deutlichkeit der grundsätzlich volksverbindende, d. h. nationale Charakter der Musikfeste angesprochen.

Von direkten, weniger vermittelten Beziehungen zur Nationalidee berichtet Louis Spohr, der sich an eine ‚gesellige‘ Fahrt erinnert, die 1810 in die Umgebung Frankenhausens unternommen wurde: „Auf der Spitze des Kyffhäusers wurde auch Kaiser Barbarossa [...] angesungen und zu baldigem Erwachen und baldigem Auszug zur Befreiung Deutschlands ermahnt.“¹⁸

Werden hier direkte Bezüge zur Nationalidee gewissermaßen auf einem Nebenschauplatz hergestellt, so wird 1815 das Musikfest als ganzes in den Dienst der nationalen Feier gestellt. Nicht ohne Grund fand dieses Fest am 19. und 20. Oktober statt, jährte sich doch am 18. Oktober zum zweitenmal der Tag der Leipziger

¹³ Vgl. Terry Eagletons These, „daß die Kategorie des Ästhetischen in der europäischen Moderne deshalb so große Bedeutung gewinnen konnte, weil sie zwar von Kunst spricht, aber immer auch andere Themen meint, die für den Kampf der Mittelklasse um politische Hegemonie von größter Bedeutung sind“ (*Ästhetik. Die Geschichte ihrer Ideologie*, übers. von Klaus Laermann, Stuttgart 1994, S. 3).

¹⁴ Vgl. bes. Hans Eberhardt, *Die ersten deutschen Musikfeste in Frankenhausen am Kyffh. und Erfurt 1810, 1811, 1812, 1815. Ein Beitrag zur thüringischen Musikgeschichte*, Jena 1934.

¹⁵ Ebd., S. 9 f.

¹⁶ Eduard Krüger, *Beiträge für Leben und Wissenschaft der Tonkunst*, Leipzig 1847, S. 58.

¹⁷ Ebd., S. 58 f.

¹⁸ Louis Spohr, *Lebenserinnerungen*. Erstmals ungekürzt nach den autographen Aufzeichnungen hrsg. von Folker Göthel, Bd. 1, Tutzing 1968, S. 143.

Völkerschlacht. In seinem Aufruf bestimmt Bischoff den Charakter des Festes als „Deutsche Sieges-Feier der Tonkunst [...] am Schluß der Gedächtnistage der großen Völkerschlacht“ geradezu überdeutlich.¹⁹

Zweifellos mitgedacht wurde das ein Jahr zuvor in zahlreichen Städten gleichzeitig veranstaltete Völkerschlacht-Gedenkfest, das – pointiert gesagt – als „Matrix der deutschen Nationalfeste des 19. Jahrhunderts“ aufzufassen ist.²⁰ Ganz im Sinne Friedrich Ludwig Jahns, der die „Erinnerung wichtiger Begebenheiten [...], und zwar solcher, die für allgemeine Theilnahme des gesammten Volks geeignet sind“,²¹ als Anlaß für Volksfeste gefordert hatte, wurde das Nationalfest von 1814 begangen. Der Jahrestag der Leipziger Schlacht war ein Anlaß erster Wahl, bedeutete der Sieg der Alliierten doch die Zurückschlagung des Usurpators Napoleon; die Mitwirkung von Pfarrern garantierte die religiöse Überhöhung des Festes: „Beliebte [Predigt-]Themen, die eine Parallelisierung mit der aktuellen Situation erlaubten, waren die Befreiung des Volkes Israel aus der Gefangenschaft, der Dank an den Herrn und die aus diesem Grunde veranstalteten Freudenfeste.“²²

Die für Deutschland überaus charakteristische Verbindung von Nationalem mit Religiösem wird besonders deutlich an den Freudenfeuern, die an die im Alten Testament überlieferte Erscheinung des Freiheit verheißenden Gottes in einer Feuerflamme erinnern sollten²³ und während denen „Lieder national-deutschen und kirchlich-religiösen Inhalts“ gesungen wurden:²⁴ „Der Eindruck, daß das Fest partiell den Charakter eines national-religiösen Dank- und Opferfestes hat, wurde in allen Festgemeinden unterstrichen durch das Lob Gottes mit einem Kirchenlied.“²⁵ In schwerpunktmäßig katholischen Gegenden stand das *Te Deum* im Vordergrund, in protestantisch geprägten Regionen war der Choral „Nun danket alle Gott“ ein vielgesungenes Lied. Insbesondere dieser protestantische Choral wird in seiner Funktion als Nationallied noch von Bedeutung sein.

Das Musikfest, das 1815 in Frankenhausen stattfand, erhält durch den Aufführungs-ort, die Kirche, natürlicherweise eine religiöse Note. Zwar wird nicht von religiösen Liedern oder Chorälen berichtet, doch an exponierter Stelle wurde ein anderes höchst symbolträchtiges und wirkungsmächtiges Lied gesungen, das für den Abschluß als „Patriotischer Gesang zum 20. Oktober“ angekündigt wurde. Louis Spohr, der bei diesem Fest in leitender Stellung wirkte, notierte in sein Tagebuch: „Zum Schlusse wurde ein Gesang nach der Melodie des ‚God save the King‘ mit Harmoniumbegleitung

¹⁹ Eberhardt, S. 24.

²⁰ Dieter Düding, „Das deutsche Nationalfest von 1814: Matrix der deutschen Nationalfeste im 19. Jahrhundert“, in: *Öffentliche Festkultur. Politische Feste in Deutschland von der Aufklärung bis zum Ersten Weltkrieg*, hrsg. von Dieter Düding u. a., Reinbek bei Hamburg 1988, S. 67–88.

²¹ Friedrich Ludwig Jahn, *Das deutsche Volksthum*. Nach der Originalausgabe von 1810. Mit einem Vorwort von Edmund Neuendorff (= Quellenbücher der Leibesübungen 3), Dresden o. J., S. 329.

²² Ute Schneider, *Politische Festkultur im 19. Jahrhundert. Die Rheinprovinz von der französischen Zeit bis zum Ende des ersten Weltkrieges (1806–1918)* (= Düsseldorfer Schriften zur Neuen Landesgeschichte und zur Geschichte Nordrhein-Westfalens 41), Essen 1995, S. 54. Auch dies entsprach den Vorstellungen Jahns, der die Hoffnung hegte, durch Volksfeste müsse „es uns auch wieder gelingen, Staat und Kirche zum Besten des Volks in gemeinschaftliche Wechselwirkung zu setzen“ (Jahn, S. 329).

²³ Düding, „Nationalfest“, S. 71 f.

²⁴ Ebd., S. 69.

²⁵ Ebd., S. 72. Für das Folgende vgl. ebd., sowie Schneider, S. 54 f.

von Herrn Methfessel gesungen, in den das ganze Publikum, an welches Texte ausgeteilt waren, mit einstimmte.“²⁶

Es mag erstaunen, daß gerade die englische Königs-Hymne Ausführende und Publikum der ‚Deutschen Siegesfeier der Tonkunst‘ zu einem Massenchor verband. Das Lied „God save the King“ hatte aber bereits kurz nach seiner Entstehung eine durchaus internationale Verbreitung gefunden. 1793 wird es in Berlin zum erstenmal mit dem Text „Heil dir im Siegerkranz! Herrscher des Vaterlands!“ publiziert.²⁷ Zwar handelt es sich auch in dieser deutschen Fassung um ein Huldigungslied für den Monarchen, doch wurde es während der Freiheitskriege „zum patriotischen Volks- und Vaterlandslied umgedeutet“.²⁸ Dabei schlossen sich die Funktionen Königslob und Nationallied keineswegs aus, zog doch „die große Mehrheit der organisierten Patrioten die konstitutionelle Nationalmonarchie“ der nationalstaatlichen Republik vor,²⁹ womit allerdings nicht an das ancien régime angeknüpft wurde, denn die stets geforderte Verfassung „entmythologisierte die dynastische Herrschaft“.³⁰

Das Frankenhäuser Musikfest von 1810 läßt sich also als verdecktes, das von 1815 als offenes Nationalfest charakterisieren. Die Programmgestaltung mit oratorischen Werken und Instrumentalmusik vornehmlich deutscher Provenienz wirkte beispielgebend; das besonders ‚Festliche‘ dürfte die große Besetzung gewesen sein, und gerade diese konnte wiederum symbolisch aufgefaßt werden. Der Schweizer Musikpädagoge Hans Georg Nägeli, dessen Ideen besonders in Deutschland auf fruchtbaren Boden fielen, hatte 1809 formuliert: „Man führe durch ein Hundert schulgerechter Sänger mit mittelmäßigen Organen [...] einen gutgesetzten Chor aus, und man hat die Volksmajestät versinnbildlicht.“³¹

Kann ein großer Oratorienchor, dessen Mitglieder aus verschiedenen Regionen Deutschlands sich zusammengefunden haben, bereits als ein solches Sinnbild aufgefaßt werden, so mag dies um so mehr gelten, wenn Chor und Publikum (begleitet vom ebenfalls aus Musikern verschiedener Landstriche zusammengesetzten Musikfest-Orchester) gemeinsam patriotische Lieder singen, wenn also die Trennung von Ausführenden und Zuhörenden im Zeichen der nationalen Vereinigung aufgehoben wird.

*

²⁶ Spohr, S. 199 f.

²⁷ Emil Bohn, *Die Nationalhymnen der europäischen Völker* (= Wort und Brauch. Volkskundliche Arbeiten namens der Schlesischen Gesellschaft für Volkskunde 4), Breslau 1908, S. 3–6.

²⁸ Elisabeth Fehrenbach, „Über die Bedeutung der politischen Symbole im Nationalstaat“, in: *Historische Zeitschrift* 213 (1971), S. 318.

²⁹ Düding, „Nationalbewegung“ (wie Anm. 6), S. 77.

³⁰ Langewiesche (wie Anm. 7), S. 25. Langewiesche macht deutlich, daß das Projekt einer konstitutionellen Monarchie „der zentrale Unterschied zwischen Liberalen und Demokraten“ gewesen sei, „die sich seit den dreißiger Jahren, verstärkt dann im vorrevolutionären Jahrzehnt voneinander abgrenzten“ (ebd. S. 21).

³¹ Hans Georg Nägeli, *Die Pestalozzische Gesangbildungslehre nach Pfeiffers Erfindung kunstwissenschaftlich dargestellt im Namen Pestalozzis, Pfeiffers und ihrer Freunde*, Zürich 1809; zit. nach Georg Schünemann, *Geschichte der deutschen Schulmusik*, Berlin 1928, S. 307.

Die Organisation im Verein faßte auch bei Musikfesten Fuß: Bereits wenige Wochen nach den ersten Vorgesprächen bezüglich der Durchführung eines Musikfestes in Düsseldorf wurde ein „Verein von Musikliebhabern und Kunstjüngern“³² gegründet, der das erste Niederrheinische Musikfest vorbereitete, auf dem am 10. und 11. Mai 1818 die Oratorien *Die Jahreszeiten* und *Die Schöpfung* aufgeführt wurden. Zwölf Jahre später wurde in einem (allerdings nicht verabschiedeten) Satzungs-Entwurf ausdrücklich gefordert – nachdem mit stolzer Selbstverständlichkeit festgestellt worden war, die Niederrheinischen Musikfeste hätten sich „im Laufe der Zeit zu einer provinciellen Nationalfeier der Rheinlande erhoben“ –, die aufzuführenden Werke müßten „die versammelten Gesamtkräfte beschäftigen“.³³ Auch für Eduard Krüger gehört „zum Begriff eines Festes [...] doch wohl die Theilnahme einer großen Masse, ja nach altrömischer Weise des ganzen Volkes“.³⁴ Chor-, Orchester- und Publikumsmassen fungieren als Stellvertreter des ganzen Volkes: In diesem Sinne ist ein Musikfest für ihn „ein wahres Volksfest“³⁵, verstanden nämlich „als Fest des ganzen deutschen Volkes in allen Regionen und allen sozialen Schichten: ein Fest, das das Bestehen der Deutschen als eines einheitlichen Volkes erst bewußt macht“.³⁶

„Es ist ein wahres Volksfest“ – mit diesen Worten beschreibt auch Abraham Mendelssohn das Düsseldorfer Musikfest 1833 und fährt fort: „Daher ich auch bis jetzt keinen Polizeimann oder Gendarmen bemerkt habe“.³⁷ Diese Beobachtung ist insofern von Bedeutung, als die Obrigkeit derartigen Massenveranstaltungen oft mißtrauisch gegenüberstand (es sei nur daran erinnert, daß das Hambacher Fest erst ein Jahr zurücklag und daß die dort erhobene Forderung nach einem Nationalstaat mit einer Verfassung ebenso im Bewußtsein war wie die obrigkeitliche Reaktion mit Vereinsverboten, Verschärfung der Zensur und Verhaftungen).³⁸

Ein Beispiel für eine ‚verdeckte‘ (den Zeitgenossen gleichwohl erkennbare) politische Demonstration hatte das Niederrheinische Musikfest des Jahres 1826 gezeigt. Der Ertragsüberschuß sollte „zum Besten der zu jener Zeit hart bedrängten Christen in Griechenland“ verwandt werden; als aber nur geringe Einnahmen erzielt wurden, fand „auf Betreiben des Düsseldorfer ‚Vereins der Griechenfreunde‘“³⁹ ein drittes Konzert „zum Vortheile der unglücklichen Griechen“ statt.⁴⁰

³² [Wilhelm Hauchecorne], *Blätter der Erinnerung an die fünfzigjährige Dauer der Niederrheinischen Musikfeste. Allen Theilnehmern gewidmet von einem langjährigen Mitwirkenden*, Köln 1868, S. 2.

³³ Vgl. ebd., S. 30.

³⁴ Krüger (wie Anm. 16), S. 60.

³⁵ Ebd., S. 63.

³⁶ Rainer Noltgenius, *Dichterfeiern in Deutschland. Rezeptionsgeschichte als Sozialgeschichte am Beispiel der Schiller- und Freiligrath-Feiern*, München 1984, S. 87.

³⁷ Zit. nach Wilhelm Hubert Fischer, „Felix Mendelssohn-Bartholdy, sein Leben und Wirken in Düsseldorf“, in: 95. *Niederrheinisches Musikfest in Düsseldorf, Festschrift*, Düsseldorf 1926, S. 13.

³⁸ Cornelia Foerster, „Das Hambacher Fest 1832. Volksfest und Nationalfest einer oppositionellen Massenbewegung“, in: *Öffentliche Festkultur* (wie Anm. 21), S. 122 und 127. Foerster berichtet, daß bekannten Liedern neue Texte unterlegt wurden und wie die überwachende Polizei überlistet wurde: „Beim Eintreten der Gendarmen wurde, ohne die Melodie wechseln zu müssen, der ursprüngliche, politisch unverfängliche Text weitergesungen“ (S. 119).

³⁹ Hauchecorne (wie Anm. 32), S. 26. Im folgenden erwähnt Hauchecorne weitere karitative Aktionen, die außerhalb des Festes für die Griechen veranlaßt wurden.

⁴⁰ Ebd., Anhang, S. 10.

Die Funktion derartiger Wohltätigkeitsveranstaltungen erschöpft sich allerdings keineswegs in Mildtätigkeit: „Es lag im allgemeinen Verbot politischer Vereine begründet, daß latent oder hintergründig politische Meinungsäußerungen im Rahmen von Vereinen zuerst in der Identifikation des liberalen Bürgertums mit außerdeutschen Freiheitsbewegungen möglich wurden“, wobei in den 1820er Jahren Unterstützungsvereine für Griechen und im folgenden Jahrzehnt Polenvereine gewissermaßen stellvertretend für deutsch-nationale Belange gegründet wurden.⁴¹

Die politische Seite des Festes konnte aber auch offen zutage treten. In den späten dreißiger Jahren – in einer Zeit also, die man eher unter dem Aspekt der künstlerischen Vervollkommnung des Niederrheinischen Musikfestes zu betrachten gewohnt ist⁴² – kam es zu einer offenbar spontanen Demonstration, über die vom Rezensenten der *Düsseldorfer Zeitung* am 22. Mai 1839 berichtet wird. Der Autor hebt aus dem dritten Konzert den Vortrag schottischer Volkslieder hervor, bei der Clara Novello von Felix Mendelssohn am Klavier begleitet wurde: „Und als sie nun mit dem ‚God save the Queen‘ schloss, als aus allen Richtungen die Bitte, der laute Ruf um Wiederholung erscholl, und die stolze Britin nun das deutsche vaterländische ‚Heil dir im Siegerkranz‘ anstimmte, da ergriff Freude und Dank, gemischt mit edlem Selbstgefühl, die glänzende Versammlung und unterbrach den kaum begonnenen Gesang mit donnerndem Jubel. Clara Novello begann aufs Neue das Lied, und der ganze Saal erhob sich am Schlusse, Chor und Orchester stimmten ein in den Festgesang zum Lobe des erhabenen Königs und Landesvaters [...], und unwillkürlich folgte jedes Herz dem vereinten Triumphe der Schönheit und Kunst. Nicht würdiger konnte der Abend geschlossen werden, als mit Händel’s unübertrefflichem ‚Halleluja‘.“⁴³ Hier verbinden sich Königslob und vaterländischer Gesang, hier folgen volkstümliches Nationallied und Händel-Oratorium bruchlos aufeinander, hier vereinigen sich Solisten, Chor, Orchester und schließlich auch Zuhörer zu einer begeisterten Kundgebung nationaler Zusammengehörigkeit.

*

Die Symphonien Beethovens, die vom ersten Musikfest in Frankenhausen an eine besondere Bedeutung für die Programmgestaltung deutscher Musikfeste hatten, wurden

⁴¹ Wolfgang Hardtwig, „Protestformen und Organisationsstrukturen der deutschen Burschenschaft 1815–1833“, in: *Demokratische und soziale Protestbewegungen in Mitteleuropa 1815–1848/49*, hrsg. von Helmut Reinalter, Frankfurt a. M. 1986, S. 54 f. Zu Polenvereinen vgl. auch Erwin Oberländer, „Franzosen – Deutsche – Polen. Anmerkungen zum geschichtlichen Hintergrund ihrer Beziehungen“, in: *Deutsche Musik im Wegekreuz zwischen Polen und Frankreich. Zum Problem musikalischer Wechselbeziehungen im 19. und 20. Jahrhundert*, hrsg. von Christoph-Hellmut Mahling und Kristina Pfarr (= Mainzer Studien zur Musikwissenschaft 34), Tutzing 1996, S. 6 f. – Vor diesem Hintergrund wäre zu fragen, ob auch die Chopin-Rezeption in Deutschland vom historisch-politischen Kontext beeinflusst wurde.

⁴² Hauchecorne spricht von der „höheren Ausbildung unter Zuziehung von künstlerischen Solokräften“ seit 1833 (S. 4). – Ganz ähnlich äußert sich auch Richard Schaal in seinem Artikel „Musikfeste und Festspiele“, in: *MGG*₂, Sachteil Bd. 6, Kassel 1997, Sp. 1296). Fraglich ist allerdings, ob damit eine Wende einhergeht, die von Schaal so beschrieben wird: „Um die Mitte des 19. Jahrhunderts war die erste Entwicklung des Musikfestwesens in Deutschland abgeschlossen: Ursprünglich volkstümlich-patriotischen Charakters waren die Musikfeste im zunehmenden Maße künstlerischen Aufgaben dienstbar gemacht worden“ (ebd.). Das zweifellos gesteigerte künstlerische Niveau muß aber die politische Bedeutung, die von Schaal auf die ‚Ursprünge‘ begrenzt wird, nicht zwangsläufig verdrängt haben.

⁴³ Zit. nach Hauchecorne, S. 38, Anm. 8.

bereits früh als spezifisch deutsche Werke aufgefaßt. Robert Schumann z. B. schreibt: „Wenn der Deutsche über Symphonien spricht, so spricht er über Beethoven; die beiden gelten ihm für eines und unzertrennlich.“⁴⁴ Darüber hinaus wurde die Gattung Symphonie ganz allgemein als nationale Kulturleistung aufgefaßt: Adolph Bernhard Marx, dessen *Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung* „mit Nachdruck der Propagierung Beethovens dienen sollte“,⁴⁵ formulierte 1824 bündig, den Deutschen sei „die Symphonie eigen“.⁴⁶ Daß noch drei Jahrzehnte nach dem ersten Frankenhäuser Musikfest der Zusammenhang von Musikfest, Nationalidee und Beethoven hergestellt wurde und Bischoff als Initiator nicht unvergessen geblieben war, belegt Wolfgang Robert Griepenkerls 1838 publizierte Novelle mit dem bezeichnenden Titel *Das Musikfest oder die Beethovener*. Dort wird Bischoff von einem Orchestermusiker mit den begeisterten Worten begrüßt: „Bei allen neun Symphonieen, Euer Gedanke war gut! Hoch lebe der Stifter der deutschen Musikfeste! Der deutsche Mann B i s c h o f f lebe hoch!“⁴⁷

Die politische Implikation derartiger Sätze tritt insbesondere vor Augen, wenn man bedenkt, daß die ‚deutsche Nation‘ zunächst vor allem als ‚Kulturnation‘ definiert wurde: Die Verschmelzung von Kulturnationalismus und politischem Nationalismus zu einem „kulturell-politischen Nationalismus“ kennzeichnet die Frühphase des modernen deutschen Nationalismus.⁴⁸ Vor diesem Hintergrund wird verständlich, daß Schumann in Beethoven-Symphonien nicht nur die deutsche Kulturleistung schlechthin erblickt, sondern daß er sie geradezu als Ausgleich für militärisch-politische Niederlagen in Anspruch zu nehmen vermag: „Wie Italien sein Neapel hat, der Franzose seine Revolution, der Engländer seine Schifffahrt etc., so der Deutsche seine Beethovenschen Symphonien; über Beethoven vergißt er, daß er keine Malerschule aufzuweisen, mit ihm hat er im Geist die Schlachten wieder gewonnen, die ihm Napoleon abgenommen.“⁴⁹ Daß Schumann eine verbreitete Ansicht ausspricht, bestätigt ein Vierteljahrhundert später Eduard Hanslick, wenn er (allerdings nicht ohne Ironie) bemerkt, „das deutsche Volk“ erkenne sich „in dem idealen Spiegel der B e e t h o v e n 'schen Symphonien“ wieder.⁵⁰

Unter allen Beethoven-Symphonien war die *Neunte* wegen der Chorbeteiligung für Musikfeste besonders prädestiniert. Eduard Krüger empfiehlt großbesetzte Werke, die bei Musikfesten bevorzugt zu Gehör gebracht werden sollten: „acht- und überachtstimmige Gesänge [also z. B. doppelhörige Werke], doppeltes Orchester, Symphonien mit Chören etc.“⁵¹ Bemerkenswert ist, daß hier – wie an anderen Stellen auch –

⁴⁴ Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, hrsg. von Heinrich Simon, Leipzig 1889, Bd. 1, S. 206.

⁴⁵ Elisabeth Eleonore Bauer, *Wie Beethoven auf den Sockel kam. Die Entstehung eines musikalischen Mythos*, Stuttgart 1992, S. 14.

⁴⁶ *Berliner allgemeine musikalische Zeitung* 1 (1824), S. 444; zit. nach Sanna Pederson, „On the Task of the Music Historian: The Myth of the Symphony after Beethoven“, in: *repercussions* 2 (1993), S. 17, Anm. 23. Pedersons Aufsatz ist eine äußerst anregende Studie zur Rezeption der Gattung Symphonie in Deutschland.

⁴⁷ Wolfgang Robert Griepenkerl, *Das Musikfest oder die Beethovener. Novelle*. Zweite, mit einer Einleitung und einer musikalischen Zugabe von G. Meyerbeer vermehrte Auflage, Braunschweig 1841, S. 104.

⁴⁸ Düding, „Nationalbewegung“ (wie Anm. 6), S. 76.

⁴⁹ Schumann, *Schriften*, Bd. 2, S. 206.

⁵⁰ Eduard Hanslick, *Aus dem Concertsaal. Kritiken und Schilderungen aus den letzten 20 Jahren des Wiener Musiklebens* [...] (= Geschichte des Concertwesens in Wien 2), Wien 1870, Nachdr. Hildesheim 1979, S. 282.

⁵¹ Krüger, *Beiträge* (wie Anm. 16), S. 59 f.

„Symphonien mit Chören“ wie eine Gattungsbezeichnung verwendet wird, obgleich doch zunächst nur an eine Komposition – nämlich Beethovens Werk – gedacht werden konnte. Und es ist sicher kein Zufall, daß diese Symphonie bereits 1825 auf einem Niederrheinischen Musikfest dargeboten wurde: Es handelt sich um die – allerdings notgedrungen gekürzte – zweite Aufführung des monumentalen Werkes überhaupt. Die erste komplette Aufführung auf einem Niederrheinischen Musikfest dirigierte Felix Mendelssohn Bartholdy 1836 in Düsseldorf – sicherlich ein prägendes Ereignis, wird doch auf dem fiktiven Musikfest in Griepenkerls erwähnter Novelle auch Beethovens *Neunte Symphonie* aufgeführt, als deren Dirigent, kaum verschlüsselt, „der vielgepriesene Felix“ genannt wird.⁵²

*

Neben Beethoven-Symphonien wurden Händel-Oratorien bei der Programmgestaltung deutscher Musikfeste bevorzugt berücksichtigt.⁵³ Konnten jene mit deutscher Kultur schlechthin identifiziert werden, so waren diese „in Österreich und Deutschland während der Befreiungskriege [...] gleichbedeutend mit politischer Propaganda.“⁵⁴ Für die besondere Beliebtheit des *Judas Maccabäus* findet Hermann Kretzschmar folgende Erklärung: „Ist Händel der größte Freiheitssänger in der Geschichte der Musik, so ist ‚Judas Makkabäus‘ das größte unter seinen Freiheitsoratorien, er ist das Hohelied der auf Gottvertrauen gestützten kriegerischen Tugend und Kraft.“⁵⁵ Nicht ohne Grund also wurde dieses Werk gerade in politisch besonders bewegten Jahren ins Programm der Niederrheinischen Musikfeste genommen: z. B. 1840, im Jahr der sogenannten Rheinkrise – oder 1867, nach dem preußischen Sieg über Österreich: In diesem Jahr wurde das traditionell ‚bunt gemischte‘ Programm des dritten Tages – wie es ausdrücklich hieß – mit den ‚Sieges-Chören‘ des Händel-Oratoriums abgeschlossen.⁵⁶

Auch *Israel in Egypt* dürfte nicht zuletzt wegen des Freiheits-Stoffes für deutsche Musikfeste besonders geeignet gewesen sein, zumal der Stoff bereits im Umfeld des Nationalfestes von 1814 wegen der Möglichkeit zur Anwendung auf aktuelle Verhältnisse äußerst beliebt gewesen war.

Oratorien und Symphonien bildeten die Grundlage der Programmgestaltung: Im Programmbuch des Kölner Festes von 1862 werden Symphonien und Oratorien schlichtweg als „die höchsten Gattungen der Tonkunst“ bezeichnet, bevor begründet wird, warum für dieses Fest „nur Musikwerke deutscher Meister“ ausgewählt worden seien: weil nämlich „die deutsche Tonkunst alle Länder erobert“ habe und somit „Weltmusik“ geworden sei⁵⁷ – ein mehr als stolzer Hinweis auf die kulturelle Vorherrschaft

⁵² Griepenkerl, S. 88.

⁵³ Julius Alf spricht von den „Kernmeistern der Feste“ (*Geschichte und Bedeutung der Niederrheinischen Musikfeste in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts*, hrsg. von Gerd Högener und Fritz Kulins, Düsseldorf 1987, S. 163).

⁵⁴ Warren Kirkendale, „Beethovens Missa solemnis und die rhetorische Tradition“, in: *Ludwig van Beethoven*, hrsg. von Ludwig Finscher (= Wege der Forschung 427), Darmstadt 1983, S. 90.

⁵⁵ Hermann Kretzschmar, *Führer durch den Konzertsaal. 2. Abteilung. Bd. 2 Oratorien und weltliche Chorwerke*, Leipzig 1920, S. 157.

⁵⁶ Hauchecorne (wie Anm. 32), Anhang S. 45.

⁵⁷ Der Text stammt von Ludwig Friedrich Christian Bischoff; zit. nach Hauchecorne, S. 59. Die zentralen Werke des Festes 1862 waren Händels *Solomon* sowie die *Neunte Symphonie* von Beethoven.

Deutschlands.⁵⁸ Bezeichnenderweise griff Hermann Küster in den 1870er Jahren, als das Oratorium (im Gegensatz zur Symphonie) gattungsästhetisch längst nicht mehr unumstritten war, in apologetischer Absicht den nationalen Aspekt wieder auf: Das Oratorium sei zur Darstellung der „höchsten und ideellsten Gegenstände, für die sich eine Nation zu begeistern vermag“, bestens geeignet, und gerade durch die „jüngsten grossen nationalen Ereignisse“ habe das Oratorium „einen Impuls erfahren, welcher ächte Künstlerseelen früher oder später zu wahren Nationalwerken begeistern“ müsse.⁵⁹

*

Mit der Uraufführung seines *Paulus* leistete Felix Mendelssohn Bartholdy einen gewichtigen (auch international beachteten) Beitrag zur ‚Musikfest-Gattung‘ Oratorium. Von zwei berühmten Zeitgenossen wurden ebenso unterschiedliche wie aufschlußreiche Rezensionen über Mendelssohns *Paulus* verfaßt; in beiden Fällen handelt es sich eigentlich um Doppel-Rezensionen, denn Mendelssohns Oratorium wird jeweils mit einem andern berühmten Stück verglichen – und zwar beide Male in der Absicht, die Werke in ihrer geradezu exemplarisch herausgestellten Verschiedenartigkeit gegeneinander auszuspielen. Der erste Bericht stammt von Robert Schumann, der das Oratorium auf Kosten der neuesten Oper Giacomo Meyerbeers, *Les Huguenots*, über alle Maßen preist; der andere wurde von Heinrich Heine verfaßt, der im Gegenteil Mendelssohns Werk zugunsten des *Stabat mater* von Gioacchino Rossini heruntersetzt.⁶⁰ So unterschiedlich die Rezensionen – gerade auch in ihrer Wertung – sein mögen, eines haben sie gemeinsam: Sie sehen im *Paulus* ein typisch deutsches Werk. Schumann betont den im Wortsinn populären, nämlich volks-tümlichen Zug, wenn er bemerkt, es scheine, „der Komponist habe während des Schreibens ganz besonders darauf gedacht, auf das Volk zu wirken.“⁶¹

Ein Merkmal, das den *Paulus* als ‚deutsches‘ Werk ausweist, ist die Verwendung von Chorälen. Auch Meyerbeer hatte in seinen *Hugenotten* wegen des angestrebten Lokalkolorits einen Choral – und zwar einen der prominentesten, nämlich „Ein feste Burg“ – zitiert, eine Entscheidung, die Robert Schumann perhorreszierte: „einen guten Prote-

⁵⁸ Wenige Jahre nach der Reichsgründung stellt Friedrich Chrysander nachdrücklich fest, es sei die kosmopolitische Tendenz gewesen, „welche die deutsche Musik einst gross gemacht“ habe (*AmZ* N. F. 9 [1874], Sp. 4). – Die Tatsache, daß im stark national geprägten Deutschland des 19. Jahrhunderts die Frage nach dem „Verhältnis von Nation und Musik“ dennoch eine geringe Rolle gespielt hat, erklärt Wilhelm Seidel folgendermaßen: „Der Hauptgrund für das Desinteresse am Nationalen war paradoxerweise wohl das Selbstbewußtsein der deutschen Konzentration auf die deutsche Musik“ („Nation und Musik. Anmerkungen zur Ästhetik und Ideologie ihrer Relationen“, in: *Nationaler Stil und europäische Dimension in der Musik der Jahrhundertwende*, hrsg. von Helga de La Motte-Haber, Darmstadt 1991, S. 10).

⁵⁹ Hermann Küster, *Populäre Vorträge über Bildung und Begründung eines musikalischen Urtheils*, 4. Zyklus: *Das Ideal des Tonkünstlers*, Leipzig 1877, S. 108, zit. nach Erich Reimer, „Kritik und Apologie des Oratoriums im 19. Jahrhundert“, in: *Religiöse Musik in nicht-liturgischen Werken von Beethoven bis Reger*, hrsg. von Walter Wiora (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 51), Regensburg 1978, S. 255.

⁶⁰ Schumann, *Schriften* (wie Anm. 44), Bd. 2, S. 109–116. – Heinrich Heine, „Lutetia“, in: *Schriften 1831–1855*, hrsg. von Karl Heinz Stahl (= Sämtliche Schriften in zwölf Bänden 9), Frankfurt a. M. 1981, S. 396–400.

⁶¹ Schumann, *Schriften*, Bd. 2, S. 115. – Noch zwanzig Jahre nach Mendelssohns Tod stellt Eduard Devrient fest: „Seit Haydn’s ‚Schöpfung‘ hatte sich kein Oratorium so an das Herz der Nation gelegt“ (Eduard Devrient, *Meine Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy und Seine Briefe an mich* [= Dramatische und dramaturgische Schriften 10], Leipzig 1869, S. 191).

stanten empörts, sein teuerstes Lied auf den Brettern abgeschrieen zu hören.“⁶² Lehnte er den Choral in der französischen Oper ab, so begrüßt er ihn im deutschen Oratorium. Beides mag damit zusammenhängen, daß der Choral mit seiner langen Geschichte und seiner zentralen Stellung in der protestantischen Liturgie geradezu Symbol-Status erhält, indem er religiöse und nationale Tradition verbindet.⁶³ Gehörte der Choral „Nun danket alle Gott“ bereits bei den deutschen Nationalfesten von 1814 zum festen Liedrepertoire, so wurde beim ersten deutschen Liederfest, das 1827 in Plochingen unter Beteiligung zahlreicher Gesangvereine stattfand, spontan in den Choral „Ein feste Burg“ eingestimmt, nachdem der Festredner seine Ansprache mit den hochpolitischen Worten beendet hatte: „niedersinken vor des Gesanges Macht der Stände lächerliche Schranken. Eine Familie, vereint in Eintracht, Freude und Begeisterung, bildet der ganze Chor“.⁶⁴ Daß der protestantische Choral als nationales Liedgut aufgefaßt werden konnte, beruht auf der spezifisch deutschen „Verschmelzung von Christlichkeit und Nationalität“, wobei sich „die Nationalstaatsidee [...] in Deutschland vor allem aus dem Protestantismus“ speiste. Nach der Reichsgründung wurden von Festrednern mit Vorliebe „die Linien mehr oder weniger aufdringlich von Luther über Friedrich den Großen bis zu den protestantischen Reichsgründern aus der Hohenzollerndynastie und zu Bismarck, Roon und Moltke“ gezogen⁶⁵. Wurde in den Jahren nach der Reichsgründung der Reformator sogar zum „Deutschesten der Deutschen“⁶⁶ stilisiert, so konnte bereits bei der Leipziger Reformationsfeier von 1839 in der Festpredigt betont werden: „Nicht ein fremdes, sondern ein vaterländisches, ein heimisches Gewächs ist das reine Evangelium Jesu Christi.“⁶⁷ Wenn also Robert Schumann in seiner letzten schöpferischen Phase ein Oratorium über Luther plante, gedachte er damit einen ‚Nationalhelden‘ in den Mittelpunkt zu stellen, dessen Choral „Ein feste Burg“ natürlich auch Verwendung finden sollte, allerdings erst „im ‚Schlußchor‘ als ‚höchste Steigerung““. Schumanns Vorstellung, „Chöre im Sinne

⁶² Schumann, *Schriften*, Bd. 2, S. 110.

⁶³ Glenn Stanley, „Bach's Erbe: The Chorale in the German Oratorio of the Early Nineteenth Century“, in: *19th Century Music* 11 (1987), S. 121 f. Vgl. auch S. 123: „The common interest in the chorale and the folk song reflects the strong current of historicism (and nationalism) in German thought of the time.“

⁶⁴ Otto Elben, *Der volkstümliche deutsche Männergesang. Geschichte und Stellung im Leben der Nation; der deutsche Sängerbund und seine Glieder*, Tübingen ²1887, S. 58. – Jahrzehnte später verwendet Richard Wagner in seinem *Kaisermarsch*, der anlässlich der Reichsgründung 1871 komponiert wurde, den Choral „Ein feste Burg“ gewissermaßen als klingende Insignie der deutschen Nation. Wagner dachte zeitweise an eine Ausführung „mit Volksgesang“, ausgeführt von Sängern, die „unter dem Publikum [...] zweckmässig vertheilt sein“ sollten (vgl. *WWV*, S. 511). – Franz Lachner zitiert in seiner sechsten Orchestersuite, die – so Hermann Kretzschmar – „mit dem deutschen Kriege von 1870–71 in Zusammenhang“ stehe, denselben – von Kretzschmar ganz selbstverständlich so genannten – „Heldenchoral“ (*Führer durch den Konzertsaal. I. Abteilung. Sinfonie und Suite. Bd. I/II*, Leipzig ⁶1921, S. 664 f.). – Zu Beginn des Ersten Weltkrieges schließlich entsteht Max Regers *Vaterländische Ouvertüre*, in der der Komponist u. a. die „Wacht am Rhein“ mit „Nun danket alle Gott“ kombiniert. Das gleichberechtigte Nebeneinander von Choral und Nationallied wurzelt wohl im frühen 19. Jahrhundert: Beim Wartburgfest von 1817 zogen Studenten aus Kiel mit *Ein feste Burg* in die Stadt, während die Jenaer Studenten-Delegation beim Einzug *Was ist des Deutschen Vaterland* sang (Peter Brand, „Das studentische Wartburgfest vom 18./19. Oktober 1817“, in: *Öffentliche Festkultur* [wie Anm. 20], S. 93).

⁶⁵ Hardtwig, „Nationsbildung“ (wie Anm. 4), S. 279 u. 280. Im folgenden stellt Hardtwig dar, „daß der Protestantismus ungeachtet der rechtlichen Parität als die eigentliche Reichskonfession anzusehen sei“ (S. 281).

⁶⁶ Johannes Burkhardt, „Reformations- und Lutherfeiern. Die Verbürgerlichung der reformatorischen Jubiläumskultur“, in: *Öffentliche Festkultur* (wie Anm. 20), S. 225.

⁶⁷ *Beschreibung der Feierlichkeiten, mit welchen das dritte Säcularfest der Einführung der Kirchen=Reformation am Pfingstfeste (den 19. Mai) des Jahres 1839 In Leipzig [...] begangen wurde.* [...] Hrsg. von C. C. C. Gretschel, [...] Leipzig 1839, S. 52.

von Georg Friedrich Händels *Israel in Ägypten*, auch ‚Doppelchöre‘, letztere namentlich zu finaler Steigerung⁶⁸ in das Werk zu integrieren, läßt auf Schumanns Vertrautheit mit Musikfest-Bedürfnissen schließen: Das projektierte, aber nicht ausgeführte Oratorium *Luther* wäre – davon kann man ausgehen – ein Werk insbesondere für Musikfeste als Nationalfeste geworden.

*

Im August 1836 – wenige Wochen nach der Düsseldorfer Uraufführung des *Paulus* – schreibt Mendelssohn in einem Brief an Karl Klingemann, er sehne sich „nach einer Anregung von aussen“⁶⁹ für ein neues Oratorium. Vielleicht aber hatte er eine solche bereits erhalten: In Leipzig, wo Mendelssohn seit dem Herbst 1835 als Gewandhauskapellmeister tätig war, wurden zu Ostern 1836 erste Vorgespräche zur Durchführung eines Gutenberg-Festes geführt, das vier Jahre später stattfinden sollte.⁷⁰ Es wäre nicht unwahrscheinlich, daß man zu diesem frühen Zeitpunkt bereits bei dem neuen Gewandhaus-Kapellmeister um eine repräsentative Komposition angefragt hätte.

Welche Pläne in den folgenden Jahren aufgegriffen und wieder verworfen wurden, wissen wir im einzelnen nicht; schließlich komponiert Mendelssohn für das Gutenberg-Fest kein Oratorium, sondern einen *Festgesang* für Männerchor und zwei Blasorchester, der während der Enthüllung des Gutenberg-Denkmals aufgeführt wurde, sowie die Symphonie-Kantate *Lobgesang*. Für uns sind die Kompositionen von Interesse, erstens weil Mendelssohn den *Lobgesang* später wiederholt aufführte, u. a. auch 1842 beim Musikfest in Düsseldorf, zweitens weil das Gutenberg-Fest – wie es in einem Bericht des vorbereitenden Comité ausdrücklich hieß – „auch als ein d e u t s c h e s N a t i o n a l f e s t betrachtet werden“ müsse: schließlich sei „der Erfinder dieser segensreichen [Buchdrucker-]Kunst ein Deutscher gewesen“;⁷¹ ferner habe es sich vor allem deshalb um eine Nationalfeier gehandelt – so war in einer Dresdener Zeitung zu lesen –, „weil es keine anbefohlene Feier war, sondern weil das Volk von seinem Nationalbewußtsein begeistert, sich in ungeheurem, einstimmigen Jubel erhob.“⁷²

Im Mittelpunkt des Festes stand der Gedanke der Pressefreiheit, eine der liberalen Kernforderungen der Zeit.⁷³ Dabei wurde der Erfinder des Buchdrucks gewissermaßen als Initiator des Pressewesens aufgefaßt: Die Verbindung von Nationalstolz und Freiheitsgedanken wird im *Festgesang* gebündelt, in dem es heißt (Nr. 2: Lied): „Gutenberg, der deutsche Mann/ Zündete die Fackel an.“⁷⁴

⁶⁸ Wolfgang Boetticher, „Das ungeschriebene Oratorium Luther von Robert Schumann und sein Textdichter Richard Pohl“, in: *Beiträge zur Geschichte des Oratoriums seit Händel. Festschrift Günther Massenkeil zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Rainer Cadenbach und Helmut Loos, Bonn 1986, S. 299.

⁶⁹ Brief vom 12. August 1836, in: *Felix Mendelssohn-Bartholdys Briefwechsel mit Legationsrat Karl Klingemann in London*, hrsg. u. eingel. von Karl Klingemann, Essen 1909, S. 204 f.

⁷⁰ Emil Kade, *Die vierte Säcularfeier der Buchdruckerkunst zu Leipzig am 24. 25. 26. Juni 1840. Eine Denkschrift im Auftrage des Comité zur Feier der Erfindung der Buchdruckerkunst verfaßt*, Leipzig 1841, S. 17.

⁷¹ Ebd., S. 20.

⁷² Ebd., S. 16.

⁷³ Vgl. Langewiesche (wie Anm. 7), S. 22.

⁷⁴ Kade, S. 71. Vgl. auch *Felix Mendelssohn Bartholdy's Werke. Kritisch durchgesehene Ausgabe von Julius Rietz*. Serie 15. Nr. 120, Leipzig o. J.

Die Lichtmetaphorik spielte nicht nur im *Festgesang*, sondern in so gut wie allen auf dem Fest gesungenen Liedern⁷⁵ und gehaltenen Reden eine große Rolle, ja man kann sie als Leitmotiv des gesamten Festes bezeichnen. Gerade die Vorstellung vom initiativen Anzünden eröffnet vielfältige Anwendungsmöglichkeiten, indem es den Beginn einer ‚erleuchteten‘ (also besseren) Zeit symbolisch markiert. Dies wiederum ist sowohl dem nationalen wie dem liberalen Aufbruch adäquat, wobei sich beide – wie erwähnt – keineswegs ausschließen.

Mendelssohns *Lobgesang* ist eine wirkliche ‚Symphonie mit Chören‘: auf drei instrumentale Sätze folgt ein mehrgliedriger Vokalteil, dessen Text, den Mendelssohn selbst aus der Bibel zusammengestellt hat, sich der Lichtmetaphorik bedient und somit in die Gesamtdramaturgie des Festes eingefügt ist. Der Chorsatz Nr. 7 z. B. basiert auf folgendem Text aus dem Römerbrief:⁷⁶ „Die Nacht ist vergangen, der Tag aber herbeigekommen. So lasset uns ablegen die Werke der Finsterniss, und anlegen die Waffen des Lichts.“ Am Rande sei erwähnt, daß auch in der Festpredigt die „Waffen der Finsterniß“⁷⁷ bemüht wurden und daß hier wie in anderen Rede-Beiträgen deutlich wurde, daß die friedliche ‚Waffe des Lichts‘ nichts anderes als den Buchdruck meinte.

Der metaphorisch angesprochene Neubeginn wird von Mendelssohns mit einfachen, aber höchst wirkungsvollen Mitteln vertont: Analog zum Nacht-Tag-Wechsel setzt er ein plötzlich einbrechendes Fortissimo des Orchester-Tutti ein, das zudem lange Zeit ausgespart gewesen war, ein Mittel, das zu Mendelssohns Zeit bereits eine Geschichte hatte: Ganz ähnlich vertont nämlich Haydn in seinem Oratorium *Die Schöpfung* die Worte „Und es ward Licht“. Mendelssohn wählt sicherlich bewußt den Anklang an Haydn, dessen Werk ja als erstes überhaupt sowohl in Frankenhausen wie auch beim Niederrheinischen Musikfest gespielt wurde – und sicher nicht ohne Grund: Gerade der Gedanke des „Fiat lux“ greift einen zentralen Gedanken der Aufklärung auf: er steht für „einen irreversiblen Akt göttlicher Vernunft“, wobei „der Sieg über die angebliche Finsternis des abergläubischen Mittelalters einen ebenso definitiven historischen Schritt der Menschheit bedeutet.“⁷⁸

Am ersten Abend der Leipziger Gutenberg-Feierlichkeiten stand eine kollektiv erbrachte Leistung auf dem Programm: die Erleuchtung der Stadt. Zahlreiche Bürger hatten dafür sinnreiche Transparente vorbereitet, so z. B. der Drucker und Verleger Brockhaus, auf dessen Leuchtbild „man durch einen gothischen Bogen eine Presse erblickte, von Wolken umgeben, Lichtstrahlen aussendend und die Erdkugel erleuchtend. ‚U n d e s w a r d L i c h t ! ‘ war die Inschrift. Daneben zeigten sich auf der einen Seite Luther,

⁷⁵ Das häufige gemeinsame Singen von Liedern – in der Regel mit neuem Text auf bekannte Melodien (oft Choräle) – ist charakteristisch für derartige Feste (vgl. Anm. 38). Darüber hinaus war der Anteil der Musik groß (Festkonzert, musikalisch ausgestalteter Festgottesdienst, am Vorabend des ersten Festtages Uraufführung der Oper *Hans Sachs* von Albert Lortzing), so daß das Gutenberg-Jubiläum durchaus Musikfest-Charakter erhielt.

⁷⁶ Zit. nach Wulf Konold, *Die Symphonien Felix Mendelssohn Bartholdys. Untersuchungen zu Werkgestalt und Formstruktur*, Laaber 1992, S. 173.

⁷⁷ Kade, S. 35.

⁷⁸ Martin Stern, „Haydns ‚Schöpfung‘. Geist und Herkunft des van Swietenischen Librettos. Ein Beitrag zum Thema ‚Säkularisation‘ im Zeitalter der Aufklärung, in: *Haydn-Studien* 1 (1966), S. 178. – Wie zentral der Gedanke von der Licht-Werdung für das Musikfest war, belegt folgendes Detail: Auf den Eintrittskarten des ersten Niederrheinischen Musikfestes 1818 wurde „der grosse Schöpfungsmoment“ abgebildet (Hauchecorne [wie Anm. 32], S. 7, Anm. 1).

Franklin und Schiller, auf der anderen Seite Gutenberg“ sowie zwei weitere Vertreter der Druckereitechnik.⁷⁹

Bezeichnend ist die Öffnung des Horizonts über Gutenberg hinaus: Benjamin Franklin als moderner Wissenschaftler und vor allem als Mitgestalter der amerikanischen Unabhängigkeit wird in den Sinnbild-Komplex ebenso integriert wie Friedrich Schiller und Martin Luther, die beide als große Deutsche in Festen des 19. Jahrhunderts gefeiert wurden.⁸⁰ Auch die Leipziger Reformation-Feier von 1839 wurde als großes Luther-Fest gestaltet (ebenfalls unter ostinater Verwendung von Licht-Metaphern). Somit dürfte es nicht überraschen, daß in der Festpredigt von 1840 der Zusammenhang von Luther-Feier und Buchdruck-Jubiläum in aller Deutlichkeit hergestellt wird, zumal der Druck als Voraussetzung für die Verbreitung der Lutherischen Bibelübersetzung, ganz allgemein sogar für die territoriale Ausbreitung des Protestantismus aufgefaßt wurde. Die vielschichtige Verbindung von liberalem und nationalem Denken, von Buchdruck und Reformation, das Nebeneinander von Wissenschaftsbegeisterung und anti-römischer Glaubensgewißheit, dies alles wird brennspiegelartig zusammengefaßt in der Rede des Buchhändlers Otto Wigand: „Dieser kleine ärmliche bleierne Buchstabe, emporgewachsen zum unsichtbaren, unbezwinglichen Riesen, reichte Luthern die Waffe, mit der er die Lüge zerschlug und das Reich der unsichtbaren Kirche, das ist: das Reich der Wahrheit und der Wissenschaft, für alle Zeiten als einer neuen Geschichte Grund aufrichtete. Und Deutschland [...] – mit Stolz sprechen wir es aus, und wiederholen es – Deutschland ist die Wiege der großen That.“⁸¹

Wenn beim Gutenberg-Fest Martin Luther stets mitgefeiert wird, so mag man Mendelssohns *Lobgesang* auch als Luther-Festgesang gehört haben, zumal der Text ja auf der deutschen Bibelübersetzung basiert und Mendelssohn zudem ein Luther-Wort als Motto auf das Titelblatt schrieb.⁸² Über den unmittelbaren Anlaß hinaus war das Werk somit als nationales Feststück geeignet,⁸³ nicht zuletzt dadurch, daß Mendelssohn den bereits als Nationallied charakterisierten Choral „Nun danket alle Gott“ einflicht – und zwar unmittelbar nach dem Chorsatz „Die Nacht ist vergangen“, der den ‚Aufbruch‘ markiert. Dabei setzt Mendelssohn auf das Prinzip des wirkungsvollen Kontrasts: Nach dem Forte-Schluß der Gesamtbesetzung setzt der Choral a cappella im dichten sechsstimmigen Satz ein; die zweite Choralstrophe – die mit dem Vers „Lob dem dreiein’gen Gott / der Nacht und Dunkel schied“ erneut die Lichtmetaphorik aufgreift – kombiniert wieder das (allerdings ausgedünnte) Orchester mit dem Chor, der hier wie zur finalen Steigerung in einer Oper unisono singt.

⁷⁹ Kade, S. 50 f.

⁸⁰ Ernst Walter Zeeden legt dar, daß Luther zunehmend „als Gestalt nicht des christlichen, sondern des nationalen Mythos“ aufgefaßt wurde (*Martin Luther und die Reformation im Zeitalter des deutschen Luthertums. Studien zum Selbstverständnis des lutherischen Protestantismus von Luthers Tod bis zum Beginn der Goethezeit. 1. Band: Darstellung*, Freiburg 1950, S. 324).

⁸¹ Kade, S. 52.

⁸² „Sondern ich wöllt alle künste, sonderlich die Musica, gern sehen im dienst des, der sie geben und geschaffen hat. – Dr. M. Luther“ (zit. nach der von Roger Fiske herausgegebenen Ausgabe des Werkes, London [1980], S. VIII).

⁸³ Mendelssohn dirigierte die Uraufführung des *Lobgesang* im Konzert, das am zweiten Festtag in der Thomaskirche stattfand. Das Konzert wurde eingeleitet durch Webers *Jubel-Ouvertüre*, die mit dem Zitat des Liedes „God save the King“ (bzw. „Heil dir im Siegerkranz“) endet. Die Ouvertüre dürfte dank des Zitats den patriotischen Charakter des Konzerts festgelegt haben (vgl. Kade, S. 58).

Das Unisono mag auch auf das Singen der (Volks-) Gemeinde anspielen: Der *Festgesang*, in den ebenfalls der Choral „Nun danket alle Gott“ (übrigens wie im *Lobgesang* in G-Dur) eingeflochten ist, enthält ebenfalls einen einstimmigen Chor, das bereits erwähnte Lied (Nr. 2). Ein wirklicher Volksgesang schloß die feierliche Denkmalenthüllung, die vom *Festgesang* begleitet wurde, ab: Alle auf dem Marktplatz Anwesenden – also eine beträchtliche Menschenzahl – fielen in ein Festlied auf die Melodie des Chorals „Ein feste Burg“ ein.⁸⁴

Mendelssohns Symphonie-Kantate *Lobgesang* spielt gleichermaßen auf die ‚Nationalhelden‘ Gutenberg und Luther an – was zumindest in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts auch bei Katholiken keinen Anstoß erregte, verstand die bürgerliche Toleranz doch „die Konfessionen als konkurrierende Religionsvereine“.⁸⁵ Mendelssohn scheint aber noch auf einen dritten ‚großen Deutschen‘ absichtsvoll hinzudeuten, nämlich auf Ludwig van Beethoven, dessen Neunte Symphonie den Typus ‚Symphonie mit Chören‘ nicht nur kreierte hatte, sondern die auch das einzige Exemplum für diesen Typus geblieben war (*Roméo et Juliette* von Hector Berlioz muß hier ausgeklammert bleiben). Mag man heute auch auf die Unterschiede pochen, die Beethovens Symphonie von Mendelssohns Symphonie-Kantate trennen,⁸⁶ dem Zeitgenossen Robert Schumann war es eine Tatsache, daß „die Form [des *Lobgesangs*] der *neunten Symphonie* Beethovens zu vergleichen“ sei.⁸⁷ Ein Indiz für eine intendierte Anspielung auf Beethoven findet sich im zweiten Satz der Sinfonia (T. 398 ff.),⁸⁸ eine Allusion an das sechste Lied aus Beethovens Liederkreis *An die ferne Geliebte*, genauer: an den Ausschnitt mit dem Text „nimm sie hin denn, diese Lieder“.⁸⁹ Der Opfertgestus, der im Beethoven-Lied angesprochen wird, fügt sich zwanglos in ein Werk, das Gotteslob zum Inhalt hat. Darüber hinaus kann das Zitat als Hommage sowie als ‚Absicherung‘ verstanden werden: als bestätigendes Hinzuziehen eines großen Vorfahren.

Mendelssohn faßte seinen *Lobgesang* keineswegs als Gelegenheitswerk auf, das mit der Gutenberg-Feier seinen Zweck vollständig erfüllt hätte.⁹⁰ Die Konzeption als Symphonie mit Chören weist es als Werk aus, das auf Musikfeste nachgerade zugeschnitten ist; und indem er mit Luther, Gutenberg und Beethoven auf drei fraglose Größen des deutschen Kulturlebens symbolisch anspielte, trug er der Tatsache Rechnung, daß Musikfeste auch Nationalfeste waren, denn eine traditionsmächtige gemeinsame Kultur wurde als Basis der deutschen Nation begriffen.

⁸⁴ Ebd., S. 41. In der zweiten Strophe des von R. E. Prutz gedichteten Liedes wird unter Verwendung der Licht- und Waffen-Metapher die Verbindung von Gutenberg zur Gegenwart hergestellt: „Und nicht dem Einen gilt es nur,/ der kühn vorangegangen: / Heut Allen gilt's, die auf der Spur / des Lichts vorwärtsgegangen, / Allen fort und fort, / deren Schwert das Wort, / die einst mir Siegesmacht / in der Gedankenschlacht/ das erste Banner trugen“.

⁸⁵ Burkhardt (wie Anm. 65), S. 221 f.

⁸⁶ Z. B. Annemarie Clostermann, *Mendelssohn Bartholdys kirchenmusikalisches Schaffen. Neue Untersuchungen zu Geschichte, Form und Inhalt*, Mainz 1989, S. 104.

⁸⁷ Schumann, *Schriften* (wie Anm. 44), Bd. 3, S. 27.

⁸⁸ Taktzählungen nach der in Anm. 81 genannten Ausgabe.

⁸⁹ Übrigens bezog sich – neben anderen – auch Robert Schumann, und zwar mehrfach, auf diese Tonfolge. Vgl. Christopher Reynolds, „Liederkreis ‚An die ferne Geliebte‘“ op. 98, in: *Beethoven. Interpretationen seiner Werke*, hrsg. von Albrecht Riethmüller u. a., Laaber 1994, Bd. 2, S. 108 und S. 105 ff. – Vgl. dazu auch: Arnfried Edler, *Robert Schumann und seine Zeit* (= Große Komponisten und ihre Zeit), Laaber 1982, S. 134 und 177 f. Edler weist auch auf das Beethoven-Zitat im *Lobgesang* hin (Anm. 154 auf S. 209).

⁹⁰ Vgl. *Briefwechsel zwischen Felix Mendelssohn und J. Schubring zugleich ein Beitrag zur Geschichte des Oratoriums*, hrsg. von Julius Schubring, Leipzig 1892, S. 160 f.

Gründerzeitliche Festkultur – die „Bismarckhymne“ von Karl Reinthaler und ihre Beziehung zum „Triumphlied“ von Johannes Brahms

von Sabine Giesbrecht-Schutte, Osnabrück

Die Gründerzeit in Deutschland ist getragen von Wellen nationaler Hochstimmung, die in zahlreichen Jubiläumskonzerten, Festakten, Aufmärschen, Paraden oder historischen Umzügen ihren Ausdruck findet. Aufgabe der dafür geschaffenen, repräsentativen Festmusik ist es, die gerade errungene Weltgeltung Deutschlands auch in der Musik öffentlich und für alle Bürger vernehmlich zu machen und sie auf diese Weise an dem Triumph teilhaben zu lassen. Die „große Zeit“, von der Walter Kempowski in einem seiner Romane berichtet, wird überstrahlt von der überwältigenden Erfahrung der Reichseinigung und ist – wie Theodor Fontane in *Frau Jenny Treibel* anmerkt – auch dem nüchternsten Bürger zu Kopfe gestiegen.

Gründerzeitliche Musikwerke vermögen diesem hochgestimmten Lebensgefühl Ausdruck zu geben, sind stark wirkungsorientiert und entfalten in einer großen, begeisterten Hörergemeinde erst richtig ihre nationale Botschaft. Die lang entbehrt nationale Identität wird in einer solchen Gemeinschaft emotional erlebt und die Musik damit zwangsläufig politisiert, ohne daß dem jeweiligen Komponisten deshalb immer eine aktiv nationalistische oder sogar chauvinistische Einstellung nachzusagen wäre.

Wenn von der Gründerzeit und einer für sie repräsentativen Musik gesprochen wird, so ist nicht nur die Musikkultur der Jahre 1870/71 gemeint, sondern ihr sind auch jene Werke und Aufführungen zuzurechnen, die ihre Entstehung dem Akt der Reichsgründung verdanken oder den politischen Protagonisten, Otto von Bismarck und Kaiser Wilhelm I., erkennbar verpflichtet sind. Diese sind die eigentlichen ‚Gründer‘ und prägen mit ihrer Politik die erste Etappe der Kaiserzeit in Deutschland. Nach dem Tod Wilhelms I. im Jahr 1888, bzw. der Demission Bismarcks 1890, beginnt eine neue, von der Politik Wilhelms II. bestimmte Ära, die die Gründerzeit ablöst und als Wilhelminische Phase bezeichnet werden kann.¹

Typisch gründerzeitliche Kompositionen thematisieren die politische Neuordnung, indem sie z. B. den ‚Schmied‘ des deutschen Reiches, Fürst Otto von Bismarck, feiern und ehren.² Zu den größeren Werken dieser Kategorie gehören die *Bismarck-Hymne* op. 51 von Hugo Jüngst, *Bismarck. Ein Hymnus für Männerchor und Orchester* von Otto Naumann op. 9 oder das *Bismarck-Lied* von Reinhold Becker nach einem Text von Paul Heyse.³ In diesen, heute kaum noch bekannten Stücken, oft aus der Feder städtischer Chordirektoren, manifestiert sich deutlich der Geist der Gründerzeit, der in der Regel

¹ Zu den zwei Phasen vgl. Theodor Schieder, *Das Deutsche Kaiserreich von 1871 als Nationalstaat* (= Kleine Vandenhoeck Reihe 1563), Göttingen 1992, hier S. 48.

² Sabine Giesbrecht-Schutte, „Bismarck-Lieder und Bismarck-Kult“, in: *Regionale Stile und volksmusikalische Traditionen in populärer Musik*, hrsg. von Helmut Rösing (= Beiträge zur Populärmusikforschung 17), Karben 1996, S. 6–29.

³ Fundort: Staatsbibliothek Berlin.

verbunden ist mit einer Rückbesinnung auf eine konservative Harmonik und klassizistische Formgebung.⁴

Auch bekannte Komponisten sind sich nicht zu schade, die Reichsgründer mit populären Festmusiken zu ehren, wie der *Kaisermarsch* von Richard Wagner oder das *Triumphlied* von Johannes Brahms zeigen. Man unterschätzt ihre Bedeutung, wenn man sie nur als bedauerliche künstlerische Entgleisungen betrachtet, ihren ästhetischen Wert verkleinert und sie in ihrer Funktion als Ausdruck gründerzeitlicher Fest- und Feierkultur nicht ernstnimmt. Sie sind Zeugnisse dafür, wie berühmte und lebenserfahrene Komponisten vom Sog der politischen Ereignisse erfaßt werden, fasziniert der aus drei europäischen Kriegen erwachsenen Reichseinigung zuschauen und als Komponisten darauf reagieren.

Was bewegt die Musiker, Werke dieser Art zu schreiben? Von welchen Ideen lassen sie sich leiten und wodurch entfaltet die Musik ihre Wirkung? Wie läßt sich das „Deutsche“, das nationale, das politische Moment darin dingfest machen?

Fragen dieser Art sollen an das *Triumphlied* op. 55 von Johannes Brahms und an eine im Anspruch ähnliche Komposition, die *Bismarckhymne* op. 29 von Karl Reinthaler gestellt werden. Beide Werke haben – ebenso wie die Komponisten – weltanschaulich und künstlerisch einiges miteinander gemeinsam. Es sind großbesetzte Orchesterwerke mit Chor und Solostimmen, satztechnisch an Händelsche bzw. Bachsche Vorbilder angelehnt und in ihrer Monumentalität gleichermaßen repräsentativ für gründerzeitliches Denken und Komponieren. Zugleich werfen die Begleitumstände ihrer Entstehung ein Licht auf die persönliche Beziehung zwischen Brahms und Reinthaler.

Brahms und Reinthaler: Eine Künstlerfreundschaft

Johannes Brahms und der elf Jahre ältere Karl Reinthaler⁵ sind freundschaftlich miteinander verbunden, wie der langjährige Briefwechsel zwischen ihnen zeigt.⁶ Bei der Beerdigung von Robert Schumann sollen sie sich zum ersten Mal getroffen haben.⁷ Reinthaler hat sich als Musikdirektor und Domkantor unermüdlich für Brahms eingesetzt und am 10. April 1868 die zu dem Zeitpunkt noch sechssätzigige Fassung des *Deutschen Requiems* in Bremen zur Uraufführung vorbereitet. Anlässlich dieser Ereignisse hat ihm Brahms das „Du“ angeboten und ist später sogar bereit, den erkrankten Reinthaler in Bremen zu vertreten. Er hat den Chordirektor, der wegen seines

⁴ Karl Gustav Fellerer (*Der Akademismus der deutschen Musik des 19. Jahrhunderts* [= Rheinisch-Westfälische Akademie der Wissenschaften, Vorträge G 212] Opladen 1976, S. 42) weist besonders auf den Konservatismus der Vertreter der Berliner Akademie der Wissenschaften hin. Diese vertritt „im Bewußtsein der Einheit von Thron und Altar und der nationalen Machtentfaltung“ bewährte Gestaltungen der Musik. „Die zahlreichen Kaiserhymnen und Reformationskantaten oder Vaterlandskompositionen sind wie die hymnischen Werke für Militär- und Blasmusik ein Zeichen dieser nach der Reichsgründung hervortretenden Haltung.“

⁵ Die geringe Beachtung Reinthalers in gegenwärtigen Lexika läßt es angezeigt erscheinen, auf folgende Arbeit hinzuweisen: Oliver Schwarz, *Karl Martin Reinthaler. Aus dem Leben eines Bremer Musikdirektors und Domkantors*. Diplomarbeit zum Kirchenmusikexamen (A), o. J., (Staatsarchiv Bremen, Sign. U-945, 1996/253).– In diesem Zusammenhang danke ich den MitarbeiterInnen des Bremer Staatsarchives, insbesondere Herrn Detlev Klanke, für die Hilfe bei meinen Nachforschungen.

⁶ *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Karl Reinthaler (1867–1893)*, hrsg. von W. Altmann, Berlin 1908.

⁷ Klaus Blum, *Musikfreunde und Musici, Musikleben in Bremen seit der Aufklärung*, Tutzing 1975, S. 282.

konservativen Musikgeschmacks zeitweilig massiven Anfeindungen ausgesetzt war, gegenüber Hans von Bülow verteidigt und seinen Einsatz für das Musikleben der Hansestadt gewürdigt.⁸ Im Anschluß an das *Deutsche Requiem* wird der erste Satz des *Triumphliedes* am 7. April 1871 im Bremer Dom uraufgeführt. Brahms bezeichnet diesen Chor als „eine meiner politischen Betrachtungen über dies Jahr“ und baut offenbar auf seine Schlußwirkung, da er bei Reinthaler anfragt, ob es möglich ist, ihn am Ende des Konzerts „etwa statt des Händelschen Halleluja“ singen zu lassen.⁹ In der Rezension der *AMZ* wird die Qualität der Aufführung mit dem Wirken Reinthalers in Verbindung gebracht: „Diese fortdauernd guten Aufführungen und überhaupt die lebendige Bewegung in unserem Concertleben verdanken wir im wesentlichen unserem trefflichen Carl Reinthaler.“¹⁰

Brahms ist dem rührigen Musiker persönlich gewogen und unternimmt mit ihm Konzertveranstaltungen, z. B. in Oldenburg, Hamburg, Bonn, Köln oder Stuttgart. Die künstlerische Nähe schafft die Basis auch für private Urlaubskontakte. Der angesehene Brahms wird für Reinthaler in künstlerischer wie in weltanschaulicher Hinsicht zum Vorbild. Gemeinsam ist beiden die Verwurzelung in der preußisch-protestantischen Tradition sowie eine reservierte Haltung gegenüber Vertretern der Neudeutschen Schule. Nicht zufällig sind sie deshalb in Berlin angesehen, einer Stadt, deren „Akademiker“ sich mit Richard Wagner und anderen, als neudeutsch eingestuften Komponisten schwergetan haben.¹¹ Friedrich Wilhelm IV. läßt dem jungen Reinthaler ein mehrjähriges Reisestipendium zukommen, und Kaiser Wilhelm I. ist bei der Uraufführung seiner Oper *Käthchen von Heilbronn* zugegen. Der Erfolg seiner Kompositionen in der Berliner Hof-Oper wird gekrönt durch die 1882 vom Kaiser ausgesprochene Ernennung zum Mitglied der Preußischen Akademie der Wissenschaften.

Johannes Brahms erfreut sich der uneingeschränkten Wertschätzung führender Kreise Berlins und ist mit zahlreichen Aufführungen seiner Werke unter der Leitung der Freunde Hans von Bülow und Joseph Joachim in der Hauptstadt präsent, wo seine Musik als Verwirklichung der dort gepflegten klassizistischen Ideale gilt. Er ist seit 1874 Mitglied der Akademie der Künste, eine Auszeichnung, die auch Joseph Joachim zuteil wird, der später Vizepräsident dieser für das preußische Musikleben so wichtigen Institution wird, welche die preußische Regierung in Personal- und Sachfragen zu beraten hatte.¹² 1887 verleiht ihm die Stadt den Orden *Pour le mérite*. Die von Brahms wie auch von Reinthaler vertretenen klassischen Leitbilder bestimmen in hohem Maße das Berliner Konzertleben. Hans von Bülow, der Reinthaler als tüchtigen Musiker schätzt, kommentiert diese Tendenz im Jahr 1878 ironisch: „[...] überhaupt bin ich aus mehrfachen politischen Gründen, wie übrigens auch aus Neigung ‚unjeheuer klassisch‘ – was meine Popularität zur Zeit bedeutend fördert.“¹³

Nicht nur künstlerisch, sondern auch politisch vertreten Brahms und Reinthaler ähnliche Einstellungen. Sie betrachten die preußische Expansions- und Einigungspolitik

⁸ Reinhold Sietz, „Reinthaler, Karl Martin“, in: *Rheinische Musiker*, hrsg. von Karl Gustav Fellerer (= Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte 53), Köln 1962, Folge 2, S. 76–78, hier S. 77.

⁹ Brahms, *Briefwechsel mit Reinthaler*, S. 36.

¹⁰ *AMZ* 6, Nr. 22 (31. Mai 1871), Sp. 350.

¹¹ Vgl. dazu Fellerer, *Akademismus*, S. 41 f.

¹² Ebd., S. 36 u. 38.

mit Wohlwollen und verehren Bismarck und die Hohenzollern. Im Abstand von wenigen Jahren schreiben beide ein großes hymnisches Werk mit gründerzeitlichem Gehalt. Brahms verfaßt 1871 das *Triumphlied*, das Wilhelm I., dem ersten deutschen Kaiser gewidmet und in Briefen von ihm an den Dirigenten der zweiten (vollständigen, dreisätzigen) Karlsruher Aufführung, Hermann Levi, sowie an den Verleger Simrock als *Bismarck-Lied* bezeichnet ist.¹⁴ Den Brief an den Kaiser, in dem er ihn um Annahme der Widmung bittet, eröffnet Brahms mit folgenden Worten: „Die Errungenschaften der letzten Jahre sind so groß und herrlich, daß es demjenigen, dem es nicht vergönnt war, die gewaltigen Kämpfe für Deutschlands Größe mitzukämpfen, um so mehr ein Herzens-Bedürfnis sein muß zu sagen und zu zeigen: wie beglückt er sich fühlt, diese große Zeit erlebt zu haben.“¹⁵ Für einen Künstler, der als eher zurückhaltend und vorsichtig bei seiner Wortwahl in der Öffentlichkeit geschildert wird, erscheint dieses Vokabular ungewöhnlich emotional.

Freund Reinthaler komponiert wenige Jahre später, 1874/75, ebenfalls ein Werk mit politischem Hintergrund, die *Bismarckhymne* für Soli, Chor und Orchester nach einem Gedicht von Rudolph Gottschall. Die emphatische Darstellung eines von Feinden bedrohten Deutschland sowie die Verdienste des Reichsgründers bestimmen den Inhalt der Komposition.

Brahms – Überlegungen zum gründerzeitlichen Gehalt des „Triumphliedes“

Martin Geck hat sich unlängst darüber ausgelassen, daß er im Zusammenhang mit politischen Ereignissen im Leben von Johannes Brahms in erster Linie an die Reichsgründung denke.¹⁶ Friedhelm Krummacher hingegen warnt vor einer „voreiligen Verknüpfung historischer Umstände mit dem Werk“; der Patriotismus von Johannes Brahms sei zeittypisch und außerdem vor allem durch Max Kalbeck unzulässig übertrieben dargestellt worden. Die nationale Rezeption des *Triumphliedes* habe spätere Aufführungen, die das Werk seiner Qualität wegen verdient hätte, kaum zugelassen.¹⁷

Eine solche Abschwächung des politischen Gehalts verkennt allerdings die Intentionen des Komponisten. Diese sind derart politischer Natur, daß es nicht unbillig erscheint, beim *Triumphlied* von einem gründerzeitlichen Werk zu sprechen, die nationale Begeisterung des Komponisten als authentisch und als ein sein damaliges Leben prägendes Gefühl anzusehen. Mit Ausnahme der dem *Triumphlied* nahestehen-

¹³ Hans von Bülow, *Briefe und Schriften VI*, hrsg. von Marie v. Bülow, Leipzig 1904, Bd. V, S. 493. Im Zusammenhang mit einer von ihm dirigierten Aufführung findet er lobende Worte für die *Bismarckhymne*. Zur freundlichen Beurteilung s. auch S. 427 f. u. 475. Die Oper *Edda* hält er (S. 501) hingegen für wenig bedeutend.

¹⁴ *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Hermann Levi*, hrsg. von Leopold Schmidt (= J. Brahms, Briefwechsel 7), Berlin 1910, Nachdr. Tutzing 1974, S. 84; Brief vom 24.9.1871, in: *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Fritz Simrock*, Bd. 1, hrsg. von M. Kalbeck (= J. Brahms, Briefwechsel 9), Berlin 1917, Nachdr. Tutzing 1974, S. 103 f.

¹⁵ Zit. nach Christian Martin Schmidt, *Johannes Brahms und seine Zeit*, Regensburg 1983, S. 61.

¹⁶ Martin Geck, *Von Beethoven bis Mahler. Die Musik des deutschen Idealismus*, Stuttgart 1993, S. 207.

¹⁷ Friedhelm Krummacher, „Eine meiner politischen Betrachtungen über dies Jahr. Eschatologische Visionen im Triumphlied von Johannes Brahms“, in: *Studien zur Musikgeschichte. Festschrift für Ludwig Finscher*, hrsg. von Annegret Laubenthal unter Mitarbeit von Kara Kusan-Windweh, Kassel 1995, S. 640.

den *Fest- und Gedenksprüche*¹⁸ hat Brahms kein weiteres großes, in diesem Sinne politisches Werk mehr geschrieben, insofern ist diesem eine Sonderstellung im gesamten Œuvre einzuräumen. Er ist also kein ‚Staatskompositeur‘, wie Richard Wagner, nicht ohne Häme, behauptet hat.¹⁹ Dieser, selbst Verfasser eines konkurrierenden gründerzeitlichen *Kaisermarsches*, nahm Anstoß am vorgeblichen Eklektizismus des *Triumphliedes*, das er 1874 aus der Hand Friedrich Nietzsches empfing, der es – zu Wagners Ärger – sehr schätzte.²⁰

Das Stück wegen seines politischen Inhalts als Gelegenheitskomposition abzutun, würde seinem Gehalt allerdings auch nicht gerecht. Dazu ist es zu ambitioniert und bedeutsam in seinem biblischen Anspruch, seiner umwerfenden klanglichen Präsenz und in seiner Position als Nachbar des *Schicksalsliedes* op. 54. Eher ist seine Eigenart innerhalb des gesamten Œuvres hervorzuheben und zu zeigen, wie sich bei Brahms, der vom fernen Wien aus über Jahre hin die Entwicklung in Deutschland interessiert beobachtet, politische Ideen zusammenschieben, die dann ästhetisch in ein *Te Deum* für den ersten deutschen Kaiser münden.

Im folgenden soll die patriotische Hochstimmung in Selbstzeugnissen des Komponisten umrißhaft erfaßt und gezeigt werden, wie sie nicht nur biographisch relevant ist, sondern auch als auslösendes Moment für die Komposition des *Triumphliedes* angesehen werden kann. Trotz der durch die Komposition des *Schicksalsliedes* verzögerten Arbeit am 2. und 3. Satz sowie späterer kritischer Äußerungen („Kaiserliches Schnadahüpfel, neueste Seeschlange, Ungetüm“²¹), die sich eher auf ästhetische Probleme beziehen – etwa auf die monumentale Klangentfaltung oder die Popularität motivischer Einfälle – spricht hier nicht der Komponist eines unbedeutenden Nebenwerkes. Mit diesem Werk wird ebenso Geschichte geschrieben, wie etwa mit dem *Deutschen Requiem*, nur in anderer Weise.

Der Aufführungsrahmen könnte wehevoller und würdiger kaum sein: Der erste Satz, das *Halleluja*, erklingt am 7. April 1871 im Rahmen eines Karfreitagskonzertes zu Ehren der Gefallenen im Bremer Dom. Es bildet den emphatischen Abschluß eines Konzertes, das mit dem *Deutschen Requiem* eröffnet und vom Komponisten selbst dirigiert wird. Karl Reinthaler hat die Aufführung sorgfältig vorbereitet und empfängt von Brahms die Nachricht: „Lieber, im Notfall treiben wir etwas Schwindel beim ‚Triumphlied‘ – lassen den Chor singen, was er will, Du spielst auf der Orgel dazu, so laut, als es nur Bismarck verdient, und ich schlage den Takt dazu auf die Melodie: Hoch soll er leben [...] dreimal hoch.“²² Die vollständige Aufführung erfolgt erstmals unter dem Dirigenten Hermann

¹⁸ Brahms hatte ursprünglich die Absicht, ein Baritonsolo auf Psalm 22 zwischen den zweiten und dritten Satz des *Triumphliedes* einzuschieben („Unsere Väter hoffen auf dich“). Daraus wurde später die erste Nummer der *Fest- und Gedenksprüche* op. 109. Vgl. Siegfried Kross, *Die Chorwerke von Johannes Brahms*, Berlin 1958. – Die *Fest- und Gedenksprüche* schreibt er zur Feier der Ehrenbürgerwürde, die ihm 1879 von der Stadt Hamburg verliehen wird und die – interessanterweise – bis zu diesem Zeitpunkt nur Bismarck und Moltke erhalten hatten.

¹⁹ Nach Geck, *Von Beethoven bis Mahler*, S. 208.

²⁰ Martin Gregor-Dellin, *Richard Wagner. Sein Leben, sein Werk, sein Jahrhundert*, München 1980, S. 676 f.: Wagner habe laut aufgelacht, daß das Wort „Gerechtigkeit“ vertont worden sei und das Stück verärgert als Konglomerat aus „Händel, Mendelssohn und Schumann in Leder gewickelt“ bezeichnet.

²¹ Johannes Brahms, *Briefe an P. J. Simrock u. Fritz Simrock* (wie Anm. 14), S. 143 u. 107 f.

²² *Brahms im Briefwechsel mit Reinthaler* (wie Anm. 6), S. 37.

Levi am 5. Juni 1872 im Hoftheater Karlsruhe; ihr folgen weitere Konzerte nach.²³ Der Enthusiasmus hat sich auch auf Levi übertragen; am 11. August mahnt er die Beendigung des zweiten und dritten Satzes an und fügt hinzu: „Caeterum censeo, Te Deum esse perficiendum et Bismarckio dedicandum.“²⁴ Nach Durchsicht des Stückes schreibt er an Brahms, er laufe „wie im Dusel umher, denke an Nichts als an apokalyptische Reiter und D-Trompeten“. Dann, an den Komponisten gewendet, fügt er im Stil des hymnischen Bibeltexes hinzu: „Heil und Preis und Dank der Stunde, da Du der Nation gegeben wurdest!“²⁵

Äußerungen dieser Art treffen auf einen Adressaten, dessen Begeisterung für die nationale Entwicklung in Deutschland den Freunden wohl bekannt ist. Berichte über den Kriegsverlauf verfolgt er mit Spannung; an Billroth schreibt er, wie sehr es ihn dränge, die ersten französischen Gefangenen zu sehen,²⁶ und dem Vater gegenüber bedauert er, nicht in unmittelbarer Nähe des Kriegsgeschehens zu sein: „Jetzt bin ich in Salzburg geblieben und warte begierig darauf, daß die Franzosen gute Schläge kriegen [...] Heute ist die erste Siegesnachricht gekommen. Ob Ihr da oben wohl auch etwas erlebt? Ich möchte gar zu gern in Deutschland jetzt sein; man ist hier so draußen und es geht einen doch an. Kann man auch nicht mitschießen, so möchte man doch die Soldaten-Landsleute sehen und zuhause sein, wenn Sieg verkündet wird.“²⁷

Der Sieg der Deutschen über die Franzosen reißt ihn so mit, daß darüber künstlerische Normen auf der Strecke bleiben, für die der Komponist des *Deutschen Requiems*, des *d-Moll-Klavierkonzertes* sowie zahlreicher Klavier-, Kammermusik- und Chor-Kompositionen bis zu dem Zeitpunkt bekannt geworden war. Sein *Triumphlied* ist eine gewaltige Siegesmusik, die ein Stück der sonst für Brahms typischen ästhetischen Autonomie aufgibt und bewußt auf Effekt hin angelegt ist, wie Brahms in einem Brief an Theodor Billroth selbst formuliert: „Das Konzert ist der vielen Sänger und des Spektakels wegen im Theater, nachher ist Gelegenheit, Bismarck leben zu lassen – mein Lied soll sehr lustig klingen.“²⁸ Und etwas später berichtet er dem Freund über die Aufführung: „Daß Sie das Konzert nicht gehört, muß ich hinterher sehr beklagen. Sie haben nicht leicht ein vornehmeres und schöneres gehört. Ich habe wohl kaum je so sehr den Eindruck gehabt, daß jeder übervoll seine Schuldigkeit tue. Jeder sang und spielte, als ob von ihm allein das Ganze abhinge, wie es denn ja sein muß, soll etwas vortrefflich werden. Aber das war diesmal fast lustig zu sehen und zu hören. So werde ich auch mein Lied, das doch auf größere Massen berechnet ist, doch nicht leicht mit mehr Vergnügen hören. Die Leute haben es wirklich gemacht wie unsere Soldaten in Frankreich, wo ja auch tausend an ihrem Platz, so gut wie sonst ihrer hunderttausend,

²³ Vgl. Angelika Horstmann, *Untersuchungen zur Brahms-Rezeption der Jahre 1860–1880*, Hamburg 1986, S. 202 f.

²⁴ Kross, *Die Chorwerke*, S. 317.

²⁵ Brahms, *Briefwechsel mit Hermann Levi* (wie Anm. 14), S. 86.

²⁶ Brief an Theodor Billroth, Mai 1871, zit. nach: *Brahms-Briefe*, hrsg. von Hans Gal (= Fischer tb 980), Frankfurt am Main 1979, S. 86: „Mit welchen Gedanken und Empfindungen fährt man durch das herrliche Land! Wie bewegt und gerührt, wie froh und stolz! – Mir wird es doch mein Lebtage ein Ärger sein, daß ich mich im vorigen Jahre ...abhalten ließ, nach Deutschland zu gehen. Jetzt muß ich nachgenießen; aber ich genieße auch wie ein Kind – wenn ich chirurgische Briefe lese oder französische Gefangene sehe ...“

²⁷ Brief vom 5. August 1870, zit. nach *Brahms-Briefe*, S. 49 u. 50.

²⁸ Brief vom 22. Mai 1872, zit. nach *Brahms-Briefe*, S. 87.

das Beste leisteten. Das Stück trat einem so vortrefflich kühn und lebendig entgegen, ich konnte mich kaum verwundern, daß es derart zündete.“²⁹

Der „triumphale“ Erfolg des Werkes ist nach diesen Bemerkungen also kalkuliert, seine Massenwirkung in die Struktur einkomponiert, innerhalb derer die Zitate der Kaiserhymne („Heil Dir im Siegerkranz“) und des Chorals („Nun danket alle Gott“) dem Bürger die ideologische Richtung weisen. Selbst wenn man in Zweifel zieht,³⁰ ob sich im *Triumphlied* (über *Babels Fall*, wie das Stück in Analogie zur Kapitelüberschrift der Offenbarung Johannis 19 vollständig heißen müßte) massive antifranzösische Ressentiments des Komponisten verstecken und mit der babylonischen Hure die Stadt Paris gemeint ist, so redet das Werk insgesamt doch von Sieg, Triumph und Herrschaft und kann im Zusammenhang mit dem Entstehungskontext kaum anders als im gründerzeitlichen Sinne gedeutet werden.

Ist dieses auftrumpfende Moment – der metaphysische Anspruch, die erschlagenden Wiederholungen im doppelhörigen Halleluja und Amen, die starke Bläser-Präsenz, der Monumentalstil – eventuell Bestandteil jenes schwer faßbaren „Deutschen“, auf das französische Ohren ratlos oder ablehnend reagieren?³¹ Ist es typisch auch für andere große Werke des Komponisten? Wie kommt Hermann von der Pfordten dazu, Brahms in Anlehnung an Victor von Scheffel, Lieblingsautor Wilhelms II., den treuen Eckart des deutschen Volkes zu nennen?³² Arnold Schering hält ihn Anfang der 30er Jahre für den „deutschesten“ Komponisten überhaupt,³³ und bei Müller-Blattau avanciert Brahms 1944 schließlich zum Streiter für das „unbeirrbar Deutsche“ und gegen die „Mittelmäßigkeit und Ausländerei seiner Zeit.“³⁴ Es fällt schwer zu glauben, daß Urteile dieser Art ausschließlich die Sicht späterer Rezipienten wiedergeben und völlig losgelöst von der Faktur Brahmscher Kompositionen, z. B. vom *Triumphlied*, zustandekommen. Werkgehalt und Rezeption lassen sich nicht ohne weiteres voneinander trennen, wie an späterer Stelle noch gezeigt werden soll.

Karl Reinthalers Verhältnis zur Monarchie

Mehr als der von ihm bewunderte Johannes Brahms, ist Reinthaler von Kindheit an der Monarchie verbunden. Sein Vater (Karl Christian Wilhelm R., 1794–1863) ist Rektor am Martinsstift zu Erfurt, einem traditionsreichen Haus, in dem Martin Luther drei Jahre als Mönch zugebracht hat³⁵ und das als außerordentlich königstreu geschildert wird. Niemals werden die vaterländischen Gedenktage vergessen, und der Thronbesteigung des „geliebten“ Königs Friedrich Wilhelm IV., des „Erbauers der Lutherpforte“, wird mit

²⁹ Zit. nach *Brahms-Briefe*, S. 88.

³⁰ Krummacher, „Eine meiner politischen Betrachtungen“, S. 645 u. 649.

³¹ Zum Beispiel von Saint Sains, vgl. Konrad Huschke, *Die deutsche Musik und unsere Feinde*, Regensburg 1921, S. 56; auch Walter Niemann, *Die Musik seit Richard Wagner*, Berlin 1913, Kap. „Nationale Musik“, S. 251, 277, 279, 287.

³² *Deutsche Musik auf geschichtlicher und nationaler Grundlage dargestellt*, Leipzig 1917, S. 317.

³³ Zit. nach Constantin Floros, *Johannes Brahms, „Frei aber einsam“*, Zürich 1997, S. 259.

³⁴ Josef Müller-Blattau, *Geschichte der deutschen Musik*, ⁵Berlin 1944, S. 289.

³⁵ Carl Krebs, Art. „Karl Martin Reinthaler“, in: *ADB* (Nachträge) bis 1899, Bd. 53, Nachdr. d. Aufl. 1907, Berlin 1971, S. 292.

einer besonderen Feier gedacht. Unter dem Eindruck königlicher Reden verfaßt Reinthaler sen. das liturgische Heft *Königsworte in Volksliedern. Unserem Landesvater von Gottes Gnaden ein Hosianna aus der Lutherpforte*, von dem er 30.000 Exemplare drucken und an sämtliche preußischen Schulen versenden läßt. Jedes wichtige, die Hohenzollern betreffende Ereignis wird besonders gefeiert. Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang die Einweihung des Denkmals Friedrichs des Großen am 31. Mai 1851 in Berlin, die im Martinsstift mit einem Jubelatorium, ausgeführt vom Musikkorps des 32. Infanterieregimentes, zelebriert wird. „Vorwärts mit Gott für König und Vaterland“ ist die von Vater Reinthaler vertretene Parole, nach der das Martinsstift geführt wird. Paul Reinthaler, Bruder des Bremer Komponisten, weiß zu berichten: Über den Hof des Neubaus vom Martinsstift „[...] ist damals fast täglich die hohe Gestalt des märkischen Junkers Otto von Bismarck dahingeschritten, der, als die Zeit erfüllet war (sic!), der ruhmreiche Berater Kaiser Wilhelms I. bei der Errichtung des deutschen Reiches werden sollte. O wenn mein Vater diese noch erlebt hätte! [...] Welches Hallelujah des Lobes und Preises würde dann am 18. Januar 1871 im Martinsstifte ertönt sein!“³⁶

Eine solche Einstellung ist wohl kaum ohne Einfluß auf den Sohn Karl Martin Reinthaler geblieben. Gesichert ist, daß Friedrich Wilhelm IV. anlässlich einer Audienz im Erfurter Martinsstift sich „huldvoll“ nach dem musikalischen Sohn erkundigt und ihm „[...] bald darauf aus eigener Entschließung ein bedeutendes Gnadengeschenk gewährte. Mein Bruder erhielt daher auch auf seine Bitte die Königliche Zusage, daß der hohe Gönner die persönliche Widmung seines ersten Hauptwerkes, des Oratoriums *Jephta und seine Tochter*, gnädig annehmen werde.“³⁷ Nach Studien in Italien und Frankreich wird er 1853 von Ferdinand Hiller als Sänger an die Rheinische Musikschule verpflichtet und ist von 1858 an als Domorganist und Dirigent der Singakademie sowie der Privatkonzerte in Bremen tätig. Stilistisch orientieren sich seine vorwiegend vokalen Kompositionen an ‚klassischen‘ Vorbildern wie Mendelssohn oder Händel. In der Fachliteratur werden seine guten Beziehungen zu Joseph Joachim und Clara Schumann hervorgehoben und seine Abneigung gegen die Neudeutsche Schule im Kontext mit seinen freundschaftlichen Beziehungen zu Brahms erwähnt, für den er als ‚Bahnbrecher‘ gewirkt habe.³⁸

Zur „Bismarckhymne“

Von dem kleineren Chorwerk *Wir Deutsche stehen fest vereint!* abgesehen, ist die Hymne das einzige dezidiert politische Werk des Komponisten.³⁹ In der Öffentlichkeit erregen die besonderen Umstände der Entstehung einige Aufmerksamkeit. Wie seine

³⁶ Paul Reinthaler, *Karl Reinthaler. Königl. Rektor des Martinsstiftes in Erfurt und seine Familie. Aus dessen Aufzeichnungen und nach eigener Erinnerung dargestellt*, Hamburg 1897, S. 3, S. 62 f.; vgl. auch S. 59–66.

³⁷ Paul Reinthaler, *Karl Reinthaler*, S. 87 f.

³⁸ Gustav Kißling, *Bremische Biographie des neunzehnten Jahrhunderts*, hrsg. von der Historischen Gesellschaft des Künstlervereins, Bremen 1912, S. 400.

³⁹ Staatsbibliothek Berlin, Sign. 03830, f. 4st. gemischten Chor und Klavier, mit einem Zitat der *Wacht am Rhein*. Text: H. Grabe („Sei auf der Hut, mein Vaterland, die Feinde rüsten sich im Osten“).

1881 in Köln uraufgeführte Oper *Käthchen von Heilbronn* ist sie mit einem Preis ausgezeichnet worden, ein Umstand, der gern in den Biographien erwähnt wird.

Die Entstehung der Reinthaler-Hymne – Otto von Bismarck gewidmet – ist in gewisser Hinsicht mit dem *Triumphlied* verbunden. Brahms macht am 12. Dezember 1870 Reinthaler gegenüber⁴⁰ eine Andeutung über ein *Te Deum*, an dem er bereits arbeite. Die Antwort des Bremer Freundes folgt postwendend und trägt das Datum vom 14. Dezember 1870. Reinthaler bezieht sich hier explizit auf die Begleitumstände des Krieges, auf den Fall von Metz, auf Einquartierung und Verwundung und auf die „wunderbar reiche(n) und große(n) Zeit“. In diesem Zusammenhang fügt er hinzu: „Freilich!! Welch eine Zeit! Meine Frau sagt immer, Du seist gewiß heimlich mitgegangen ins Feld; ich meinte, Du sollst Dich doch der Welt noch aufbewahren! – Lieber Brahms! Mache Dich auf! in Deinem Gott werde Licht! Schreib das ‚Te Deum‘, was Du schreiben mußt. Es ist meine felsenfeste Überzeugung, daß dies die zweite große Tat Deines Lebens sein muß! [...] An mich ist auch der Gedanke herangetreten – allein ich könnte es nicht so – und jetzt kann ich’s gar nicht – aber Du kannst es und Du mußt es. Laß es den Zwillingbruder des ‚Requiem‘ sein!“⁴¹

Ende Februar 1871 sendet Brahms den ersten Chor des *Triumphliedes* an Reinthaler.

Diese wenigen Daten aus dem Briefwechsel zeigen, daß sich Reinthaler, erregt von den Ereignissen des deutsch-französischen Krieges und angeregt durch die kompositorischen Absichten des verehrten Freundes mit dem Gedanken getragen hat, selbst ein Stück dieser Art zu komponieren. Ausgeführt hat er diese Idee allerdings erst fünf Jahre später mit seiner *Bismarckhymne*. Und dafür gibt es einen konkreten politischen Anlaß, worüber allerdings in den Reinthaler-Biographien nichts zu finden ist.

Das Attentat und seine Folgen

Am 13. Juli 1874 wird in Bad Kissingen ein Attentat auf Bismarck verübt. Täter ist der einundzwanzigjährige katholische Böttchergeselle Ludwig Kullmann aus Neustadt-Magdeburg. Bismarck weilt gerade zur Kur in der Stadt und fährt in einem offenen Wagen durch eine von Publikum gesäumte Straße, als ein Schuß fällt: „Man sah einen mit dürftigem Arbeiteranzug bekleideten jugendlichen Mann ein Pistol fortwerfen.“⁴² Bismarck wird nur leicht an der Hand verletzt und bricht deshalb seine Kur in Bad Kissingen nicht ab. Das Attentat steht im Zusammenhang mit dem Kulturkampf des Reichskanzlers, der den Einfluß der katholischen Kirche durch gesetzliche Festlegungen einzuschränken versuchte. Kullmann hat als Motivation für die Tat diese Gesetze und die damit verbundene Beleidigung ‚seiner‘ Zentrums-Partei und ihres Führers Ludwig Windhorst angegeben.

Die Reaktionen in Deutschland sind heftig. Es „[...] erzittern die Herzen aller Reichsfreunde in dem Gedanken an den unersetzlichen Verlust, von dem das Vaterland

⁴⁰ Brief vom 12. Dezember 1870, in: *Brahms im Briefwechsel mit Reinthaler* (wie Anm. 6), S. 30.

⁴¹ *Brahms im Briefwechsel mit Reinthaler*, S. 31 f.

⁴² Bruno Garlepp, *Bismarck-Denkmal für das deutsche Volk*, Berlin SW 68 1910/11, S. 332–337.

⁴³ *Bremer Nachrichten* vom 8. Mai 1876, nach einem Bericht aus der *Weser-Zeitung*.

bedroht gewesen [...] In dem Wirbel der allenthalben aufwogenden Gefühle“⁴³ wollen einige Dortmunder Patrioten ihre vaterländische Dankbarkeit unter Beweis stellen und ihrer Freude Ausdruck geben, daß „dem Reich der mächtige Eckstein erhalten geblieben“. Zeitungsberichten zufolge treten sie noch am Abend des Attentats, am 13. Juli 1874, zusammen und beschließen die Ausschreibung eines Musikpreises zu Ehren Bismarcks. „Mäcenaten“ sind – nach Angaben der AMZ – G. L. Brückmann (Bürgermeister von Dortmund), Jacob Mauritz, Gustav Blankenburg, August Meiningshaus und Robert Overbeck⁴⁴; sie bilden ein „Comité“ und stiften einen Preis von 1000 Thalern. Diese „[...] sind baar zu Händen des Herrn Oberbürgermeister Dr. Becker deponiert und sollen dem Komponisten zuerkannt werden, welcher unsern Reichskanzler, Fürst Bismarck, den Einiger des deutschen Volkes, in einer musikalischen Schöpfung mit oder ohne Worte – am Würdigsten feiert.“⁴⁵ Als geschäftsführendes Mitglied des Dortmunder Comité wird G. L. Brückmann eingesetzt. Es gelten die folgenden Auflagen: „Die einzureichenden Compositionen sind zu halten: entweder in Form einer Ode mit Text, dessen Wahl dem Componisten überlassen bleibt, für welche indeß die Gottschall'sche Dichtung empfohlen sei, oder in rein symphonischer Form, also in freier Wiedergabe der im Gedicht niedergelegten Gedanken. Dem Componisten der ersten Form wird anheimgegeben, außer Orchester und Chor auch Soli zu verwenden, doch darf die Aufführung des Werks nicht mit außergewöhnlichen Schwierigkeiten verbunden sein.“⁴⁶

Ferner darf das Werk vorher noch nicht öffentlich gespielt worden sein und seine Aufführung nicht länger als eine halbe Stunde dauern. Außer der gut lesbaren Partitur sollen auch die Instrumental- und Vokalstimmen eingereicht werden.⁴⁷

Das „Comité“ hatte zuerst Emil Rittershaus als Textdichter vorgeschlagen, der jedoch ablehnte. Andere Schreiber scheinen sich dagegen um diese Aufgabe gerissen zu haben.⁴⁸ Angenommen wird schließlich die Bismarck-Hymne des in Leipzig ansässigen Rudolf Gottschall, die in der Morgenausgabe der Dortmunder *Westfälischen Zeitung* vom 6. September 1874 abgedruckt ist, allerdings nicht überall Zustimmung findet. In der gleichen Zeitung (Morgenausgabe, 9. September 1874) finden sich auch kritische Töne; man sei nicht entzückt von dem Gottschall-Text, er lehne sich zu sehr an ein frommes deutsches Nachtwächterlied an („Verwahrt das Feuer und das Licht/ Auf daß der Stadt kein Schad' geschieht“).

Als Schlußtermin der „Concurrenz“ ist zunächst der 2. September, später der 10. November 1874 vorgesehen; dabei ist allerdings nicht bedacht worden, daß die angesprochenen Preisrichter sich der Aufgabe entziehen würden⁴⁹ und andere nicht so schnell

⁴⁴ AMZ 9 (1874), Nr. 30 (29. Juli 1874), Sp. 477. Ausschreibung: AMZ 9 (1874), Nr. 38 (23. September 1874), Sp. 606.

⁴⁵ *Westfälische Zeitung* 27, No. 246, 9. September 1874, Morgenausgabe und 17. Juli 1874, Abendausgabe. Die originalen *Concurrenz-Bedingungen*, ausgesetzt in Dortmund, am 13. Juli 1874, befinden sich im Stadtarchiv Dortmund, Bestand 3, Nr. 351.

⁴⁶ *Bremer Nachrichten* vom 8. Mai 1876, die hier wörtlich dem Original der Ausschreibung folgen.

⁴⁷ *NZfM* 70 (1874), Nr. 30, 24. Juli 1874. – Musikpreisausschreiben waren in der Kaiserzeit durchaus üblich. So hat sich Brahms z. B. mit seiner Männerchor-Kantate *Rinaldo* um einen von der Aachener Liedertafel ausgeschriebenen Preis beworben, weil er davon gehört hatte, daß „[...] der Glückliche das unerhörte Vermögen von 300 Talern“ gewinnen soll; erhalten hat den Preis jedoch sein Kollege Franz Wüllner (vgl. Brief an Wüllner, 1. Oktober 1863, in: *Brahms Briefe* [wie Anm. 36], S. 77).

⁴⁸ *Westfälische Zeitung* 27 (1874) vom 25. Juli und 9. September 1874. Der Text einer Hymne von Julius Rodenberg ist in der *NMZ* 70 (1874), Nr. 31 vom 31. Juli 1874 erschienen.

⁴⁹ *Westfälische Zeitung* 27, Nr. 197, 11. August 1874.

gefunden werden konnten. Nach Auskunft der *Bremer Nachrichten*⁵⁰ sind schließlich sechs Preisrichter beisammen: Franz Abt (Braunschweig), Ferdinand Hiller (Köln), Joseph Joachim (Berlin), Franz Lachner (München), Joachim Raff (Wiesbaden) und Carl Reinecke (Leipzig). Diese Auswahl ist für den zukünftigen Preisträger Reinthaler günstig, setzt sie sich doch aus Komponisten zusammen, die ausnahmslos eher dem ‚konservativen‘ Lager oder jedenfalls nicht den Neudeutschen zuzurechnen sind. Reinthaler jedoch ist für seine geradezu auffällige Ignoranz der Neudeutschen bekannt, die in Bremen später zunehmend auf Widerstand stoßen sollte. Außerdem hat er persönliche Beziehungen zu einigen der Juroren: Hiller z. B. ist es gewesen, der Reinthaler 1853 an die Rheinische Musikschule in Köln verpflichtete, und Joseph Joachim gilt als Freund des Reinthalerschen Hauses.

Das öffentliche Interesse an diesem Preisausschreiben ist den Umständen entsprechend groß. Bismarck wird schon vor Abschluß der Preiskonkurrenz um die Annahme der Widmung gebeten. Wiewohl von Ehrungen verwöhnt, fühlt er sich in diesem Fall ganz besonders angesprochen und gibt in einem an den Oberbürgermeister von Dortmund gerichteten Dankes-Schreiben vom 15. Januar 1875 der Hoffnung Ausdruck, „[...] daß das Werk mit vielen anderen dem deutschen Volk vertrauten Melodien dazu beitragen möge, die Flammen echter Vaterlandsliebe zu nähren und zu beleben.“⁵¹

Beworben haben sich 143 Komponisten; 100 Kompositionen sind für großes Orchester, Chor und Soli geschrieben, 60 davon legen den Text von Rudolf Gottschall zugrunde. Je vier Komponisten beziehen sich auf den von der *NZfM* empfohlenen Text von Julius Rodenberg, während die übrigen eigene, d. h. vermutlich selbst ausgewählte Texte verwenden.⁵² Eingereicht werden noch vier größere Kompositionen ohne Text und acht Märsche sowie eine Sonate für Pianoforte und fünfundzwanzig Lieder mit Klavierbegleitung.

Diese große Anzahl der Konkurrenz-Werke hat offenbar dazu geführt, daß die Preisrichter mit ihren Bewertungen nicht so schnell nachkommen können. Zu Jahresbeginn 1875 sind noch vierzig Bewerber in der Konkurrenz verblieben.⁵³ Die an den Vorfällen besonders interessierte *Westfälische Zeitung* berichtet mehrfach über den Stand des Verfahrens und gibt der Hoffnung Ausdruck, daß der Name des Preisträgers am Jahrestag des Attentats, am 13. Juli 1875, verkündet werden könne. Aber auch dieser Termin erweist sich als illusorisch. Das Comité kann sich nicht auf einen Kandidaten einigen. Von den dreizehn in die engere Wahl genommenen werden zwei für preiswürdig befunden. Die Entscheidung, wem von den beiden der Vorzug zu geben sei, wollen die Preisrichter schließlich der Öffentlichkeit übertragen. In der *Westfälischen Zeitung* vom 21. Juli 1875⁵⁴ findet sich folgende Anzeige:

⁵⁰ *Bremer Nachrichten* vom 8. Mai 1876, nach einem Bericht der *Weser-Zeitung*.

⁵¹ Das Original des Briefes befindet sich im Stadtarchiv Dortmund, Signatur Bestand 3, Nr. 351. Die *Bremer Nachrichten* (8. Mai 1876) veröffentlichen den Wortlaut des Briefes.

⁵² *Westfälische Zeitung* 27, Nr. 401, 8. Dezember 1874. Hier ist von 150 Einsendungen die Rede und in der Nummer vom 19. Januar 1875 sogar von 500!

⁵³ *Westfälische Zeitung* 28, Nr. 30, 19. Januar 1875.

⁵⁴ *Westfälische Zeitung* 28, No. 333.

Bismarck-Hymne

(Auszug aus dem notariellen Protokoll vom 13. Juli a.c.)

Angesichts des Gutachtens der Herren Preisrichter und der darnach unentschieden gebliebenen Frage: ob von den als preiswürdig zu erachtenden Concurrenzarbeiten derjenigen sub Nr. 11 oder derjenigen sub Nr. 104 der von uns ausgesetzte Ehrenpreis gebühre, haben wir geglaubt, in Gemäßheit des § 5 der Concurrenz-Bedingungen, verfahren und diese Frage dadurch zum Ausdruck bringen zu müssen, daß wir die öffentliche Aufführung dieser beiden Tonwerke veranlassen und den hierzu zu berufenden Preisrichtern die Definitiv-Entscheidung darüber, welche von beiden die preiswertheste sei, anheimzugeben.

Wir haben als diejenige Stadt, in welcher die Aufführung der beiden Concurrenzwerke stattfinden soll, die Stadt Düsseldorf und als den Tag der Aufführung den 26. September d. J. bestimmt. Das Comité, welches sich behufs dieser Aufführungen in der städtischen Tonhalle zu Düsseldorf bildete, behält sich die Bekanntmachung des Programms vor.

Dortmund, 20. Juli 1875

Im Auftrage: G. L. Brückmann.“

Das Konzert hat wahrscheinlich nicht stattgefunden, denn die *NZfM* schreibt am 11. Februar 1876 (!), unter Berufung auf die *Westfälische Zeitung*, das Preisgericht, vertreten durch die bereits genannten Juroren, habe sich endlich entschieden und wolle den Gewinner in der nächsten Woche bekanntgeben. Brahms gratuliert Reinthaler brieflich am 29. Februar 1876, und am 3. März 1876 gibt die *NZfM* den Gewinner des ersten Preises bekannt: Kapellmeister Reinthaler in Bremen. Ihm, bzw. seiner „Cantate“, sei „nach genauerer Prüfung“ der Sieg zuerkannt worden.⁵⁵ Die Uraufführung des preisgekrönten Stückes findet am 16. Mai 1876 unter der Leitung Reinthalers in Bremen statt. Über die aus der Konkurrenz herausgefallenen Komponisten herrscht Stillschweigen.

Aufführung und Rezeption der „Bismarckhymne“

Die Resonanz auf die unter derart spektakulären Umständen zustandegekommene Komposition ist groß, und die Uraufführung im großen Saal des Bremer Künstlervereins (heute: Glocke) ist ein politisches und gesellschaftliches Ereignis. Die *Weser-Zeitung*, die *Bremer Nachrichten* und der *Courier* berichten eifrig über die Entstehungsgeschichte des Werkes, über die Proben und Begleiterscheinungen im Zusammenhang des Konzertes. Der eigentliche Anlaß, das Attentat, gerät zeitweilig in den Hintergrund gegenüber der Ehre, die Aufmerksamkeit der „gewaltigen Persönlichkeit“ des Kanzlers auf sich gezogen zu haben. Der *Courier* vom 7. Mai 1876 betont, es gehe bei den Feierlichkeiten darum, über allen Parteienstreit hinweg „das Aufflammen des Nationalgefühls“ zu erleben, das in Reinthalers *Bismarckhymne* ihren adäquaten Ausdruck finde. Die Bremer Sänger verträten das gesamte deutsche Volk, das sich in dem Konzert über parteipolitische Niederungen erhebe und sich in die „[...] reine Sphäre echter Vaterlandsliebe“ begeben.

Für einen stolzen Moment sieht sich Bremen im Mittelpunkt des musikalischen Interesses; die *Bremer Nachrichten* vermuten, das Ereignis werde sogar „[...] die Blicke des musikalischen Deutschland von dem zu Bayreuth erstehenden achten Weltwunder ablenken“. Damit sind die Bayreuther Festspiele gemeint, die am 13. August 1876 mit der Erstaufführung von Wagners *Ring des Nibelungen* in Anwesenheit Kaiser Wilhelms I. eröffnet werden. Auch Bremen kann mit der Präsenz wichtiger auswärtiger

⁵⁵ *Bremer Nachrichten*, 8. Mai 1876.

Persönlichkeiten aufwarten. Selbstverständlich ist auch Bismarck geladen, man rechnet allerdings kaum mit seinem Kommen.⁵⁶

Für die Hansestadt, der ein häufig gespanntes Verhältnis zum Reichskanzler nachgesagt wird, ist die Vergabe des Preises an ihren Hauskomponisten Reinthaler sowohl politisch wie auch in sozialer Hinsicht von Vorteil. Die Eigentumsrechte der Hymne wurden nämlich der in Bremen ansässigen *Deutschen Gesellschaft zur Rettung Schiffbrüchiger* übertragen, die damit als national und „[...] im Sinne Bismarck's wirkend“ betrachtet worden ist.⁵⁷

Nach diesen Präliminarien verwundert es nicht, wenn die hervorragende Leistung „unseres Reinthaler“ bereits vor der Aufführung gelobt wird. Kritisiert werden hingegen die Eintrittspreise von 5 Mark, die „[...] eine Beteiligung des Volkes im Allgemeinen ausschließen“,⁵⁸ welche gerade bei diesem Konzert mit nationalem Hintergrund anzustreben sei. Der Sinn der Bremer für gute Musik sei „[...] in allen Classen ein reger“, weshalb Wiederholungen des Konzertes zu mäßigen Eintrittspreisen empfohlen werden.

Das Programm des Fest-Concertes zum Besten der *Deutschen Gesellschaft zur Rettung Schiffbrüchiger* wird am 11. und 13. Mai 1876 in den *Bremer Nachrichten* sowie am 16. Mai in der *Weser-Zeitung* in gut sichtbaren Annoncen angekündigt. Die *Bismarckhymne* schließt das Konzert als Höhepunkt ab; zuvor erklingen Beethovens Ouvertüre zu *Egmont*, einige Arien und Lieder verschiedener Komponisten und die *Jubel-Ouvertüre* von Weber.

Erwartungsgemäß fallen die örtlichen Rezensionen ausführlich aus und stellen den nationalen Anlaß der Veranstaltung, die Verdienste Reinthalers und das festliche Gepräge des Abends insgesamt in den Vordergrund. Der *Bremer Courier* vom 18. Mai 1876 bemängelt lediglich das der Komposition zugrundeliegende Gedicht von Rudolf Gottschall, das nach Auffassung des Rezensenten unbedeutend ist. Die Musik Reinthalers jedoch wird in allen Bremer Zeitungen ausdrücklich als preiswürdig gelobt und mit anderen Werken des Komponisten, die ebenfalls vom „[...] Atem des Händelschen Geistes“ durchdrungen sind, verglichen.⁵⁹ Genugtuung wird es Reinthaler auch bereitet haben, daß Brahms ihm zwar nicht zu der Komposition, aber immerhin zu den 1000 Talern gratuliert, die er dafür erhalten hat.⁶⁰

„Triumphlied“ und „Bismarckhymne“ – Rezeption und christlicher Gehalt

Auf der Suche nach den Ursachen für die starke Wirkung nationaler Festmusiken wird man – gerade im preußisch-protestantischen Umfeld – nicht an der in beiden Werken enthaltenen Verbindung der religiösen Sphäre mit der nationalen vorbeigehen können. Die christliche Herrschafts-Symbolik der Texte steht nicht für sich, sondern bezieht die Widmungsträger ein, welche beide die geeinte Nation repräsentieren. Getragen wird

⁵⁶ *Bremer Nachrichten*, 10. und 11. Mai 1876.

⁵⁷ *Bremer Nachrichten*, 8. Mai 1876.

⁵⁸ *Bremer Nachrichten*, 10. und 16. Mai 1876.

⁵⁹ So z. B. die Oratorien *Jephta* und *Edda*, vgl. *Weser-Zeitung* vom 17. Mai 1876.

⁶⁰ *Brahms im Briefwechsel mit Reinthaler* (wie Anm. 6), S. 63.

diese Allianz von einer Musik, deren klangliche Prachtentfaltung etwas von Größe und Erhabenheit des historischen Augenblicks wiederzugeben sucht, den sie feiert.

Beim *Triumphlied* ist ein Zusammenhang zur Tradition der *Te Deum*-Kompositionen im ‚stilus solemnis‘ erkennbar. Der feierliche Bläserklang sowie die orchestrale Klangfülle sind gattungsspezifisch und Ausdruck der repräsentativen Funktion des *Te Deum* als Festmusik zu Krönungen, Siegesfeiern oder kirchlichen Feiertagen. Das Gotteslob im Text wirft seinen Glanz auch auf den weltlichen Herrscher, dessen Gottesgnadentum sich dem andächtigen Hörer auf diese Weise enthüllt. Aus dieser Sicht erhält die häufig interpretierte Stelle aus dem dritten Satz des *Triumphliedes*, wo der Text aus der *Offenbarung Johannis* (sic!) von einem Herrscher erzählt, der geradewegs aus dem geöffneten Himmel heraustritt, ihren Sinn („Und ich sah den Himmel aufgetan; und siehe ein weißes Pferd, und der darauf saß, hieß Treu und Wahrhaftig, und er richtet und streitet mit Gerechtigkeit [...]“). Der Tradition der *Te Deum*-Gattung entsprechend kann der Widmungsträger, Kaiser Wilhelm I., von den Zuhörern mit dieser ‚Lichtgestalt‘ identifiziert und religiöse Bedürfnisse der Zuhörer auf den vom Himmel gesegneten Hohenzollern-Kaiser übertragen werden. Daß eine solche Interpretation nicht aus der Luft gegriffen ist, belegen zeitgenössische Gemälde, etwa eines Anton von Werner oder Ferdinand Keller, die sich übrigens ähnlich grandioser Darstellungsmittel bedienen wie manche Festmusiken. Keller hat ein Gemälde mit dem Titel *Apotheose Kaiser Wilhelms I.* geschaffen, das sich wie die Übertragung dieser Stelle aus Teil III des *Triumphliedes* in die Bilddimension ausnimmt.



Abb.: Ferdinand Keller: „Apotheose Kaiser Wilhelms I.“

nach: Hans Kramer, *Deutsche Kultur zwischen 1871 und 1918*, Frankfurt a. M. 1971, S. 21

Reinthalers Hymne drückt das christliche Moment in etwas anderer Form aus. Die Auflagen des Wettbewerbes verpflichten ihn zur Berücksichtigung des vorgegebenen Gedichts, von dessen Vorlage er jedoch an einigen Stellen deutlich abweicht.⁶¹ Gottschall verkörpert seine Heldengestalt, die unschwer als Bismarck zu erkennen ist, gibt ihr heroisch-übermenschliche Züge und hebt sie damit gleichsam in religiöse Sphären. Dem Sieger, Erretter und Beschützer Deutschlands werden überirdische Kräfte zugeschrieben, die das Land vor dem dräuenden Untergang bewahrt haben. So drängt es das „Volk“ im theatermäßig inszenierten Schlußchor zu nationalem Dank: „Heil Dir, Du Held der höchsten Ehren, im Lorbeerkranz, im Eichenkranz! Dein Ruhm ist's, deutschen Ruhm zu mehren. Du bist ein Mann und bist es ganz. Zerschlag der Feinde Lug und Trug! Wir folgen Deiner Fahne Flug! Von Alpenhöh'n zum Meere ruft laut das Vaterland: Der Hort der deutschen Ehre ruht fest in Deiner Hand!“

In diese Zeilen soll das Publikum – nach Beendigung der Aufführung – mit einem einfachen, vierstimmigen, der Thematik des Schlußabschnittes entnommenen A-cappella-Satz einstimmen. Reinthaler hat zu diesem Zweck dem Opus ein *Volkslied nach der Bismarckhymne* im Anhang beigegeben und damit das gemeinsame Singen aller Beteiligten als Schlußerlebnis des Konzertes ermöglicht. Die Hörer vereinigen sich auf diese Weise zu einer religiös gestimmten Gemeinschaft, die sich singend im Lob des Erretters einig weiß. Bei Brahms sind es vor allem die mächtigen achtstimmigen Halleluja-Chöre, welche – ähnlich wie bei Reinthaler – die Assoziation einer christlichen Gemeinde erlauben und in Verbindung mit den Klangmassen des Orchesters das Gefühl erwecken können, miteinander Zeuge eines großen Ereignisses gewesen zu sein. Von beiden Stücken geht die Tendenz aus, die Zuhörer sozusagen als verschworene Glaubensgemeinschaft symbolisch einzubeziehen.

Diese Idee wird in beiden Stücken noch in anderer Form verwirklicht, und zwar durch Zitate von Chorälen, die als Inbegriff christlicher Verbundenheit zugleich soziale Nähe und religiöse Gemeinschaft symbolisieren. Reinthaler verwendet für den fünften Satz seiner achtsätzigen Hymne Luthers „Ein feste Burg ist unser Gott“ und läßt das Orchester damit in heroischem *Es-Dur* beginnen. Während sich die Tonart in einem Bariton-Solo und später in der chorischen Baßstimme in strahlendes *C-Dur* verwandelt, steigert sich der Orchestersatz mit Blechbläsern und Paukenwirbeln und strebt kurz vor Satzschluß seinem *ff*-Höhepunkt zu. Brahms trägt nicht ganz so dick auf und wählt für das Ende des Mittelsatzes die Weise „Nun danket alle Gott“ von Johann Crüger. Beiden Chorälen ist gemeinsam, daß im Verlauf des späten 18. und des 19. Jahrhunderts ihre exklusiv christliche Tradition von einer militant-nationalen überlagert wurde.

⁶¹ Reinthaler hat aus dem neunstrophigen Originalgedicht eine achtsätzige Hymne gemacht und dabei die von Gottschall angegebenen Sprecher, einen *Chor*, einen *Genius* und einen *Deutschen Jüngling*, nicht berücksichtigt. Einzelne Strophen wurden verkürzt oder erweitert: 2. Strophe des Originals: Hinzufügung von vier neuen Versen; 3. Strophe: Hinzufügung von 8 Versen; 4. Strophe: entfällt; 6. Originalstrophe: der Sinn wird beibehalten, die Worte werden jedoch stark verändert, so daß sie als eine Art Paraphrase von *Nun danket alle Gott*, verbunden mit „Und wenn die Welt voll Teufel wär“ aufgefaßt werden können. Die Melodie des Luther-Chorals ist in diesem (Reinthalers 5.) Satz ständig präsent; Gottschall- Strophe 7: Hinzufügung von vier Versen.

⁶² Vgl. Schilderungen in preußischen Geschichtsbüchern, z. B. Otto Hintze, *Die Hohenzollern und ihr Werk*, ⁷Berlin 1916, S. 368.

Rinckarts „Nun danket alle Gott“ gilt als Sieges- und Dankeslied preußischer Truppen seit der unter Friedrich dem Großen glücklich gewonnenen Schlacht von Leuthen. Als „Choral von Leuthen“ wird das Stück populär und fortan mit anderen militärischen Erfolgen des Preußenkönigs in Verbindung gebracht.⁶² Nach 1848 kann man es geradezu als Motto preußischer Expansionspolitik betrachten; Adolf Brüssau zufolge spielt es auch eine herausragende Rolle im deutsch-französischen Krieg. So sei der Choral z. B. 1870/71 in den Tagen von Gravelotte und Sedan von den deutschen Siegern angestimmt worden und habe auch bei der Kaiserproklamation von Versailles oder beim Einzug des siegreichen deutschen Heeres in Berlin zur weihewollen Stimmung beigetragen.⁶³ Brahms legt das Zitat der ersten beiden Choralzeilen in das Orchester, während die beiden Chöre alternierend mit anderem Motivmaterial einsetzen und der erste Chor erst zum Satzende am Choral beteiligt wird.

Mindestens ebenso bedeutsam im nationalen Sinne ist „Ein feste Burg ist unser Gott“, ein Choral, der – allerdings erst nach Luthers Zeit – zum „Trutzlied“⁶⁴ der deutschen Reformation geworden ist. Auch Reinthaler weiß offensichtlich um seine Schlagkraft: Im 30jährigen Krieg hat es Gustav Adolf während der Schlacht bei Leipzig gegen die katholischen Kaiserlichen unter Tilly anstimmen lassen und damit die spätere Tradition des Liedes als protestantisches Kampflied begründet. Seine Popularität verdankt es auch einigen Komponisten des 19. Jahrhunderts, die im programmatischen Sinne von ihm Gebrauch machen (z. B. Max Bruch in *Gustav Adolf*⁶⁵ oder Meyerbeer in *Die Hugenotten*).⁶⁶ Zugleich festigt der Choral nach dem Fridericianischen Vorbild offenbar auch das Gefühl der Rechtmäßigkeit preußischer Eroberungsfeldzüge, wie der folgende Bericht anschaulich wiedergibt.⁶⁷

„Auch im jüngsten Krieg 1870 haben unsre Musiker gerne sich an Luthers Töne gehalten. – Beim Ausbruch des Kriegs waren in einem großen Saale einer deutschen Stadt wohl an 3.000 Menschen in einem Concert, das für vaterländische Zwecke gegeben ward. Es wurden patriotische Weisen gespielt, und die Zuhörer stimmten begeistert ein. Schon einigemal hatte sich in den Pausen der Ruf hören lassen: Pariser Einzugsmarsch! Gegen das Ende nahm das Rufen zu, ja, einer gieng zum Director und bat in aller Namen um diesen ‚Marsch‘. Der Kapellmeister nickt. Alles ist gespannt, wie er den Taktstock erhebt und aufschlägt. Voll setzen die Musiker ein und – feierlich braust der Choral: ‚Ein feste Burg ist unser Gott‘ durch den Saal. Tiefe Stille. Mitzusingen hat keiner gewagt, aber eine Thräne stand in manchem Auge.“

Mit dem Zitat des Chorals zieht Reinthaler in seiner *Bismarckhymne* eine Verbindungslinie zwischen Luther und Bismarck, die vielen national denkenden Bürgern nicht unbekannt ist und auf die nationale Neubesinnung in einem starken, protestantisch legitimierten Staat hinweist. Der Komponist selbst hat durch seine Herkunft aus dem Martinsstift in Erfurt, in dessen Mauern sich die frühere Klosterzelle Luthers –

⁶³ Adolf Brüssau, *Martin Rinckart 1586–1649 und sein Lied Nun danket alle Gott* (= Welt des Gesangbuchs 10), Leipzig 1936, S. 69. – Von den zahlreichen anderen nationalen Gelegenheiten, zu denen das Lied erklingen ist, seien an dieser Stelle nur die Einweihung des Niederwald-Denkmal 1883, die Vollendung des Kölner Doms 1880 oder Grundsteinlegung des Berliner Reichstagsgebäudes 1884 genannt.

⁶⁴ Hermann von der Pfordten, *Deutsche Musik*, Leipzig 1917, S. 37.

⁶⁵ Martin Geck, „Max Bruchs Oratorium ‚Gustav Adolf‘ – ein Denkmal des Kultur-Protestantismus“, in: *AfMw* 27 (1970), S. 138–149.

⁶⁶ Wagner verwendet es in seinem *Kaisermarsch* und Max Reger in seinem *100. Psalm*. Zu Geschichte und Funktion des Chorals vgl. Ernst Rohmer, „Martin Luthers Lied Ein feste Burg ist unser Gott und der Psalm 46“, in: *Euphorion* 85 (1991), S. 38–69.

⁶⁷ Eduard Emil Koch, *Geschichte des Kirchenliedes und Kirchengesangs*, Bd. 8, Stuttgart 31876, Nachdr. Hildesheim 1973, S. 130.

sozusagen die Geburtsstätte der Reformation – befand, Erfahrungen mit der geradezu überwältigenden Lutherverehrung der Zeit gemacht. Im Mittelpunkt des Anstaltslebens stehen sog. „Denktage aus Luthers Leben“, die mit Choralgesängen der Zöglinge des evangelischen Seminars, vor allem mit „Ein feste Burg“, sowie Lichterumzügen und Transparenten auf den Straßen von Erfurt gefeiert werden.⁶⁸ In einer kleinen Schrift hebt Reinthaler die Bedeutung von „Ein feste Burg“ für die Verbreitung des protestantischen Glaubens eigens hervor.⁶⁹ Während der pompösen Luther-Feiern der Kaiserzeit, besonders 1883, bei der „Jubelfeier“ zum 400. Geburtstag des Reformators, wird die Titelzeile zum politischen Kampfbegriff.⁷⁰

Der Choral markiert auch bestimmte politische Positionen, die erst in Verbindung mit dem Anlaß der Komposition, dem Attentat, verständlich werden. Der Anschlag wird von einem Anhänger der katholischen Zentrumspartei verübt und stammt damit aus dem Lager der bismarckfeindlichen Ultramontanen, deren „intellektuelle Mitschuld“ an diesem Verbrechen einige Presseartikel zur *Bismarckhymne* denn auch betonen. Nach einem Seitenhieb auf die zerstörerische Wirkung der Gegenreformation führt z. B. die *Westfälische Zeitung*⁷¹ aus, es sei „[...] dieselbe finstere Macht, welche mit diesem Attentat die verbrecherische Hand gegen den großen Staatsmann ausstreckt, welcher nächst unserem erhabenen Monarchen das unbezweifelteste Verdienst an der Wiedergeburt des deutschen Reiches hat“. Im Blick auf solche Äußerungen läßt sich der von Martin Geck verwendete Begriff des „Kulturprotestantismus“ ohne weiteres auch auf Reinthalers Hymne beziehen.⁷²

Monumentalismus⁷³

Als brausende, hochgestimmte Festmusiken zu Ehren der Reichsgründer lassen beide Werke vergessen, daß Macht und Ansehen des deutschen Kaiserreiches und die Autorität ihrer wichtigsten Protagonisten durch Krieg und Gewalt erlangt wurden. Die

⁶⁸ Paul Reinthaler, S. 16, 29 u. 34. – Die Errichtung des Lutherdenkmals im Jahr 1817 in Wittemberg durch Friedrich Wilhelm III. ist ein Zeichen dafür, daß sich der preußische Hof als Erbe protestantischer Traditionen betrachtet. Historische Festzüge gibt es später zu allen Luther-Gedenktagen, wobei die Umdeutung des Reformators zum Nationalhelden und die Idee der protestantisch legitimierten weltlichen Oberhoheit einprägsam vorgeführt wird. Auch die Musik trägt ihr Scherflein zu dieser Anschauung bei. So veröffentlicht z.B. Johann Daniel Falk 1830 im Martinsstift zu Erfurt eine Sammlung von Volksliedern für Lutherfeiern, in der der streitbare Reformator auf die Melodie „Heil Dir im Siegerkranz“ mit den Worten „Heil Luther Dir!“ besungen wird. – S. dazu Max L. Baeumer, „Lutherfeiern und ihre politische Manipulation“, in: *Deutsche Feiern*, hrsg. von Reinhold Grimm u. Jost Hermand, Wiesbaden 1977, S. 49–61, hier S. 52 f.

⁶⁹ Karl Reinthaler, *Zur Pflege der Musik*, Bremen 1872, S. 6.

⁷⁰ *Deutsche Feiern*, Tafel 13.

⁷¹ *Westfälische Zeitung* 27, No. 166, 19. Juli 1874.

⁷² Geck, „Max Bruchs Oratorium ‚Gustav Adolf‘“, S. 148.

⁷³ Zum Begriff s. Richard Hamann und Jost Hermand, *Stilkunst um 1900*, Berlin 1967, S. 395–504. – Monumentalität wird bei Moeller van den Bruck (*Der Preußische Stil*, München 1916) als Merkmal preußischer Kultur beschrieben und vorwiegend auf klassizistische Fassaden und Denkmäler bezogen. Der übertriebene Idealismus, das männliche Pathos und die pseudoreligiöse Sprache enthalten jedoch ein Reservoir ästhetischer Kategorien, die auch zur Entschlüsselung musikalischer Zusammenhänge beitragen kann. Vgl. S. 130: „Monumentalität ist die männliche Kunst. Parthenogenetisch entstand sie in der Seele des Mannes, damals, als Mann, Held und Künstler noch eines waren. Ihre Strophen tönen heroisch. Ihre Linien stufen sich hieratisch. Ihre Körper wirken wie Dogmen. In ihr ist der Schritt von Kriegern, die Sprache von Gesetzgebern, die Verachtung des Augenblicks, die Rechenschaft vor der

Wucht der Darstellungsmittel ist beeindruckend und von der Kritik durchaus wahrgenommen worden.

Anlässlich der Wiener Aufführung des *Triumphliedes* schreibt die AMZ am 25. Dezember 1872, der Hörer gelange zu dem Schluß, daß mit Beethovens, Mendelssohns und Schumanns Tod für Deutschland noch nicht alle „monumentale Schaffenskraft“ geschwunden sei. Diese Aussage eröffnet den Blick dafür, daß der Begriff Monumentalität nicht allein auf großdimensionierte Orchesterpartituren gemünzt ist, die – wie Adorno es so schön ausdrückt – „das erträgliche Maß des Geselligen überschreiten.“⁷⁴ Vielmehr umfaßt er im klassischen Ideenkunstwerk auch die weltanschauliche Seite der Komposition. Als monumental wird der Rekurs auf große Ideale empfunden, die zur Erhebung aus kleinlichen, partikularen Niederungen des alltäglichen Lebens einladen und die Utopie einer befreiten Menschheit, einer besseren Gesellschaft aufscheinen lassen. Der auffahrende Gestus, die Sprengung maßvoller Formproportionen, die programmatische Präsentation des heldischen Gedankens, der überwältigende Orchesterklang, – sie alle erscheinen legitim und ästhetisch überzeugend angesichts des Anspruchs, für die gesamte Menschheit zu sprechen.

In ihrer Monumentalität erzählen auch die *Bismarckhymne* und das *Triumphlied* von göttlicher Fügung, von Heldentum und einer anderen Gesellschaft. Das neue Reich jedoch, das sie feiern, wurde mit Blut und Gewalt und auf Kosten anderer Nationen erzwungen. Werke, welche die gründerzeitlichen Verdienste Bismarcks verherrlichen oder den Triumph des deutschen Kaiserreichs ästhetisch verklären, können nicht zugleich zu Frieden und Versöhnung in der Welt aufrufen, sie haben ein klassisches, universales Leitbild gegen ein nationales eingetauscht. In ihnen weht der ‚deutsche Geist‘ und verkündet seine Interessen, die seit der Regentschaft Kaiser Wilhelms II. immer aggressiver werden.⁷⁵ Die präventive klangliche Außenseite monumentaler Gründerzeit-Werke erhält aus dieser Sicht eine Art von Gewalttätigkeit, die, wie Adorno sagen würde, zugleich auch ein Stück ihrer Wahrheit ist. Das Unbehagen eines kritischen Hörers ist demjenigen vergleichbar, das sich bei Wilhelm Wieprechts schmetternden, für große öffentliche Veranstaltungen hergestellten Arrangements der *Eroica* und der schicksalsträchtigen 5. *Sinfonie* von Beethoven für Infanterie- und

Ewigkeit. Ihr Inhalt ist nicht der vergängliche einzelne Mensch, oder doch nur insofern, als dessen Leben sich zu besonderem Ruhme erhoben hat. Ihr Inhalt sind vielmehr die Dinge, die alle angehen, die jeden Gestorbenen überdauern und die jeder Geborene immer wieder vorfindet. Durch Monumentalität bekommt Stil erst seine große Sichtbarkeit.“.

⁷⁴ „Musik und Nation“, in: *Einleitung in die Musiksoziologie*, Frankfurt am Main 1962, S. 164–187, hier S. 181. Darauf hinzuweisen ist, daß auch andere zeitgenössische Werke – etwa von Gustav Mahler – zum Monumentalen tendieren, ohne daß sie dadurch dem gründerzeitlichen Umfeld zuzurechnen wären. – Theodor Schieder ist der Auffassung, daß das deutsche Kaiserreich überhaupt keine repräsentative Musik von Rang hervorgebracht habe, mit der es sich identifizieren konnte. Die anspruchsvolle Kunstmusik sei außerhalb des Wirkungsbereiches des preußisch-deutschen Staates, bzw. an seiner Peripherie entstanden. Vgl. T. Schieder, *Das Deutsche Kaiserreich von 1871* [wie Anm. 1], bes. S. 64–80.

⁷⁵ Dieser enthüllt während der Aufrüstungsbemühungen Wilhelms II. nach der Jahrhundertwende, und vor allem im 1. Weltkrieg sein aggressives Wesen. Der schon mehrfach zitierte Brahms-Forscher von der Pfordten (*Deutsche Musik*, S. 11) drückt diese Einstellung 1917 mit gebotener Deutlichkeit aus: „Der vaterlandslose Ästhetizismus hat Schiffbruch gelitten, hoffentlich für immer. Kunst und Leben lassen sich nicht trennen; in unserer Musik ist das Ethos eine heiligende Macht. Wer deutsch ist, muß deutsch fühlen; und wer deutsch fühlt und musikalisch ist, muß in unserer deutschen Musik das Wehen des deutschen Geistes verspüren, sonst bleibt ihr Segen ihm verloren.“

Kavalleriemusik einstellen kann. Hier gewinnt das Nationale die Oberhand, greift interpretierend in das Kunstwerk ein und droht, es zu vereinnahmen.

Das *Triumphlied* und die *Bismarckhymne* sind als Ausdruck großer, nationaler Ideale aufgefaßt und von einem bürgerlichen Konzertpublikum im gründerzeitlichen Deutschland verstanden und gewürdigt worden. Daß bei der Reichsgründung Interessen anderer Nationen auf der Strecke geblieben sind, wird dabei in Kauf genommen und kaum beachtet.

Die hier vorgestellten Werke von Johannes Brahms und Karl Reinthaler, von Komponisten also, denen ihre Biographen eher Zurückhaltung und eine christlich-humane Prägung attestieren, lassen allerdings auch nicht den Rückschluß auf eine aggressiv-nationale Grundeinstellung der beiden Künstler oder gar auf eine durchgängig nationale Tendenz im Gesamtwerk zu. Allerdings sollten sie auch nicht zugunsten eines bereinigten Idealbildes – z. B. mit Blick auf die Oratorien Reinthalers oder den humanistischen Gehalt des *Deutschen Requiems* – als irrelevant beiseitegeschoben werden. Sie gehören untrennbar zu einem differenzierten Bild der beiden Komponisten und sind Ausdruck einer Zeit und einer Nation, die sich gerne als „groß“ gesehen hätte.

KLEINE BEITRÄGE

Rückführung von Hamburger Musikhandschriften aus Eriwan

von Jürgen Neubacher, Hamburg

Im Mai 1998 übergab der Außenminister der ehemals sowjetischen Teilrepublik Armenien seinem deutschen Amtskollegen auf der Grundlage eines im Dezember 1995 geschlossenen Kulturabkommens beider Länder einen Bestand von 565 kriegsbedingt verlagerten Handschriften aus vorwiegend norddeutschen Bibliotheken und Archiven. Diese im Westen bislang als verschollen gegoltenen Handschriften hatten sich seit 1948 in der Obhut der Akademie der Wissenschaften in Eriwan befunden, was selbst innerhalb der ehemaligen Sowjetunion nur wenig bekannt gewesen ist.¹ Nach einer genauen Sichtung der anschließend nach Hamburg überführten Materialien in den Räumen der Staats- und Universitätsbibliothek unter Beteiligung von Bibliothekaren und Archivaren aus Bremen und Lübeck konnte bezüglich der hier speziell interessierenden Musikhandschriften folgende Bilanz gezogen werden:²

- 43 Musikhandschriften und Drucke des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts stammen aus der in großen Teilen auf den Bremer Sammler Otto Runge zurückgehenden Musikaliensammlung der Staats- und Universitätsbibliothek Bremen;
- 190 Musikhandschriften und Drucke des 17. bis frühen 20. Jahrhunderts zählen zu den Vorkriegsbeständen der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg;
- 20 Musikhandschriften und Drucke aus der zweiten Hälfte des 18. und dem 19. Jahrhundert, darunter mehrere Partituren von sogenannten Abendmusiken, gehören der Bibliothek der Hansestadt Lübeck, ebenso zahlreiche liturgische Handschriften.³

In der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg sind dank dieser jüngsten Rückführung zusammen mit den rund 2.200 Bänden der früheren Rückführungen von 1989 (Ost-Berlin), 1990 (Moskau) und 1991 (St. Petersburg) nunmehr rund 90 Prozent des Vorkriegsbestandes an Musikhandschriften wieder vorhanden.⁴

Unter den aus Armenien zurückgegebenen Musikhandschriften, die sich durchweg in gutem Zustand befanden und für Forschungs- oder andere Benutzungszwecke bereits wieder zur Verfügung stehen, ragen hervor:⁵

¹ An dieser Stelle kann auf die komplizierte Geschichte von während des Zweiten Weltkriegs ausgelagertem Archiv- und Bibliotheksgut und dessen späterer Überführung durch Trophäenkommissionen in die Sowjetunion nicht näher eingegangen werden. Vgl. dazu insbesondere Ingo Kolasa: „Sag mir, wo die Bücher sind ... Ein Beitrag zu ‚Beutekultur- und Trophäenkommissionen‘“, in: *Zeitschrift für Bibliothekswesen und Bibliographie* 42 (1995), S. 339–364; *Die Trophäenkommissionen der Roten Armee. Eine Dokumentensammlung zur Verschleppung von Büchern aus deutschen Bibliotheken*, hrsg. von Klaus-Dieter Lehmann und Ingo Kolasa (= *Zeitschrift für Bibliothekswesen und Bibliographie. Sonderhefte* 64), Frankfurt am Main 1996; speziell für Hamburg vgl. Otto-Ernst Krawehl, „Verlagert – verschollen – zum Teil restituiert. Das Schicksal der im 2. Weltkrieg ausgelagerten Bestände der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg“, in: *Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte* 83 (1997), S. 237–277.

² Die Zählung folgt den Positionen einer in Armenien erstellten Liste, in der zumeist die Einzelbände mehrbändiger Werke gesondert aufgeführt werden.

³ Außer den drei genannten Institutionen, die im übrigen auch wertvolle mittelalterliche und neuzeitliche Handschriften aus nichtmusikalischen Fachgebieten zurückerhielten, waren weitere Begünstigte die Staats- bzw. Stadtarchive in Bremen, Halberstadt, Hamburg und Lübeck, das Gleimhaus in Halberstadt, die Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften, das Deutsche Archäologische Institut in Berlin und das Bundesarchiv in Koblenz.

⁴ Rund 220 Handschriften sind noch immer verschollen. Darunter befinden sich beispielsweise Abschriften von Kantaten Gottfried Heinrich Stölzels und von Opern Johann Adolf Hasses.

⁵ Eine vollständige Liste aller im Mai 1998 aus Eriwan zurückgekehrten Musikhandschriften der Staats- und Universitätsbibliothek erscheint als Anhang zu Richard Charteris, „Thomas Bever and Some Rediscovered Sources in the Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg“, in: *ML* (in Vorbereitung).

1. 31 autographe Partituren der Opern und Oratorien des Hamburger Komponisten und Musikschriftstellers Johann Mattheson (1781–1764), die zusammen mit einigen bereits früher zurückgekehrten autographen Partituren nunmehr – mit Ausnahme von fünf noch immer verschollenen Handschriften – das gesamte Korpus von 41 Kompositionsautographen umfassen, das Mattheson 1764 der Stadtbibliothek Hamburg zusammen mit weiteren umfangreichen Nachlaßteilen vermacht hatte.⁶
2. Vier autographe Sammelbände mit 15 kirchenmusikalischen Werken des jüngsten Bach-Sohnes Johann Christian Bach (1735–1782), von denen zwei bisher weder durch Abschriften noch durch Drucke bekannt gewesen sind.⁷
3. Neun teils autographe, teils gedruckte Hochzeitskompositionen von Thomas Selle (1599–1663), die aus einer vom Komponisten selbst angelegten Sammlung mit 36 solcher Werke stammen,⁸ sowie vier handschriftliche und gedruckte Stimmbücher zu verschiedenen geistlichen Werken Selles, die zusammen mit drei bereits früher zurückgekehrten Stimmbüchern (ein achttes ist weiterhin verschollen) einen Teil dieser Werke nun wieder komplettieren.⁹
4. 35 autographe Partituren von überwiegend Vokalwerken des zwischen 1783 und 1815 in Hamburg wirkenden Komponisten Andreas Romberg (1767–1821). Zusammen mit 56 bereits früher zurückgekehrten Autographen Rombergs, darunter vorwiegend instrumentale Kompositionen, dürfte die Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg wohl über den größten autographen Quellenbestand zu Rombergs Werken verfügen.¹⁰
5. 20 teilweise autographe Handschriften zu Werken des letzten in städtischen Diensten stehenden Hamburger Kantors Christian Friedrich Gottlieb Schwencke (1767–1822) sowie seiner Söhne und Enkel. Zusammen mit 16 bereits früher zurückgekehrten Handschriften aus dem Schwencke-Kreis sind neben den im Druck überlieferten Werken große Teile des kompositorischen Œuvres dieser Hamburger Musikerfamilie nun wieder greifbar.¹¹
6. Fünf autographe Partituren von Werken Heinrich Marschners (1795–1861), die zusammen mit fünf weiteren, bereits früher zurückgekehrten Partiturautographen und zahlreichen vor der Auslagerung noch unkatalogisierten Autographen und Skizzen einen Teil des 1916 in Hamburg versteigerten Marschner-Nachlasses bilden, der über dessen Ehefrau Theresa (später verheiratete Bach) an deren 1915 in Hamburg verstorbene Tochter Käthe Lentz gelangte.¹²
7. Fünf Abschriften des 18. und frühen 19. Jahrhunderts von kirchenmusikalischen Werken Johann Adolf Hasses (1699–1783). Zusammen mit 25 nach 1956 erworbenen und 55 bereits bei früheren Handschriftenrückführungen zurückerhaltenen Abschriften vorwiegend des 18. Jahrhunderts sind diese Handschriften wichtige Zeugen einer Hasse-Überlieferung des 18. und 19. Jahrhunderts.¹³

Die aus Armenien zurückgekehrten Handschriften der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg sind im Laufe des Jahres 1998 für RISM katalogisiert worden und können auf einer der nächsten CD-ROM-Ausgaben der Reihe Musikhandschriften nach 1600 recherchiert werden.

⁶ Diese fanden eine erste eingehende Beschreibung aufgrund von Aufzeichnungen aus dem Jahr 1938 bei Beekman C. Cannon, *Johann Mattheson. Spectator in Music* (= Yale Studies in the History of Music 1), New Haven 1947.

⁷ Erstausgaben der beiden Unika sind jüngst erschienen: Johann Christian Bach, *Domine ad adjuvandum*, hrsg. von Richard Charteris (= Classical Music Series 3), Albany (California) 1998; und Johann Christian Bach, *Laudate pueri*, hrsg. von Richard Charteris (= Classical Music Series 4), Albany (California) 1998.

⁸ Vgl. dazu Jürgen Neubacher, *Die Musikbibliothek des Hamburger Kantors und Musikdirektors Thomas Selle (1599–1663). Rekonstruktion des ursprünglichen und Beschreibung des erhaltenen, überwiegend in der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky aufbewahrten Bestandes* (= MSD 52), Neuhausen 1997, Nr. 388–396.

⁹ Vgl. ebd., Nr. 271–272, 278, 284–286, 288–289.

¹⁰ Vgl. Kurt Stephenson, *Andreas Romberg. Bibliographie seiner Werke* (= Veröffentlichungen des Vereins für Hamburgische Geschichte 12), Hamburg 1938.

¹¹ Vgl. Peter Schmidt, Art. „Schwencke“, in: *MGG* 12, Kassel 1965, Sp. 401–405.

¹² Eine Magisterarbeit zu diesem Teilnachlaß Marschners wird derzeit von Malte Krasting an der Universität Hamburg erstellt.

¹³ Ein beschreibender Katalog sämtlicher Hasse-Handschriften der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, erarbeitet gemeinsam mit Studenten der Universität Hamburg, ist in Vorbereitung und wird in Verbindung mit Wiebke Holberg und Roland Dieter Schmidt von Hans Joachim Marx und Jürgen Neubacher herausgegeben werden. Vgl. auch Roland Dieter Schmidt, „Die Hasse-Handschriften der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg“, in: *„Nun bringt ein polnisch Lied die ganze Welt zum Springen“*. *Telemann und andere in der Musiklandschaft Sachsen und Polen*, hrsg. von Friedhelm Brusniak (= *Arolser Beiträge zur Musikforschung* 6), Sinzig 1998, S. 163–182.

B E R I C H T E

Heidelberg, 17. bis 19. April 1998:

Internationales musikwissenschaftlich-interdisziplinäres Symposium „Mittelaltersehnsucht?“

von Michael Klaper, Erlangen

Ob gegenwärtig eine „Mittelaltersehnsucht“ auszumachen ist, und wenn ja, wie deren Verhältnis zur Mittelalterforschung, zu Tendenzen der Interpretation mittelalterlicher Musik und zu Vorstellungen über spezifisch mittelalterliche Bild- oder Klangwelten beschaffen sein könnte, wie sie sich auf produktive Weise in unterschiedlichen Künsten des 20. Jahrhunderts dokumentieren – dies war der Themenkreis, um den sich das im Rahmen des Gegenweltenfestivals des Heidelberger Frühlings von Dorothea Redepenning und Annette Kreuziger-Herr konzipierte und geleitete Symposium zentrierte.

Die erste Sektion mit den Referentinnen und Referenten Andreas Haug (Erlangen), Annette Kreuziger-Herr (Hamburg) und Susanne Fontaine (Berlin) war verschiedenen „Mittelalteraspekten in der Forschung“ gewidmet. Andreas Haug berichtete in seinem Referat „Leo Treitler und die Folgen“ über eine sich nun schon mehr als zwei Jahrzehnte hinziehende „Kontroverse um die Mündlichkeit mittelalterlicher Musik“, die zumindest dazu geführt hat, daß der Diskussion mündlicher bzw. begrenzt schriftlicher Entstehungs- und Überlieferungsbedingungen innerhalb der Musik des Mittelalters in weiten Bereichen der Forschung ein Stellenwert eingeräumt wird. Indes konnte Haug deutlich machen, daß Gesichtspunkte wie Reichweite und Folgen der Einführung einer musikalischen Notation in ihrem ganzen Umfang erst noch aufzunehmen sind, und somit zugleich mögliche Ansatzpunkte künftiger Forschung benennen.

Mit den Beiträgen von Kreuziger-Herr („Richard Wagner und die Pioniere der Historischen Musikwissenschaft“) und Fontaine („Der nordische Wille zum Liniengewirr – Worringer-Lektüren aus musikologischer Perspektive“) wurden sodann Fragen exponiert, die im weiteren Verlauf des Symposiums immer wieder eine Rolle spielen sollten. Kreuziger-Herr stellte Überlegungen dazu an, inwieweit Wagner mit seinen Musikdramen wie mit seiner Ästhetik als Vermittler eines bestimmten Mittelalterbildes anzusprechen ist, das einerseits durch die Mittelalterbegeisterung der Romantik geprägt wurde, andererseits aber auf die Musikgeschichtsschreibung seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Einfluß nahm (so in der Übertragung des Sprachrhythmus' auf Melodien des Minnesangs durch Hugo Riemann). In der Diskussion zeichnete sich ab, daß es sich bei dem in Frage stehenden Mittelalterbild um ein genuin deutsches Phänomen handeln dürfte. Susanne Fontaine wiederum untersuchte in ihrem Referat anhand von vier Fallbeispielen, in welcher Weise sich eine Lektüre von Wilhelm Worringers zuerst 1908 erschienenem wirkungsmächtigen Buch *Abstraktion und Einfühlung – Ein Beitrag zur Stilpsychologie* unter musikwissenschaftlichem Blickwinkel niederzuschlagen vermochte: bei Ernst Bloch, Ernst Kurth, Curt Sachs und Rudolf von Ficker. Fontaine konnte dabei wahrscheinlich machen, daß eine stilgeschichtliche Betrachtungsweise wie die von Curt Sachs mit ihrer Gegenüberstellung von linearer Perspektive (Mittelalter) und Klanglichkeit (Renaissance) auf Worringers Modell einer nordischen Tendenz zum Liniengewirr, die in der gotischen Kathedrale gipfele, zurückreicht.

Ein weiterer Themenbereich mit Daniel Leech-Wilkinson (London/Southampton), Andrea von Ramm (München), René Clemencic (Wien), Donald Greig (London) und Stefan Morent (Tübingen) war der „Aufführungspraxis“ vorbehalten: den Traditionen der klanglichen Realisierung in Wechselwirkung mit wissenschaftlicher Erkenntnis und den an die Interpreten herangetragenen Wünschen und Vorstellungen. Während Frau von Ramm in „Die wandernden Wahrheiten der Aufführungspraxis“ aus ihrer langjährigen Erfahrung als Interpretin mittelalterlicher Musik heraus Wandlungen des Aufführungsstils von den großen Ensembles mit Dirigenten der 50er

Jahre bis hin zu den rein vokalen Umsetzungen der 80er sowie der Omnipräsenz mittelalterlicher Musik auf dem Medienmarkt der 90er Jahre und einer damit einhergehenden Perfektionierung skizzierte, betonte Clemencic in seinem Beitrag „Probleme der Aufführungspraxis mittelalterlicher Musik (13.–15. Jahrhundert)“ die Schwierigkeit, den literarischen bzw. ikonographischen Quellen Hinweise zur Rekonstruktion verlorener Selbstverständlichkeiten zu entnehmen. Donald Greig – der als Mitglied des Orlando Consort in Heidelberg auch aktiv an der Gestaltung eines Konzertprogramms beteiligt war – unternahm in seinem Referat mit dem Titel „Performance, Practice and Fantasy – Continuities between Performers and Musicologists“ den anregenden Versuch, aufgrund eines psychoanalytischen Ansatzes Brücken zu schlagen zwischen dem Vorgehen eines Wissenschaftlers und dem eines ausübenden Musikers.

Schon zuvor hatte Daniel Leech-Wilkinson mit seinem Referat „Yearning for the Sound of the Middle Ages – The Invention of Medieval Music, ca. 1900“ unterstrichen, daß bei der Wiedergewinnung mittelalterlicher Musik für die Praxis um die Jahrhundertwende bestimmte Vorstellungen wie etwa Riemanns letztlich vom Kunstlied beeinflusste Idee instrumental konzipierter Abschnitte im Liedsatz des italienischen Trecento entscheidend waren, und daß auch für die folgende Zeit jeweils nach den Motiven zu fragen wäre, die einen Interpretationsstil hervorriefen oder prägten. Ergänzt und bereichert wurden Leech-Wilkinsons Ausführungen durch Stefan Morent, der über „The Music of Hildegard von Bingen in its Authenticity? – Mittelalterrezeption im Spiegel der Aufführungspraxis“ sprach. Morent gab zu bedenken, daß sich die Pioniere der Aufführungen mittelalterlicher Musik, wie Willibald Gurlitt und Rudolf von Ficker, ihres subjektiven Vorgehens durchaus bewußt gewesen seien und dieses stets eingestanden hätten. Demgegenüber sei der Interpretationsstil der 80er und 90er Jahre an einem Authentizitätsideal ausgerichtet, das es ebenfalls rezeptionsgeschichtlich zu hinterfragen gelte.

Einige der im Bereich „Aufführungspraxis“ zur Sprache gebrachten Gesichtspunkte wurden erneut aufgegriffen in der anschließenden Sektion „Präsenz des Mittelalters in den Künsten des 20. Jahrhunderts“ mit den Referentinnen Maria Anna Harley (Montreal), Hedwig Röckelein (Hamburg), Susan Fast (Toronto) und Linda Schubert (Los Angeles). Röckelein ging in „Jeanne d'Arc – Zur Filmgeschichte einer mittelalterlichen Heldin“ u. a. der Frage nach, wie einer vermeintlichen – letztlich aber stets illusorisch bleibenden – Annäherung an die Vergangenheit im Medium des Films auf produktive Weise begegnet werden kann. Sie kam zu dem Schluß, daß es gerade dieses Medium erlaube, verschiedenen Perspektiven auf ein Geschehen (wie sie den zeitgenössischen Berichten meist zu entnehmen sind) Rechnung zu tragen. Susan Fast stellte in ihrem Beitrag „Days of Future Passed: Rock, Pop and the Yearning for the Middle Ages“ Überlegungen dazu an, welche Gründe für den Trend zur Verarbeitung mittelalterlicher Vorlagen im Rockmusikbereich und für das gegenwärtige Interesse am sogenannten ‚Gregorianischen Gesang‘ möglicherweise namhaft zu machen sind. Da das Mittelalter häufig mit einer primitiven oder archaischen Kultur identifiziert werde, fügten sich diese Trends – so Fast – einem allgemeineren „longing for the Otherness“ ein. Linda Schubert ihrerseits fragte in „Longing for the ‚real‘ Middle Ages – Early Music and the Problem of Authenticity in Period Film Scores“ danach, mit welchen Mitteln in Verfilmungen mittelalterlicher Stoffe der Eindruck einer historisch angemessenen Klangkulisse erzeugt wird. Hieran schloß sich inhaltlich der aus Zeitgründen ans Ende des Symposiums gestellte Beitrag von Fritz Peter Knapp (Heidelberg) an: „Carl Orffs *Carmina Burana* – Mittelalterlicher Text und moderne Fernsehinszenierung“. Knapp hatte sich auf die Suche nach möglichen ikonographischen Vorlagen für die von Jean-Pierre Ponelle in seiner Fernsehinszenierung von Orffs *Cantiones profanae* (1973) entworfenen Bilder begeben und konnte demonstrieren, daß Ponelle in diesem Zusammenhang mehrfach Anleihen bei Gemälden von Hieronymus Bosch gemacht haben dürfte.

Das Symposium durch eine Hildegard von Bingen gewidmete Sektion zu beschließen, lag in Anbetracht des diesjährigen 900. Geburtstags dieser produktiven und mittlerweile weithin bekannten Autorin natürlich nahe. Zugleich wurde durch diesen Themenbereich mit den Referentinnen und Referenten Gabriele Lautenschläger (Aschaffenburg), Michael Klaper (Erlan-

gen) und Birgit Kiupel (Hamburg) auch insofern ein Ende markiert, als sich mehrere Verbindungslinien zu den vorangegangenen Sektionen ergaben. Lautenschläger thematisierte in „Eine Erde der Lebendigen‘ – Die Kirche als Mysterium und Institution bei Hildegard von Bingen“ Probleme einer zwischen Verehrung und Vermarktung angesiedelten seriösen Beschäftigung mit der geschichtlichen Gestalt des 12. Jahrhunderts und versuchte, Hildegard im Kontext ihrer Zeit zu situieren und hierdurch das Besondere an ihrer Theologie herauszuarbeiten. Dem Verfasser des vorliegenden Berichts ging es in dem Referat „Anmerkungen zur Überlieferung einer musikalisch-schöpferischen Tätigkeit der Hildegard von Bingen“ darum, die zeitgenössischen Quellen für eine musikalische Produktivität der Hildegard auf deren mögliche Intentionen hin zu untersuchen und sich somit einer ersten Phase der Hildegard-Rezeption zu nähern, die von den einsetzenden hagiographischen Bemühungen nicht zu trennen ist. Kiupel zeichnete in ihrem multimedialen Beitrag „Hildegard von Bingen – eine ‚Allround-Nonne‘“ Stationen eines seit 1979 zu beobachtenden Hildegard-‚Booms‘ nach und näherte sich der Hildegard-Rezeption gleichsam von der anderen Seite her – verknüpfte dies allerdings auch mit dem Anliegen der eigenen Standortbestimmung. Insofern Hildegard von Bingen in mehreren Konzerten des Heidelberger Festivals mit Neuer Musik präsent war – sei es in der Vertonung Hildegardscher Textvorlagen, sei es in Form einer komponierten Hommage –, ergaben sich Berührungspunkte mit dem Referat von Ann Maria Harley: „Bogurodzica reborn: A Medieval Anthem in Contemporary Polish Music“. Harley zeigte hierin auf, wie eine mittelalterliche Antiphon als Ausgangspunkt für polnische Komponisten der Gegenwart zur nationalen Identitätsfindung in religiöser wie politischer Hinsicht beigetragen hat.

Durch Untersuchungen wie Norman F. Cantors *Inventing the Middle Ages* (New York 1991) ist gerade in jüngster Zeit verstärkt die Aufmerksamkeit auf die Frage gelenkt worden, durch welche Voraussetzungen und Intentionen jeweils die Bilder geprägt sind, die vom Mittelalter entworfen und verbreitet werden. Das Heidelberger Symposium dürfte nicht zuletzt einen Beitrag zur Diskussion dieser Frage geleistet haben.

Düsseldorf, 15. und 16. Mai 1998:

Jahrestagung der Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte „Musikalische Regionalforschung heute – Perspektiven rheinischer Musikgeschichtsschreibung“

von Walter Piel, Köln

Lohnt sich Musikalische Regionalforschung heutzutage noch? Mit welchem Ziel treiben wir lokale Geschichtsschreibung auf dem Gebiete der Musik? Ist nach 65jähriger intensiver Arbeit im Bereich der rheinischen Musikforschung – es liegen immerhin 158 Bände der *Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte* und 22 Ausgaben der *Denkmäler rheinischer Musik* vor – das Material, über das zu forschen sich lohnt, vielleicht erschöpft? Brauchen wir neue Methoden, um aktuelle Probleme in der Musikwelt unserer Zeit wissenschaftlich bearbeiten zu können? Solche Fragen standen als Grundgedanken hinter dem gesteckten Ziel einer Selbstreflexion über die zu leistende Arbeit, die den Inhalt der Jahrestagung ausmachten. Geplant, vorbereitet und geleitet wurde sie vom Vorsitzenden der Arbeitsgemeinschaft Norbert Jers (Aachen) unter wesentlicher Mithilfe der Robert-Schumann-Hochschule Düsseldorf (Volker Kalisch).

Die Rückschau gab N. Jers mit einem einleitenden Vortrag „65 Jahre Musikalische Regionalforschung im Rheinland“. Er hob vor allem die Bedeutung der Forscherpersönlichkeiten Ludwig Schieder mair und Karl Gustav Fellerer hervor, die, beide bayerischer Herkunft, der rheinischen Musikgeschichtsschreibung entscheidende Impulse gegeben haben. Die Einbindung regionaler Musikforschung in andere Wissenschaftsbereiche war Gegenstand der Grundsatzreferate von

Klaus Wolfgang Niemöller (Köln) und Volker Kalisch (Düsseldorf). Die allgemeinen Kulturwissenschaften und auch die Soziologie haben mit der Musikhistoriographie naturgemäß mannigfache Berührungspunkte. Daß auch die allgemeine Geschichtsforschung sich den veränderten Zeitfragen stellen muß, wurde von Eberhard Illner an Beispielen aus der regionalen und lokalen Historiographie vorgeführt.

Im Rahmen von Berichten aus anderen Regionen erläuterte Christoph-Hellmut Mahling (Mainz), daß die Aufgliederung der Forschungsbereiche zwischen der Arbeitsgemeinschaft für rheinische und der für mittelrheinische Musikgeschichte recht willkürlich erscheint und mehr die Einflusssphären der Universitäten Köln und Bonn einerseits und Mainz andererseits als tatsächlich vorhandene Grenzen nachzeichnet. Die regionale Musikforschung in Niedersachsen hat, wie Arnfried Edler (Hannover) darstellte, noch viel aufzuarbeiten, ebenso Westfalen, wo die Musikgeschichtsschreibung nach den Ausführungen von Klaus Hortschansky (Münster) über punktuelle Arbeiten noch nicht hinausgekommen ist.

Unter den Einzelprojekten sind Person und Werk von Max Bruch in der Geschichte der Arbeitsgemeinschaft wiederholt Forschungsgegenstand gewesen, und daß dieser noch lange nicht als erschöpft angesehen werden kann, führte Dietrich Kämper (Köln) dem Auditorium vor Augen. Immer wieder ergibt sich auch die Notwendigkeit, daß Nachlässe bedeutender Tonkünstler oder Sammler aufzuarbeiten sind. So berichteten Wolfram Ferber (Hilden) und Robert v. Zahn (Köln) über die Sichtung der Nachlässe des Kölner Theaterkomponisten Heinz Pauels und des Sängers William Pearson. In Bezug auf besondere Forschungsvorhaben, die neben historischen auch systematische Aspekte implizieren, referierte Ute Büchter-Römer (Krefeld) über rheinische Komponistinnen, Wilhelm Schepping (Köln) über Musikalische Volkskunde im Rheinland, Ansgar Jerrentrup (Wuppertal) über aktuelle Populärmusik und die Probleme ihrer wissenschaftlichen Bearbeitung sowie Silvia Handke (Düsseldorf) über regionale Musiksendungen im WDR-Hörfunk. Alle Referate werden als Tagungsbericht innerhalb der *Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte* veröffentlicht.

Bad Arolsen, 5. bis 7. Juni 1998:

7. musikwissenschaftliche Tagung

von Barbara Eichner, Ansbach

Im Rahmen der 13. Arolser Barockfestspiele waren erstmals Teilnehmerinnen und Teilnehmer aus zwei wissenschaftlichen Disziplinen, der Theologie und der Musikwissenschaft, zu einer gemeinsamen Konferenz zusammengekommen, in die auch die jährliche Mitgliederversammlung der Internationalen Arbeitsgemeinschaft für theologische Bachforschung eingebunden war. Ebenfalls zum ersten Mal konnten die wissenschaftlichen Leiter der Tagung, Renate Steiger (Heidelberg) und Friedhelm Brusniak (Erlangen-Nürnberg), auch Gäste aus Dänemark, Schweden, der Schweiz und den Vereinigten Staaten begrüßen.

Für den ersten inhaltlichen Schwerpunkt, „Antijudaismus in Bachs Passionen“, bot sich eine interdisziplinäre Arbeitsweise besonders an. Niels Back (Heidelberg) eröffnete die Tagung mit der Frage „Johann Sebastian Bach – ein ‚gewaltiger Gestalter lutherischer Judenpolemik‘?“ Der musikalischen Umsetzung antijudaistisch interpretierbarer Texte gingen Don O. Franklin (Pittsburgh/USA) in Bachs Kantate zum 10. Sonntag nach Trinitatis „*Schauet doch und sehet*“ (BWV 46) und Michael Marissen (Swarthmore College/USA) in der *Johannes-Passion* nach. Andreas Funke (Heidelberg) beleuchtete den theologischen Hintergrund der Problematik in seinem Vortrag „Der Adressat der lutherischen Predigt“. Anselm Steiger (Heidelberg) führte dies weiter mit „Rabbinismus und lutherische Orthodoxie. Zur Rezeption der jüdischen Schriftgelehrsamkeit bei Johann Gerhard und anderen“. Mit einer Übersicht über „Georg

Philipp Telemanns Kantaten zum 10. Sonntag nach Trinitatis“ brachte Ute Poetzsch von der Telemann-Gesellschaft (Magdeburg) einen weiteren Komponisten in die Kontroverse ein. Besonders an dieser Thematik entzündeten sich lebhaft Diskussionen.

Den zweiten Schwerpunkt bildete das „Spannungsfeld von Hofmusik und Kirchenmusik im 18. Jahrhundert“, über das zunächst Laurenz Lütteken (Marburg) einen Überblick gab. Hermann Jung (Heidelberg-Mannheim) vertiefte dies mit einer Studie über „Kirchenmusik und Hofmusik in Mannheim im frühen 18. Jahrhundert“.

Die Verbindung von praktischer Theologie und Musik hatten sich die Pfarrer Heiner Aldebert (Erlangen-Nürnberg) und Martin-Christian Mautner (Ettenheim/Baden) zum Thema gewählt. Sie sprachen über „Seelsorgerliche und bibliodramatische Dimensionen einer barocken Trauerlied-Inszenierung“ bzw. „J. S. Bachs Kantaten in Verkündigung und Seelsorge“.

Auch das Festspielmotto „Musiklandschaft Skandinavien“ fand seinen Widerhall. Anders Jarlert (Lund/Schweden) klärte das Mißverständnis um das „Bachverständnis Erzbischof Nathan Söderbloms: Bach – ein ‚fünftes Evangelium‘ mit oder ohne einen ‚fünften Evangelisten‘?“ auf. Karim Hassan (Hamburg) beschäftigte sich mit der „Gluck-Rezeption in Stockholm und Berlin in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts“, und Joachim Kremer beleuchtete die „Deutschskandinavischen Musikbeziehungen im 18. Jahrhundert“. Dieser öffentliche Vortrag war sehr gut besucht, wie auch die Einführungen von Lothar Steiger, Renate Steiger und Meinrad Walter (Zürich/Schweiz) zu den Bach-Kantaten „*Wie schön leuchtet der Morgenstern*“ (BWV 1) und „*Wachet auf, ruft uns die Stimme*“ (BWV 140).

Der letzte Tagungsschwerpunkt um den in Mengershausen bei Arolsen geborenen Theologen Philipp Nicolai verband Musik, Theologie und Lokalgeschichte. Matthias Richter (Wiederritz bei Leipzig) widmete sich „Philipp Nicolais *Freudenspiegel des ewigen Lebens* von 1599“. Die Hymnologin Ada Kadelbach (Lübeck) untersuchte „Drei geistliche Lieder von Philipp Nicolai“ als „Meisterwerke höfischer Akrostichdichtung“. Und schließlich besprach Hans-Otto Korth (Kassel) „König und Königin der Choräle – Zu den Liedern von Philipp Nicolai“.

Wie in den vergangenen Jahren werden die Vorträge in den *Arolser Beiträgen zur Musikforschung* veröffentlicht.

Leipzig, 11. bis 13. Juni 1998

Kolloquium „Zeit und Raum in Musik und bildender Kunst – Musik und bildende Kunst in Zeit und Raum“

von Tatjana Böhme und Christoph Gaiser, Leipzig

Unter dem Titel „Zeit und Raum in Musik und bildender Kunst – Musik und bildende Kunst in Zeit und Raum“ veranstaltete das Institut für Musikwissenschaft der Universität Leipzig im Rahmen der III. Universitätsmusiktage ein Kolloquium, das sich sowohl mit den Erscheinungsweisen von Zeit und Raum in den beiden Künsten als auch mit deren Existenz in Zeit und Raum beschäftigte. In drei Schwerpunktbereichen näherte man sich der Frage, ob und wie die zeitliche und räumliche Erscheinung von Kunst mit ihrer ästhetischen und sozialen Existenz korrespondiert.

Zunächst stand im Zentrum der Überlegungen eine grundlegende theoretische Bestimmung der Rolle von Raumzeit aus Sicht der beiden Künste und der Ästhetik. Constanze Peres (Dresden) widmete sich in ihrem Referat zu „Raumzeitlichen Strukturgleichheiten bildnerischer und musikalischer Werke“ dem Thema aus übergreifender ästhetischer Sicht. Ausgehend von der dichotomischen Zuweisung bildende Kunst – Raumkunst, Musik – Zeitkunst, über Fragen der Begrifflichkeit und – damit verbunden – heutige philosophische Raum- und Zeitbegriffe – spannte sich der Bogen zur raumzeitlichen Verfaßtheit von Kunstwerken und

deren Selbstreferentialität im Hinblick auf ihren Raum und ihre Zeit. Aus Sicht der Kunstgeschichte machte Karl Schawelka (Weimar) in seinem beispielreichen Beitrag zu „Raumzeit als bildkünstlerischem Material“ Probleme der Raum- und Bewegungswahrnehmung sinnfällig. Helga de la Motte (Berlin) widmete sich in ihrem Referat zu „Raumzeit als musikalischem Material“ konkreten Formen der musikalischen Umsetzung von Raum. Im Zentrum der Überlegungen zum kompositorischen und wahrnehmungspsychologischen Umgang mit Raum stand dabei das Werk von Edgar Varèse. Der Versuch, die Begrifflichkeit von Raumzeit zu klären, war Hauptanliegen eines anschließenden Rundtischgesprächs, das den Ereignischarakter moderner Kunst, das Problem der Inszenierung und damit verbunden Fragen des Werkbegriffs in den Mittelpunkt rückte. Aspekte der Wahrnehmung zeitgenössischer Raumkunst, wie auch von Multimedia-Kunstwerken wurden exemplarisch erörtert, um sich der Veränderung des Werk- und auch des Kunstbegriffs im 20. Jahrhundert aus theoretischer Sicht zu nähern.

Ein zweiter thematischer Block behandelte Erscheinungsweisen von Raum und Zeit in Geschichte und Gegenwart. Eckhard Roch (Bochum) zog in seinen Ausführungen zu „Musik im Raum – Raum in der Musik“ Parallelen zwischen dem wechselseitigen Ineinanderumschlagen von Zeit und Raum, das er in ersten Linie anhand des Gemäldezyklus' *Die Tageszeiten* von Ph. O. Runge und J. Haydns Oratorium *Die Jahreszeiten* erörterte. Helmut Loos (Chemnitz) zeigte anhand der „Graphischen Zyklen Max Klingers“ Parallelen zwischen musikalischen und graphischen Kunstwerken auf. Überlegungen der Quantenphysik setzte Magdalena Nitz (Berlin) in ihrem Referat „Ernst Wilhelm Nay: *Quanten und Rhythmen* – Naturwissenschaft und Raum“ in Beziehung zu bildkünstlerischen Tendenzen der Nachkriegszeit. Eine andere Form der Auseinandersetzung mit Zeit, nämlich mit einer konkret historischen, stand neben dem Problem einer veränderten Wahrnehmung von Zeit durch psychische Krankheit im Mittelpunkt der Ausführungen von Thomas Schinköth (Leipzig), der das Werk der jüdischen Künstlerin Charlotte Salomon unter dem Titel „Zeit und Raum an der Grenze des Lebens: Zum Singspiel der Malerin Charlotte Salomon (1917–1943)“ untersuchte. Jörn Peter Hiekel (Wiesbaden) widmete sich in seinen Ausführungen zu „Zeit- und Raumkonstellationen in Musikwerken B. A. Zimmermanns und L. Nonos“ vor allem strukturanalytischen Betrachtungen von Zimmermanns *Requiem für einen jungen Dichter* und Nonos *Prometeo*. Hilmar Frank (Berlin) setzte sich in seinem Referat „Raum-Zeit-Schichtungen. Bemerkungen zu einem neuen Chronotopos“ anhand zahlreicher Bildbeispiele mit der wechselseitigen Charakterisierung von Raum und Zeit auseinander: die Sichtbarmachung von historischer Zeit durch den Raum und die Erfüllung des Raumes mit Sinn durch die Zeit.

In einem weiteren Abschnitt des Kolloquiums wurden studentische Arbeiten vorgestellt, die im Rahmen eines von Klaus Mehner über acht Semester veranstalteten Forschungsseminars unter dem Titel „Musik und Zeit“ entstanden waren. Ulrike Jühe untersuchte das Verhältnis von Malerei und Musik am Beispiel von Modest Musorgskijs *Bildern einer Ausstellung*, wobei sie besonders auf die Beziehung Farbe–Klangfarbe einging. Tatjana Böhme erörterte anhand des *Quatuor pour la fin du temps* einen spezifischen Zeitbegriff im Schaffen von Olivier Messiaen, der vor dem Hintergrund einer christlich-mystisch geprägten Welterfahrung eschatologische Dimensionen erhält.

Einblicke in das Schaffen des Malers und Regisseurs Achim Freyer gewährte Freyja Hischer, die neben dem bildnerischen Frühwerk Freyers vor allem die Leipziger Produktion von Dieter Schnebels Opern-Diptychon näher beleuchtete.

Björn-Helmer Schmidt setzte sich in seinem Referat „RaumKonzepte. Vergleichende Betrachtung von Sprache und Musik“ mit Fragen der Deixis auseinander. Intermodale Analogien zwischen Musik und bildender Kunst waren Gegenstand der Überlegungen von Imke Griebisch, vorrangig dargelegt am Umgang mit dem Schaffen des Malers Paul Klee.

In einem dritten thematischen Block wurden zum einen nochmals theoretische Annäherungen an das Problem gewagt und zum anderen der Bogen zur künstlerischen Praxis geschlagen. Eva-Maria Houben (Dortmund) erörterte unter dem Thema „Klang – Stille, Bewegung – Erstarrung ... Vexierbilder neuer Musik“ Fragen zeitlicher Kontinuität und der Rolle von Stille. Klaus

Mehner (Leipzig) behandelte in seinem Referat „Wege nach Uchronia – Ein Versuch zur künstlerischen Eigenzeit“ die Frage, wie man den vor allem durch die Soziologie geprägten Begriff der Eigenzeit auf die Künste übertragen könne, und zeigte verschiedene Möglichkeiten auf, eine solche künstlerische Eigenzeit und analog dazu den Eigenraum zu betrachten. Den Bogen zurück zur künstlerischen Praxis und zur unmittelbaren Reflexion über das eigene Schaffen schlugen die Projektkünstlerin Helga Franz (Berlin/Leipzig) und der Komponist Bernd Franke (Leipzig). Beide Künstler sprachen über die konkreten Erfahrungen von Werken, die sich erst durch den umgebenden Raum und die umgebende Zeit generieren: Helga Franz' Arbeiten mit Licht und Kristallen und Bernd Frankes Komposition *Solo x-fach*.

Die Texte der facettenreichen Tagung werden publiziert.

Bayreuth, 6. bis 11. August 1998:

Internationales Symposium „Wagner und die Juden“

von Arnold Jacobshagen, Thurnau

Unter der Schirmherrschaft des Bundespräsidenten Roman Herzog fand während der Bayreuther Festspiele wie schon im vorangegangenen Jahr ein internationales Richard-Wagner-Symposium statt. Veranstalter waren die Tel Aviv University (Ami Maayani), die Universität Bayreuth (Susanne Vill) und die Universität Heidelberg (Dieter Borchmeyer) in Verbindung mit der Richard-Wagner-Stiftung Bayreuth sowie der Howard Gilman Israel Culture Foundation. Angesichts des kulturpolitischen Stellenwerts der Veranstaltung und ihres Themas nahm die inhaltliche Diskussion nicht erst mit den wissenschaftlichen Vorträgen ihren Anfang, sondern fand ein breites Forum bereits in den Eröffnungsansprachen des israelischen Botschafters Avi Primor, des bayerischen Kultusministers Hans Zehetmair, des Vorsitzenden des Zentralrats der Juden in Deutschland Ignatz Bubis, des Präsidenten der Tel Aviv University Yoram Dinstein sowie des Festspielleiters Wolfgang Wagner. Primor und Dinstein widmeten sich insbesondere dem in Israel bestehenden Aufführungsverbot der Werke Wagners, deren Verbannung aus den Programmen des Israel Philharmonic Orchestra und der staatlichen Radio- und Fernsehsender aus der Verschränkung dreier Aspekte erklärt wurde, nämlich des Wagnerschen Antisemitismus, der kulturpolitischen Vereinnahmung seiner Musik durch den Nationalsozialismus sowie der Rolle Bayreuths im Dritten Reich. Erst in der Summe dieser Ursachen werde das Aufführungsverbot verständlich, für dessen Aufhebung indes sowohl Dinstein als auch Primor plädierten. Die von Ignatz Bubis aufgeworfene Frage, inwieweit Wagner als direkter Vorläufer Hitlers gelten müsse oder aber nur von den Nationalsozialisten instrumentalisiert worden sei, prägte erwartungsgemäß viele Diskussionen im weiteren Verlauf des Symposiums, dessen Beiträge nachfolgend in der Reihenfolge des Ablaufs zusammengefaßt seien.

Saul Friedländer (Tel Aviv/Los Angeles) unterstrich in seinem Vortrag „Bayreuth and Redemptive Antisemitism“ den auffallenden Widerspruch, daß Hitler einerseits Wagner zur zentralen Kultfigur des Dritten Reichs erhob, sich jedoch andererseits niemals auf Wagners Antisemitismus oder seine Schrift *Das Judentum in der Musik* bezog, obwohl er diese gründlich studiert hatte. Dieter Borchmeyer (Heidelberg) analysierte das Verhältnis Heinrich Heine–Richard Wagner im Hinblick auf die Affinitäten zwischen beiden Künstlern, deren Identität ebenso wie ihr Verhältnis zum Judentum durch die Metropole Paris als Inbegriff der modernen Zivilisation geprägt war. Jens Malte Fischer (München) setzte sich mit den beiden Druckfassungen von Wagners Schrift *Das Judentum in der Musik* im Kontext ihrer Entstehung auseinander. Gegenüber der anonym erschienenen Erstveröffentlichung in der *Neuen Zeitschrift für Musik* (1850) bezeichnete Fischer die erweiterte Zweitpublikation des Textes aus dem Jahre

1869 als den wesentlich schwerwiegenderen „Sündenfall“ Wagners. Lassen sich nunmehr auf dem Höhepunkt von Wagners Ruhm und fünf Jahre nach dem Tode des vormals übermächtigen Rivalen Meyerbeer persönliche Enttäuschungen und Ressentiments nicht mehr als Erklärung für die Veröffentlichung geltend machen, so zog Wagner zudem in der Neuauflage erstmals eine gewaltsame Lösung der „Judenfrage“ in Erwägung. Erst durch die Zweitpublikation und sodann 1872/73 durch die Aufnahme in die Ausgabe seiner Schriften habe das Pamphlet auf lange Sicht seine unheilvolle Wirkung entfalten können. Die in jüngerer Zeit mehrfach vertretene irri- ge Auffassung, Wagner habe sich in seinen letzten Lebensjahren vom Antisemitismus abgewandt, wurde auf die Fehlinterpretation eines Wagner-Briefes aus dem Jahre 1881 an Angelo Neu- mann zurückgeführt. In seinem Beitrag „Nietzsche contra Wagner: Antisemitism and Music“ unterstrich Yirmiyahu Yovel (Jerusalem/New York), daß Wagners Antisemitismus eine zentrale Ursache für Nietzsches Abkehr von Wagner bildete. Peter Gay (New York) befaßte sich mit „Wagner from a Psychoanalytic Perspective“ im Hinblick auf einzelne Grundzüge seiner Biographie (darunter seine Ungewißheit über etwaige jüdische Vorfahren und die selbst- ironischen Verweise auf seine eigenen, vor allem physiognomischen „jüdischen Merkmale“, das Verhältnis zu Meyerbeer, seine Erfolgsorientierung sowie das Erlösungsmotiv). Jane Fulcher (Bloomington/Paris) setzte sich in ihrem Vortrag „Wagner, Anti-Semitism, and the Battle between the French ‚Classic‘ and Fascist Right“ mit dem Wandel des Wagner-Bildes in Frankreich und dessen politischer Vereinnahmung bis zum Zweiten Weltkrieg auseinander.

Ausgehend von der Annahme wechselhafter Motivationen einer ansonsten stabilen anti- jüdischen bzw. antisemitischen Grundhaltung bei Wagner analysierte Udo Bermbach (Hamburg) das Pamphlet über das *Judentum in der Musik* im Kontext der Zürcher Kunstschriften von 1850 und der in diesen vorgenommenen sprachtheoretischen Grundlegung seines Volksbegriffes. Hans Vagel (Northampton) untersuchte das Verhältnis Hitler – Wagner vor dem Hintergrund der Interpretation Thomas Manns. Vaget konstatierte zunächst, daß Hitler in der Wagner- Diskussion (nicht zuletzt seit Thomas Mann und Adorno) eine zentrale Rolle spielt, während andererseits die Hitler-Forschung dem Einfluß Wagners bislang kaum Beachtung schenkte. Hitler bewunderte Wagner auch deshalb, weil er der einzige „hegemoniale Künstler“ des 19. Jahrhunderts gewesen sei. Hitlers erste Begegnung mit Wagner bei einer Linzer *Rienzi*- Aufführung war eine auratische ästhetische Erfahrung, die als solche den Bereich der politischen Ideen transzendierte, Hitler jedoch zugleich auch für einen Ideologietransfer empfänglich machte.

Der Frage nach etwaigen jüdischen Charakterzeichnungen in Wagners Werk und ihren dramaturgischen und musikalischen Aspekten näherte sich Hermann Danuser (Berlin) mit einem hermeneutischen Ansatz. Während im Text der Werke selbst keine jüdischen Charakter- zeichnungen manifest seien, lasse sich höchstens aus ihrem Kontext und Subtext auf solche schließen. So seien mitunter etwa Alberich als „Börsenjude“ und Mime als „Ghettojude“ rezipiert worden. Am Beispiel der Figur des Mime wurde erörtert, inwieweit Wagner eine jüdische Karikatur intendiert haben könnte. Im Hinblick auf seine in *Oper und Drama* entwickelte Sprachtheorie hätte Wagner nach Danusers Ansicht im Falle Mimes die Stabreim-Dichtung außer Kraft setzen müssen, um ihn als jüdische Karikatur auszuweisen. Unter dem Titel „Wagner and the American Jew – A Personal Reflection“ betonte Joseph Horowitz (New York), daß der Antisemitismus nicht der einzige Aspekt sei, unter dem sich Wagners Verhältnis zu den Juden interpretieren lasse. Durch seine eigene Biographie sei Wagner als lange Zeit chronischer Außenseiter dazu prädestiniert gewesen, die gesellschaftlich Marginalisierten einfühlsam zu porträtieren. Keinesfalls müsse Außenseitertum zwangsläufig mit Judentum identifiziert werden, sondern lasse sich allgemein unter der Kategorie der Entfremdung fassen. In diesem Sinne sei zumal der *Ring des Nibelungen* als Theatralisierung eines Entfremdungs- zusammenhanges zu verstehen. Wolf Daniel Hartwich (Heidelberg) widmete sich dem Judentum in Wagners Spätwerk und dem Verhältnis von Kunstreligion und Kabbala. Präzise verdeutlichte er die Ästhetisierung der Kabbala in *Parsifal* und vermochte den maßgeblichen Einfluß der Schriften des Historikers August Friedrich Gförer auf Wagner zu belegen.

Die operngeschichtliche Bedeutung Giacomo Meyerbeers und seinen Einfluß auf Richard Wagner untersuchten Sieghart Döhring (Thurnau) und Oswald Georg Bauer (München). Während Döhring darlegte, in welchem Maße die Operngeschichtsschreibung über das 19. Jahrhundert noch heute weithin von Wagners eigener Geschichtskonstruktion geprägt sei, betrachtete Bauer unter dem Titel „Die Aufführung von Meyerbeers *Le Prophète* in Paris 1850 und die Strategie der Diffamierung“ Wagners Polemik und ihre Folgen. Mit dem Einfluß Wagners auf die jüdischen Komponisten Gustav Mahler und Arnold Schönberg beschäftigten sich Susanne Vill (Bayreuth) und Lutger Arens (Bochum). Vill interpretierte Mahlers Symphonien als „unsichtbares Theater der gelenkten Bildphantasien“. Arens betonte, daß Schönberg im Unterschied zur Mehrheit seiner Zeitgenossen nicht Wagners Ästhetik und Weltanschauung, sondern in erste Linie seine Kompositionstechnik rezipiert habe. David S. Katz (Tel Aviv) skizzierte unter dem Titel „Wagner, the Jews and the Occult Tradition“ ein faktenreiches und bedenkenswertes Bild vergangener und gegenwärtiger Sektenbewegungen und ihrer z. T. militant-rassistischen Tendenzen, ohne indes mehr als allusorische Beziehungen zu Wagner und dem Bayreuther Umfeld plausibel machen zu können. Den Schriften Houston Stewart Chamberlains und der Rolle des Rassenetheoretikers innerhalb des Bayreuther Kreises widmete sich David C. Large (Bozeman/USA). Chamberlains Mittlerfunktion zwischen Wagner und Hitler bestand einerseits darin, daß er Wagners Antisemitismus radikal verschärfte und auf der Grundlage einer „biologistischen“ Konzeption eine Erlösung der Juden ausschloß, andererseits in seiner engen Beziehung zum Komponisten wie zum NS-Führer: Als Schwiegersohn Wagners war der Verfasser der *Grundlagen des 19. Jahrhunderts* die erste international renommierte Persönlichkeit, die sich demonstrativ mit Hitler einließ. Paul Lawrence Rose (Pennsylvania/USA) wies in seinem Vortrag über „Wagner and Hitler after the Holocaust“ die Auffassung zurück, daß Wagner durch die Nationalsozialisten mißbraucht worden sei. Die impliziten methodischen Probleme seines Ansatzes suchte Rose durch die These zu entkräften, daß sich auch auf hypothetische und ahistorische Fragestellungen Antworten durch Rekurs auf positivistische Methoden finden ließen. In Anbetracht sämtlicher Zeugnisse über Wagners Antisemitismus und in Kenntnis seiner Psyche gebe es nicht das geringste Anzeichen dafür, daß Wagner sich dem Holocaust widersetzt oder diesen auch nur mißbilligt hätte. Dagegen hob Dina Porat (Tel Aviv) in ihrem Beitrag „The Impact of Wagner's Concepts on the Nazi Movement“ hervor, daß Hitler nicht primär an Wagners Antisemitismus interessiert war, sondern (vermittelt durch die Offenbarung der ersten Begegnung mit Wagner in der Linzer *Rienzi*-Aufführung) in ihm vor allem die Einheit des deutschen Volkes und die Kontinuität der deutschen Geschichte verkörpert gesehen habe. Abschließend referierte Na'ama Sheffi (Tel Aviv) über „Wagner in Israel: From the Ban to the Creation of a Symbol, 1938–1997“. Das in der Schlußdiskussion mehrfach artikuliert Anliegen einer Fortsetzung des Dialogs wurde von Wolfgang Wagner und Yoram Dinstein mit der Anregung einer Folgetagung in Tel Aviv aufgegriffen.

Heidelberg, 5. bis 7. September 1998:

Internationales Symposion „Giovanni Valentini (ca. 1582–1649),
Kapellmeister am Kaiserhof“

von Hendrik Schulze, Heidelberg

Über die Musik Anfang des 17. Jahrhunderts ist trotz langjähriger Beschäftigung mit Komponisten wie Claudio Monteverdi oder Heinrich Schütz noch viel zu wenig bekannt. Das Werk zahlreicher Musiker ist überhaupt nicht erforscht, geschweige denn, daß man es aufführt oder gar einspielt. Um diesem Manko von wissenschaftlicher Seite in zumindest einem Fall beizukommen, wurde dieses interdisziplinären Symposium von seinen Organisatoren – Silke

Leopold, Gunter Morche und Joachim Steinheuer (alle Heidelberg) – ganz bewußt dem Studium eines einzigen, bisher stark vernachlässigten Komponisten gewidmet: Giovanni Valentini, Kaiserlicher Kapellmeister von 1626 bis zu seinem Tod 1649.

Im Eröffnungsvortrag beschrieb Eike Wolgast (Heidelberg) den historischen Hintergrund; anschließend präsentierte Aleksandra Patalas (Krakau) den Lebensabschnitt Valentinis, den er in Polen als Organist am Hof in Krakau und Warschau sowie als Gast des Bischofs von Breslau, des Erzherzogs Karl Joseph, in Neißة verbrachte. Metoda Kokole (Ljubljana) beschäftigte sich mit Valentinis Aufenthalt am Hof von Graz, wo er als Organist des Erzherzogs von Innerösterreich, Ferdinand, tätig war. Im Jahr 1619 wurde der Erzherzog als Ferdinand II. zum Römischen Kaiser in Nachfolge seines Veters Kaiser Matthias gewählt. Herbert Seifert (Wien) nahm den Umzug des Hofstaates von Graz nach Wien zum Ausgangspunkt für seinen Vortrag, in dem er alle erhaltenen Zeugnisse für Valentinis Wirken am Wiener Hof zusammenstellte.

Dem Dichter Valentini waren drei Beiträge gewidmet. Reinhard Düchting (Heidelberg) sprach über die lateinischen Dichtungen, Marc Föcking (Berlin) befaßte sich mit der volkssprachlichen Lyrik, Juliane Riepe (Rom) stellte dann die vier gedruckten Sepolcro-Libretti Valentinis vor und zog Verbindungen zu italienischen Bräuchen, die sich insbesondere bei Prozessionen manifestierten. Peter Wollny (Leipzig) berichtete über Valentinis Instrumentalmusik. Bekannt sind einerseits Canzonen, die wahrscheinlich während der polnischen Zeit entstanden und in drei Büchern zwischen 1609 und 1613 erschienen, andererseits Sonaten, die in verschiedenen Sammlungen handschriftlich überliefert sind. Stephen Saunders (Waterville) sprach über „Kirchenmusik am Wiener Hof und das Repertoire der lateinischen Vokalmusik Valentinis in Drucken und Handschriften.“ Dabei verglich er Werke Valentinis mit denen von Zeitgenossen wie Antonio Bertalli oder Alessandro Grandi. Tiefer in die einzelnen Gattungen gingen die Beiträge von Andreas Waczkat (Rostock), Daniele Torelli (Cremona) und Robert Kendrick (Chicago), die sich mit den Messen, Offiziumskompositionen und den Motteten befaßten.

Die Sektion über die weltliche Vokalmusik Valentinis begann mit einem Überblick, den Joachim Steinheuer (Heidelberg) mit einer Einordnung in die gesamte weltliche Vokalmusik am Wiener Hof zwischen 1619 und 1649 verband. An diesen Beitrag anknüpfend sprach Massimo Privitera (Cosenza) über traditionelle Elemente in Valentinis Madrigalen, die er vor allem in der melodischen und harmonischen Struktur erblickt. Hartmut Schick (Tübingen) zeigte anhand zweier Madrigalvertonungen Aspekte der formalen Experimente Valentinis. Der erste der beiden Beiträge von John Whenham (Birmingham) befaßte sich mit großbesetzten Madrigalvertonungen mit obligaten Instrumenten.

Silke Leopold (Heidelberg) untersuchte die Vertonung klassischer Strophenformen, und hier insbesondere die Problematik von Sonnettvertonungen im *Vierten Madrigalbuch* Valentinis (1621). Der zweite Beitrag von John Whenham hatte dann die Vertonung von Canzonettentexten zum Thema. Norbert Dubowy (Heidelberg) stellte diejenigen Kompositionen Valentinis vor, denen ausgedehnte nichtstrophische Texte zugrunde liegen. Abschließend sprach Gunter Morche (Heidelberg) über Valentinis Einfluß auf seinen Schüler Ferdinand III.

In Beiträgen und Diskussionen wurde besonders die exponierte und privilegierte Stellung, die der Komponist am Kaiserhof innehatte, hervorgehoben; immer wieder wurde Valentinis Erfindungsreichtum deutlich, sein feiner Sinn für harmonische Konstellationen, sein sensibler Umgang mit Texten. Thematisiert wurde auch die Erfahrung, daß Passagen, die sich auf den ersten Blick simpel ausnehmen, doch große klangliche Wirkung entfalten. Dies offenbarte sich eindrucksvoll in zwei Konzerten – eines der Capella Augustiniana Heidelberg unter der Leitung von Gunter Morche, das den geistlichen Werken gewidmet war, und eines des Orlando di Lasso Ensembles Bremen unter der Leitung von Detlef Bratschke mit konzertierenden Madrigalen.

Das Symposium bot, dank der hervorragenden Vorbereitung und Organisation, ein einheitliches und umfassendes Bild von der Qualität der Valentinischen Musik und von ihrer Stellung im Kontext der Zeit. Es ist zu hoffen, daß von hier ein Impuls für eine weitergehende Valentini-Forschung ausgeht.

Bingen, 18. bis 19. September 1998:

Musikwissenschaftlicher Teil des internationalen Kongresses „Hildegard von Bingen in ihrem historischen Umfeld“

von Annette Kreuziger-Herr, Hamburg

Hildegard von Bingen (1098–1179) war nicht nur eine bedeutende Äbtissin, Mystikerin und Visionärin, Diplomatin, Autorin zahlreicher Schriften über medizinische und naturwissenschaftliche Fragen, Klostergründerin, Beraterin hochrangiger Persönlichkeiten ihrer Zeit – was ihr unter Zeitgenossen den Namen „Rheinische Sybille“ einbrachte – und Verfasserin von Briefen, sie war auch eine der wenigen uns bekannten Frauen des Mittelalters, die komponierten. Und während manche heute ihre Texte dem Sequenzenbuch Notkers, den Dichtungen und Traktaten Walters von Châtillon, den Hymnen Abaelards und den Sequenzen Adams de St. Victor an die Seite stellen, gilt der ihr zugeschriebene Bestand an einstimmiger, vermeintlich sogar auch für den Gottesdienst ihres Klosters auf dem Rupertsberg bestimmter Musik, der unter dem Titel *Symphonia harmonie celestium revelationum* bekannt ist, als das umfassendste kompositorische Werk, das wir einer namentlich bekannten Person des 12. Jahrhunderts zuordnen können.

Dabei ist Hildegard von Bingen mit ihren Werken in den letzten Jahren verstärkt in den Rang einer modernen Komponistin erhoben worden, als Vertreterin eines Künstlertypus, der als origineller Schöpfer eines besonderen, individuellen Werkes Anspruch auf überzeitliche Gültigkeit stellen darf. Aber hier beginnt bereits das Problem: Unser zeitgenössischer Zugang übersieht, daß der Begriff „Komponistin“, in der Bedeutung, die ihm das 19. Jahrhundert mit seiner Betonung des Geniegedankens verlieh und den das 20. Jahrhundert übernahm, auf Hildegard von Bingen kaum Anwendung finden kann. Und die „verblüffende Präsenz und Wirkung in unserer Zeit“ (Wulf Arlt), die auf dem Bild von Hildegard von Bingen als der ersten Komponistin des Abendlandes baut, sieht in ihr gleichsam unsere Quotenfrau für das Mittelalter, die einem politisch korrekten Musikgeschichtsbild die vorhandene kompositorische Lücke zu schließen hilft.

Daß auch dieser Aspekt des heute extrem überzeichneten Hildegardbildes nicht mehr haltbar ist, hat der internationale Kongreß in Bingen überdeutlich demonstriert. Der erste Teil, von Alfred Haverkamp (Trier) geleitet, widmete sich historischen Fragestellungen, der zweite Teil, von Wulf Arlt (Basel) geleitet, wandte sich ausschließlich musikwissenschaftlichen Problemen zu. Beide Kongreßteile waren auf vielfältige Art miteinander verzahnt, Forschungsergebnisse ergänzten sich wunderbar, Fragestellungen konnten häufig von der jeweils anderen Sektion aufgegriffen und gemeinsam bearbeitet werden.

Beide Kongreßteile revidierten die Legendenbildung um Hildegard und stellten zum ersten Mal in der Geschichte der Hildegard-Forschung tatsächlich ein „historisches Umfeld“ für die Heilige bereit, das die Alterität dieser Figur weiter erklären, sie dadurch aber auch weiter verrätseln konnte. Unhaltbar, d. h. historisch nicht nachweisbar, ist das Bild der für den eigenen Gottesdienstgebrauch komponierenden Äbtissin, unhaltbar auch, daß Hildegard selbst ihre Gesänge als „Symphonia“ bezeichnete und daß bereits um 1151, beim Abschluß der ersten großen Visionsschrift *Scivias*, ein Grundbestand der Gesänge vorlag. Unhaltbar ebenso die Legende um die Berühmtheit ihrer Musik schon zu Lebzeiten, unhaltbar auch die Legende um Kompositionsaufträge anderer Klöster. Unhaltbar schließlich, und das ist vielleicht das wichtigste Ergebnis, daß sich Hildegards Gesänge als symptomatischer Aspekt des neuen und musikhistorisch revolutionären 12. Jahrhunderts lesen lassen, das mit Recht als „Ursprung der Moderne“ bezeichnet wird. Symptomatisch sind ihre Gesänge keineswegs, in der kreativen Vielfalt des 12. Jahrhunderts stehen sie als isolierte, gleichsam lokale Erscheinung dar (Hildegard hat z. B. auch ausschließlich eigene Texte „vertont“), die nur in Aufzeichnungen aus dem Rupertsberg überliefert wurden und deren Verwendung oder Wirkung über dieses Klosters

hinaus nicht nachzuweisen ist – genausowenig wie eine Rezeption oder auch eine Integration ihrer Musik in die generellen musikalischen Strömungen ihrer Zeit.

Den Dekonstruktionen folgten zahlreiche Konstruktionen: Historisch-quellenkundliche Ergebnisse des Kongresses wurden von analytischen, textkritischen Untersuchungen ergänzt, ein Forschungsgebiet abgesteckt, das zeigt, wie die unglaubliche Kluft zwischen populärem Bild im 20. Jahrhundert und tatsächlichem Forschungsstand allein von der Seite der Wissenschaft aus zu schließen sein wird.

Die Dekonstruktionen und Konstruktionen, die von Unmengen an Datenmaterial und Analysen untermauert wurden, gehen allein zurück auf die ungewöhnliche Intensität und Diskussionskultur des Kongresses. Und die treibende und organisatorische Kraft für den musikwissenschaftlichen Teil war hierbei Wulf Arlt, der sich bereit erklärte, sich diesem ihm fernstehenden – und durch die enorme, auch esoterische Medienpräsenz geradezu befremdlichen – musikalischen Corpus zu widmen. In zwei Vorbereitungssitzungen in Basel, von Wulf Arlt und Joseph Willimann gemeinsam vorbereitet und geleitet, wurden einzelne Aspekte vorab tagelang diskutiert, in Bingen selbst ein Ablauf gefunden, der die musikbezogene Hildegard-Forschung gleichsam als „work in progress“ begriff, ein Idealbild diskursiver Wissenschaft.

Unter den vier Rubriken „Voraussetzungen und Koordinaten“, „Analyse (Musik und Text)“, „Kontexte im 12. Jahrhundert“, „Fazit und Ausblick“ wurden u. a. folgende Themen besprochen: Die „musikalisch-schöpferische Tätigkeit der Hildegard von Bingen“ (Michael Klaper) ganz allgemein sowie die genauere Definition von „Hildegards ‚symphonia‘-Begriff“, die „Überlegungen zum Verständnis eines Schlüsselbegriffs und zu den Konsequenzen für das aktuelle Bild der Komponistin“ (Joseph Willimann) beisteuerte. Eine Untersuchung zur Hirsauer Reform und zu „Hildegard und ihrem liturgischen Umfeld“ (Felix Heinzer) trug ebenso zu einem Verständnis der Voraussetzungen und des Kontextes im 12. Jahrhundert am Niederrhein bei wie Untersuchungen zu möglicher musikalischer Rezeption: In einer vergleichenden Einordnung kamen die Ursulagesänge Hildegards (Stefan Morent) ebenso zur Sprache wie Hildegards einziges Kyrie in einer „Doppelvertonung“ mit „O lucidissima“ (Jeremy Llewellyn). Joseph Willimann stellte ferner ein „Salve virgo florens“ und einige Alleluia-Vertonungen zum analytischen Vergleich mit Hildegards Kompositionsweise vor, und Felix Heinzer steuerte Beobachtungen zu Hildegards „himmlischer Liturgie“ bei, die den ‚scopus‘ Hildegardscher Musik erklären helfen könnte. Eine Untersuchung der „differentiae“ in den Hildegard-Handschriften (Michael Klaper und Alba Scotti) eröffnete die Diskussion zu möglicher Redaktion oder liturgischer Einbindung der Gesänge.

Werkimmanente, analytische Beiträge widmeten sich dem Wort-Ton-Verhältnis im *Ordo Virtutum* (Susan Rankin), dem Gesang „O splendissima gemma“ und seiner musikalischer Formulierung (Wulf Arlt), dem Wort-Ton-Verhältnis am Beispiel der Sequenzen (Marianne Richert Pfau), den sperrigen Texten Hildegards selbst (Ritva Jacobsson) sowie den E-Antiphonen Hildegards mit der Frage „Wie hat ‚Hildegard vom Disibodenberg und Rupertsberg‘ komponiert?“ (Jürg Stenzl). Schließlich wurde der Kreis der aktiven Teilnehmer um Andreas Haug, Philipp Zimmermann, Martin Kirnbauer, Bernd Piepenbreier, Gundela Bobeth und Annette Kreuziger-Herr erweitert, die zwar keine Referate hielten, aber eigene Untersuchungen und/oder Vorüberlegungen in den Kongreß hineingetragen hatten.

Das Ideal diskursiver Wissenschaft entfaltete sich in lebhaften Diskussionen, die nicht nur Modusverständnis und kompositorische Kontrolle der Gesänge erörterten, sondern letztlich auch um die Frage kreisten, ob denn Hildegard überhaupt komponierte und komponieren konnte – analog zu Kurt Flasch, der ziemlich keß bereits im April 1998 in der FAZ gemeint hatte, „die Heilige, die gar keine war,“ habe ihren Kult gar nicht verdient.

Aber ohne Polemik kommt man diesem ganz anderen musikalischen Stil sicherlich näher – einem Stil, der so gar nicht linear und zielgerichtet ist. Joseph Willimann schlug den Begriff „cantus ruminans“ vor, in Anlehnung an die benediktinische Praxis des „Wiederkäuens“ von Bibeltexten. Und tatsächlich: Hildegards Gesänge mit ihren exzentrisch ausgreifenden Melodien bleiben in ihrer Grundtonlastigkeit im Grunde statisch und fassen im Rahmen elementarerer

Klanglichkeit die sich gleich bleibenden Tongruppen immer wieder anders, in einem oft freien Verhältnis zum vorgetragenen Text.

So lohnt die Beschäftigung mit Hildegard von Bingen weiterhin, wenn es nur darum ginge, in ihrer Alterität einen Spiegel für das „normale“ Repertoire des 12. Jahrhunderts zu erblicken. Gerade dieser Punkt wurde in dem grandiosen Abschlußkonzert in der Bingerer Martinsbasilika am 19. September unter dem Titel „La grande nouveauté du 12ième siècle“ mit dem Ensemble Gilles Binchois unter der Leitung von Dominique Vellard besonders deutlich, dessen Konzertprogramm und Interpretation mit Wulf Arlt erarbeitet worden war.

Musikwissenschaftliche Vorlesungen an Universitäten und sonstigen Hochschulen mit Promotionsrecht

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

Nachtrag Wintersemester 1998/99

Berlin. Hochschule der Künste. Fakultät Musik. Christian Thorau: Pros: Klang. Wort. Bild. Szene. – Musikästhetische Texte zur Verbindung der Künste.

Bochum. Dr. Hans Jaskulsky/Prof. Dr. Julia Liebscher: Prakt.: Konzertmanagement. □ Dr. Heike Sigrid Lammers: Pros: Einführung in die Musikwissenschaft – Pros: Arkadien und „The Beggar’s Opera“ – Opernreform um 1700. – Studentisches Pros: Der deutsche Schlager der 70er Jahre und seine Renaissance in den 90ern (Lücke/Weißler). □ Prof. Dr. Peter Pacht: Pros: Operndramaturgie – Praktikum: Operndramaturgie; Regie; Presse/Öffentlichkeitsarbeit. □ Dr. Arntrud Reuter: Ü: Musikbibliographie.

Erlangen-Nürnberg. Andreas Pfisterer M.A.: Pros: J. S. Bach: Konzerte. □ Dr. Thomas Röder: Pros: Symphonien nach 1945.

Halle. Stephan Blaut M. A.: Pros: Notationskunde II. □ Dr. Kathrin Eberl: Pros: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Heiner Gembris: Haupt-S: Zeitgeschichtliche Aspekte.

Regensburg. PD Dr. Rainer Kleinertz: Die italienische Musik des Trecento.

Weimar. PD Dr. Wolfgang Krebs: Atonalität und Zwölftontechnik in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts – S: Krzysztof Penderecki □ Dr. Ulrike Liedtke: Theatralische Musizierformen im 20. Jahrhundert. Der Traum vom „Gesamtkunstwerk“ alter und neuer gleichberechtigter Künste im Musikdrama, im instrumentalen Theater und in experimentellen Formen heutigen Musizierens. Eine systematische Vorlesungs- und Seminarreihe – S: Seminar zur Vorlesung.

Sommersemester 1999

Augsburg. Lehrbeauftragt. Margit Bachfischer M.A.: Ü: Kontrapunkt II: Vom Ricercar bei Sweelinck und Frescobaldi zu Orgelfugen bei Pachelbel und Buxtehude (Historische Satzlehre). □ Lehrbeauftragt. Eckhard Böhringer M.A.: Ü: Aufführungsversuche. □ Lehrbeauftragt. Hans Böker Dipl.Ing.(FH): Ü: PC-Anwendung für Musikwissenschaftler. □ Prof. Dr. Marianne Danckwardt: „Neu“ gegen „alt“: wichtige Wendepunkte in der Musikgeschichte – Ober-S: Magistralen- und Doktorandenkoll (I) – Haupt-S: Beethovens Rasumowsky-Quartette (3) – Pros: Motettenkomposition vom 13. bis 20. Jahrhundert (Analyse). □ Wiss. Ass. Dr. Johan-

nes Hoyer: S: Musikgeschichte der Reichsstadt Memmingen (Landesforschung) – Pros: Stabat-mater-Vertonungen von Josquin bis Arvo Pärt. □ Lehrbeauftragt. Dr. Karl Huber: Ü: Einführung in musikwissenschaftliches Arbeiten (I). □ Lehrbeauftragt. Dr. Bernhold Schmid: S: Edition von Musik des 16. Jahrhunderts am Beispiel Orlando di Lassos (Editionstechnik). □ Lehrbeauftragt. Dr. Erich Tremmel: Ü: Musikpaläographie II: Tabulturen.

Bamberg. Prof. Dr. Max Peter Baumann: Einführung in die Geschichte der Volksmusik – S: Volksmusik in Franken – S: Musikologische Feldforschung und Ethnographie – S: Zwischen Volksmusik und Folkmusic: Das Tanz- & FolkFest in Rudolstadt □ Prof. Dr. Marianne Bröcker: Die Kategorie Geschlecht (Sex und Gender) in Brauchtum und Musik – S: Frauen in traditionellen Musikkulturen. □ Prof. Dr. Martin Zenck: Beiträge zum Handbuch des „Musiktheaters im 20. Jahrhundert – Pros: Aesthetica I: Ernst Bloch: „Philosophie der Musik“ (Lektüreseminar – in Verbindung mit der Geschichte und Theorie der Musikästhetik) – Klassik – Romantik – Klassizismus – Pariser Moderne – Neudeutsche Schule: Die Musik zwischen 1780 und 1880 – Haupt-S: Die Sinfonien von Felix Mendelssohn Bartholdy (zusammen mit Tobias Fichte).

Basel. *Musikgeschichte.* Prof. Dr. Wulf Arlt: Guillaume de Machaut und die Musik seiner Zeit – Grund-S: Komponieren im Mittelalter – Haupt-S: Stilschichten im Liedsatz des 14. und 15. Jahrhunderts (gem. mit Dr. M. Kirnbauer) – Arbeitskreis Hildegard von Bingen und die Musik ihrer Zeit (gem. mit Dr. J. Willmann) – Arbeitsgemeinschaft zu Forschungsfragen der älteren und neueren Musikgeschichte – Ü: Text und Musik in der Motette des Mittelalters (gem. mit Prof. Dr. F. Graf, Prof. Dr. O. Millet). □ Prof. Dr. Max Haas: Musikalische Symbolsysteme (Susanne Langer, Nelson Goodman) – Ü: Logik und Kontrapunkt (12.-15. Jahrhundert). □ Dr. Martin Kirnbauer: Paläographie der Musik IV: Lesen musikalischer Texte im 17. und 18. Jahrhundert. □ Dr. Dominique Müller: Historische Satzlehre III: Satzweisen und Kompositionsprobleme im späten 16. und im 17. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Anne Shreffler: Kammermusik mit und ohne Klavier im 19. und 20. Jahrhundert – Ü zur Vorlesung – Grund-S: Analyse von atonaler und Zwölfton-Musik – Haupt-S: T. W. Adorno: Schriften zur Philosophie der Musik (gem. mit Prof. Dr. E. Angehrn). □ Dr. Joseph Willmann: Heinrich Loriti (1488–1563) genannt Glarean. □ Lic. phil. Heidy Zimmermann: Einführung in die Instrumentalmusik Béla Bartóks.

Ethnomuskologie. PD Dr. Manfred Bartmann: Gleiche Ohren, verschiedenes Hören. Zum Verständnis „mehrstimmiger“ Erscheinungsformen außereuropäischer Musik – Ü zur Vorlesung.

Bayreuth. *Musikwissenschaft.* Artie Heinrich M.A.: Pros: Einführung in musikalische Notationen. □ Dr. Arnold Jacobshagen: Pros: Hector Berlioz' Instrumentationslehre und das Orchester im 19. Jahrhundert. □ Dr. Volker Schier: Pros: John Dunstable und die englische Mehrstimmigkeit um 1400. □ Dr. Thomas Steiert: Pros: Variation als kompositorisches Prinzip. □ Prof. Dr. Reinhard Wiesend: Musikgeschichte im Überblick III (1700–1830): Concerto und Symphonie, Oper und Lied – Haupt-S: Ouvertüren-Konzeptionen um 1800 am Beispiel Beethoven – Pros: Belcanto und Aufführungspraxis: Die *Anleitung zur Singkunst* von Pier Francesco Tosi / Johann Friedrich Agricola (1723/1757) – S: Koll für Examenskandidaten.

Musiktheaterwissenschaft. Prof. Dr. Sieghart Döhring: Deutsche romantische Oper als Idee und Gattung. – Webers Freischütz. – Pros: Audiovisuelle Vorstellung exemplarischer Werke des Theaters und Musiktheaters (gem. mit Prof. Dr. Susanne Vill, Dr. Rainer Franke, Dr. Arnold Jacobshagen, Dr. Gunhild Oberzaucher-Schüller, Dr. Thomas Steiert, Dr. Johanna Werckmeister). □ Prof. Dr. Susanne Vill: S: Die Stimme des Schauspielers und des Sängers – Pros: Ideale und Ideologien von Liebe auf dem Theater. Analyse ausgewählter Beispiele. □ Dr. Thomas Steiert: Pros: Hauptwerke der russischen Oper im 19. und 20. Jahrhundert. – Pros: Intermedialität: Der Roman in der Oper. – Ü: Einführung ins Partiturlesen. □ Dr. Rainer Franke: Ü: Inszenierungen im Vergleich: „Der Ring des Nibelungen“ von Richard Wagner – Pros: Einführung in die wissenschaftlichen Arbeitstechniken der Theaterwissenschaft. – Pros: Lektüre ausgewählter Texte zur Rezeptionsgeschichte des „Ring des Nibelungen“. □ Dr. Sven Friedrich: Pros: Aufgaben, Möglichkeiten und Probleme musealer Vermittlung von Theatergeschichte. □ Dr. Arnold Jacobshagen: Pros: Oper und Drama des italienischen Fin de siècle. □ Dr. Gunhild Oberzaucher-Schüller: Pros: Pina Bausch. □ Dr. Frieder Reininghaus: Pros: Faust, Faustus, der Meister, Margarete und das Musiktheater. □ Dr. Johanna Werckmeister: Pros: Theaterarchitektur II. Das 19. Jahrhundert.

Berlin. *Freie Universität. Institut für Musikwissenschaft. Musikwissenschaftliches Seminar.* Dr. Bodo Bischoff: Pros: Formen-Lehre oder leere Formen? Geschichte, Inhalt und Rezeption eines Faches – Dr. Lucinde Braun: Pros: Laute und Lautenmusik – Ü: Arbeiten mit Multimediatechniken. □ Dr. Guido Heldt: Pros: Übungen zur Analyse von Renaissance-Musik. □ Prof. Dr. Jürgen Maehder: Olivier Messiaen. – Haupt-S: Olivier Messiaen: Ausgewählte Werke. – Haupt-S: Italienische Hofoper in Deutschland 175–1800 – Ober-

und Doktoranden-S: Methodenprobleme der Opernforschung. □ Dr. Konstantin Restle: Pros: Der deutsche Klavierbau im 18. und 19. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Albrecht Riethmüller: Filmmusik und Musikfilm 1927–1945 – Haupt-S: Literatur und Musik unter der Naziherrschaft in Berlin (gem. mit Prof. Dr. Gert Mattenklott) – Pros: Einführung in die musikalische Analyse (Sonaten von Beethoven) – Ober- und Doktoranden-S: „Angewandte Musikwissenschaft“.

Seminar für Vergleichende Musikwissenschaft. Priv.-Doz. Dr. Regine Allgayer-Kaufmann: Musikästhetik im Vergleich der Kulturen – Haupt-S: Musik und Religion – Pros: Populäre Musik in Brasilien. □ Priv.-Doz. Dr. Gerd Grupe: Einführung in die Geschichte und Theorie des Jazz. □ Lehrbeauftr. Prof. Dr. Artur Simon: Haupt-S: Musik in Melanesien. □ Lehrbeauftr. Dr. Ulrich Wegner: Ü: Die Musikethnologie und die Öffentlichkeit. „Public Writing“ als Herausforderung. □ Lehrbeauftr. Virginia Yep: Ü: Motorische Grundlagen der peruanischen Musik (mit praktischen Übungen) (1).

Berlin. *Humboldt-Universität. Historische Musikwissenschaft.* Prof. Dr. Hermann Danuser: Koll: Das Subjektproblem in der Musik – Haupt-S: Musik und Kritik. Studien zu Theorie, Geschichte und Gegenwart der Kompositions-, Interpretations- und Institutionskritik – Pros: Johannes Brahms' Klavierstücke. Übung in musikalischer Analyse (BlockS) – Das Lied von Schubert bis Brahms. □ Dr. Hermann Gottschewski: Pros: Analyse: Die 6 Brandenburgischen Konzerte von J. S. Bach – Pros: Tondokumente als musikhistorische Quellen. Am Beispiel der Bach-Interpretation des 20. Jahrhunderts (gemeinsam mit Dr. Bettina von Seyfried, Deutsche Bibliothek, Musikarchiv). □ Dr. Wolfgang Rathert: Pros: Die Klavierkonzerte Béla Bartóks. □ Prof. Dr. Gerd Rienäcker: Geschichte der Instrumentation, Teil III: Zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts (1) – Einführung in die Dramaturgie des Musiktheaters, Teil II: Zum Repertoire der Formen und ihrer dramaturgischen Funktionen (1) – Einführung in die Paläographie, Teil II: Weiße Notation, Tabulaturen (mit Ü) – Haupt-S: Opern des italienischen Verismo.

Musiksoziologie/Sozialgeschichte der Musik. Detlef Giese M.A.: Pros: Orgelmusik in Nord- und Mitteldeutschland. Schulen, Ämter, Musiker. □ Prof. Dr. Christian Kaden: Musik im Zivilisationsprozeß – Haupt-S: Béla Bartók: Der „Folklorist“ als „Avantgardist“ – Pros: Methodologie der Musikanalyse – Forschungsseminar Musiksoziologie. □ Dr. Sebastian Klotz: Pros: Geschlechterrollen in der italienischen Musikkultur des 16. und 17. Jahrhunderts – Pros: Melodie versus Harmonie: Semiotik und Anthropologie im 18. Jahrhundert. □ Sabine Vogt-Schneider und Frank Meinhardt: Projektstudium: Anthropologie und Musikwissenschaft II. Empirische Methoden: Die teilnehmende Beobachtung.

Systematische Musikwissenschaft/Musikethnologie. Prof. Dr. Wolfgang Auhagen: Klangfarbe – Haupt-S: Musik und Malerei im 20. Jahrhundert (gem. mit Prof. Dr. Horst Bredekamp, Kunstgeschichte) – Pros: Raumakustik: objektive Kriterien und ästhetische Bewertung (gem. mit Prof. Kluge) – Ü: Einführung in die Statistik (für Geisteswissenschaftler) (gem. mit Prof. Kluge) – Koll: Wissenschaftliches Arbeiten in der Systematischen Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Smarajit Chakravorty: Pro-/Haupt-S: Theorie, Philosophie und Praxis der nordindischen Kunstmusik. Ansatz zu einer ganzheitlichen Betrachtung. □ Prof. Dr. Reiner Kluge: Musikinstrumente II: Tasteninstrumente und programmgesteuerte Instrumente – Ü: Analyse von Sounddateien – Koll: Computerunterstützung musikwissenschaftlicher Arbeiten □ Dr. Ioannis Zannos: Ü: Klangverarbeitung mit Matlab.

Forschungszentrum populäre Musik. Dr. Eckehard Binas: Pros: Zusammengehören, Abstimmen und Berufen. Musik, Technik und Organisation im Zivilisationsprozeß. □ Dr. Susanne Binas: Pros: World-Music: Eine-Welt-Phantasien oder Marketing-Strategie? – Pros: Sampling: eine Kultur-Technik □ Dr. Monika Bloß: Pros: Zwischen Profession und Politik: Kulturhistorische Betrachtungen zur Position von Musikerinnen in populärer Musik. □ Jörg Mischke M. A.: Pros: Die Infrastruktur der semiprofessionellen Musikproduktion II. □ Prof. Dr. Peter Wicke: Forschungs-Freisemester.

Berlin. *Technische Universität.* Dr. Martha Brech: Ü: Akustik und Audiotechnik – S: Sinnlichkeit und Konstruktion. □ Prof. Dr. Helga de la Motte: Musik und Natur – Pros: Instrumentenkunde und Instrumentation – Haupt-S: Der musikalische Raum – Doktorandenkoll. □ Dr. Hans Neuhoff: Pros: Gamelan-Musik – S: Musiksoziologie IV (Mediensoziologie). □ Prof. Dr. Christian Martin Schmidt: Programm-Musik – Haupt-S: Brahms Sinfonien – Pros: begleitend zur Vorlesung: Liszt's sinfonische Dichtungen –Doktorandenkoll. □ Oliver Schwab-Felisch: Ü: Satzlehre II – Ü: Satzlehre III – Ü: Instrumentation – Ü: Gehörbildung – Ü: Zur Entwicklung des Quartettsatzes im 18. und frühen 19. Jahrhundert – Ü: „implication-realization“. Aspekte der Theorie musikalischer Analyse bei Leonard B. Meyer und Eugene Narmour. □ Dr. Eckhard Tramsen: S: Musik und Religionsgeschichte: Beethoven und Hegel.

Berlin. *Hochschule der Künste. Fakultät Musik.* Cornelia Bartsch: Pros: Komponieren im Dialog. □ Dr. Beatrix Borchard: Haupt-S: Sängerin und Komponistin: Pauline Viardot-Garcia – Pros: Musik und Politik II

– Komponieren in Theresienstadt. □ Prof. Dr. Elmar Budde: Geschichte der Instrumentalmusik – Formen der Instrumentalmusik – Haupt-S: – Theorie und Praxis der Interpretation. □ Prof. Dr. Rainer Cadenbach (zusammen mit Prof. Dr. Andreas Haug im Rahmen des Graduiertenkollegs): 1780–1800: Neue Kunst in Europa (Bildende Kunst, Architektur, Musik). □ Prof. Dr. Wolfgang Dinglinger: Haupt-S: Die Händel-Rezeption Mendelssohns am Beispiel der Orchester-Psalmen. □ Prof. Dr. Patrick Dinslage: Haupt-S: Das Klavierwerk Frédéric Chopins. □ Dr. Ellinore Fladt: Pros: Schütz und Bach: Einführung in kompositorische Prinzipien barocker Musik. □ Prof. Dr. Hartmut Fladt: Haupt-S: Das Streichquartett im 20. Jahrhundert. □ Dr. Christoph Henzel: Pros: Musik in Film und Fernsehen. □ Claudia Maria Knispel: Pros: Mozarts Opern. Text und Komposition. □ Prof. Ingeborg Pffingsten: Haupt-S: Theorie der musikalischen Form: Formenlehre im 20. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Albert Richenhagen: Haupt-S: Franchino Gafori: *Practica Musicae*. □ Prof. Dr. Peter Rummenhöller: Romantik in der Musik – Musik in der Romantik – Haupt-S (zusammen mit Prof. Dr. Ulrich Mahler): Robert Schumann – Komponist, Musikschriftsteller, Pädagoge. □ Prof. Dr. Artur Simon: Pros: Musik in Indonesien.

Bern. Gerald Bennett: Ü: Analyse ausgewählter Werke aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Anselm Gerhard: Johann Sebastian Bach – S: „Othello“ auf dem Musiktheater – Pros: Die „mélodie française“ zwischen 1840 und 1920 (Einführung in die musikalische Analyse) – Koll.: Forum Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Anselm Gerhard, Prof. Dr. Victor Ravizza, Christine Fischer, M. A.: Ü: Glareans „Dodecachordon“. □ Prof. Dr. Andreas Kotte: Wanderbühnen und Nationaltheater im 18. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Victor Ravizza: Claudio Monteverdi, der „Schöpfer der modernen Musik“ – Bern im 15. Jahrhundert – S: Chormusik im 19. Jahrhundert. □ Dr. Hanspeter Renggli: Musikgeschichte I – Musikgeschichte II. □ Prof. Dr. Werner Schubert: Antike Musik und Antike in der Musik.

Bochum. Prof. Dr. Christian Ahrens: Zur Entwicklung des abendländischen Orchesters – Haupt-S: Das Kunstlied im 19. Jahrhundert – Pros: Übung zur Vorlesung – Pros: Die Musik der Türkei. □ Dr. Joel Ethan Fried: Prakt.: Konzertmanagement/Organisation. □ Corinna Herr M.A.: Pros: „Starke“ und „schwache“ Frauen in Opern Georg Friedrich Händels. □ Dr. Hans Jaskulsky/Jury Rescheto: Prakt.: Programmheftgestaltung für die Neuinszenierung von Strawinskys „Geschichte vom Soldaten“ – Prakt.: Produktion von Strawinskys „Geschichte vom Soldaten“. □ Dr. Markus Kiesel: Pros: Betriebsstrukturen der Oper – Prakt.: Dramaturgie Schauspiel/Oper; Regie; Werkstätten und Bühnentechnik. □ Prof. Dr. Julia Liebscher: Dramaturgie in Mozarts Opern – Haupt-S: Richard Strauss – Pros: Einführung in die musikalische Analyse – Koll.: Kolloquium zu aktuellen Forschungsfragen. – Prof. Dr. Julia Liebscher und Mitarbeiter: Koll.: Opernkino: Inszenierungen im Vergleich. □ Prof. Dr. Peter Pachl: Prakt.: Operndramaturgie; Regie; Presse/Öffentlichkeitsarbeit. □ PD Dr. Eckhard Roch: Pros: Das deutsche Chorlied im 19. Jahrhundert. □ PD Dr. Dörte Schmidt: Musikgeschichte im Überblick III: Die Musik des 18. Jahrhunderts – Haupt-S: Parodie als kompositorisches Konzept zwischen 1500 und 1800 – Pros: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Dr. Wolfgang Winterhager: Pros: Notationskunde: Tabulaturen – Pros: Das Streichquartett um 1900.

Bonn. Prof. Dr. Erik Fischer: Musik und Szene – Pros: Georg Friedrich Händel, das Musikleben im London ‚seiner‘ Zeit – und die perspektivierende Kraft der ‚Großen Geschichten‘ – Haupt-S: Das Studium der Musikwissenschaft zwischen Bildung und Ausbildung (Parallel-Veranstaltung zu dem gleichnamigen Seminar an der FU Berlin) – Doktoranden-S: Epistemologische Probleme der aktuellen musikwissenschaftlichen Forschung – Koll: Redaktionskonferenz – Koll zur Medientheorie und Medienpraxis (gem. mit Dr. Bettina Schlüter). □ Prof. Dr. Renate Groth: Musikgeschichte II: Die Musik des 17. und 18. Jahrhunderts – Pros: Girolamo Frescobaldi und sein musikhistorischer Kontext – Haupt-S: Opernfehden im Paris des 19. Jahrhunderts – Ober-S: Neuere musikhistorische Literatur (Schwerpunkt: „Epochen“-Darstellungen). □ Hartmut Hein M. A.: Pros: „Bachs Geist aus Goulds Händen?“ – Werk- und Interpretationsanalysen zu „Clavierwerken“ J. S. Bachs – „Der Rosenkavalier“ (1911): Aspekte literarischer und musikalischer Opernkonzeption nach der Wende zum 20. Jahrhundert. □ Dr. Ernst Hertrich: Pros: Einführung in die Editionstechnik. □ AMD Walter L. Mik: Pros: Einführung in die musikalische Paläographie. □ Prof. Dr. Emil Platen: Haupt-S: Antonín Dvořák. □ Dr. Bettina Schlüter: Pros: E. T. A. Hoffmann – Jurist, Künstler und Musikkritiker; oder: Die Erfindung der Hermeneutik. □ Prof. Dr. Wolfram Steinbeck (Forschungsfreisemester): Ober-S: Aktuelle Forschungsprobleme in der Musikwissenschaft.

Chemnitz. Prof. Dr. Helmut Loos: Musikgeschichte IV: 20. Jahrhundert – Haupt-S: Oratorische Werke des 20. Jahrhunderts – S: Kompositorische Lehrwerke. Systematik und Kunstanspruch – Ü: Katalogisierung handschriftlicher Quellen der Musik. □ Prof. Dr. Eberhard Möller: Geschichte des Kirchenliedes – S: Klaviermusik von Joh. S. Bach – Ü: Analyse I/2 – Ü: Analyse II/2.

Detmold/Paderborn. Prof. Dr. Gerhard Allroggen: Zur Geschichte des Klaviertrios bis Beethoven – Haupt-S: Die Lieder von Richard Strauss – Pros: Italienische Oper im 17. Jahrhundert – Pros: Monteverdis Madrigalbücher VII bis IX – Koll: Aktuelle Forschungsprobleme (gem. mit Prof. Dr. Arno Forchert, Prof. Dr. Werner Keil, Prof. Dr. Annegrit Laubenthal). □ Dr. Jürgen Arndt: Pros: Duke Ellington und die Geschichte des Jazz. □ Prof. Dr. Werner Keil: Allgemeine Musikgeschichte II – Haupt-S: Musik im Zeitalter der Empfindsamkeit (gem. mit Dr. Jürgen Arndt) – Haupt-S: Musik über Musik bei Ravel und Strawinsky – Pros: Eduard Hanslick: Vom Musikalisch-Schönen. Einführung in die Musikästhetik. □ Prof. Dr. Annegrit Laubenthal: Josquin Desprez – Haupt-S: Charles Ives – Haupt-S: Geschichte der Zwölftontechnik – Pros: Methoden der Werkanalyse.

Dortmund. Prof. Dr. Werner Abegg: V: Einführung in die Musikgeschichte I – S: Musik zur Zeit Mozarts. □ Dr. Blomann: S: Jazz-Arrangement. □ Fehling: S: Volksmusikintonationen in der Musik des 19. Jahrhunderts – Volkslied und Arbeiterlied. □ Prof. Dr. Martin Geck: S: Musikgeschichte als Ideengeschichte: Richard Wagner. □ Prof. Dr. Martin Geck: Ober-S: Ensemblekonzerte des Barock (gem. mit Ares Rolf). □ Hagemann: S: Die Violine in Jazz-, Pop- und Rockmusik II. □ Dr. Dietrich Helms: S: Musikpädagogik und Internet. □ Prof. Dr. Eva-Maria Houben: S: Analyse: Schuberts Kammermusik – Tonsatz: Messiaen: „Technik meiner musikalischen Sprache“ – Überblick über die Orgelmusik des 20. Jahrhunderts. □ Junker: S: Béla Bartóks „Mikrokosmos“. □ Dr. Wilfried Raschke: S: Jazz meets Hip-Hop – Projektarbeit: Instrumentenkunde in der Schule – Von Peter Krauß zu Tocotronic: Die Geschichte der Rockmusik in Deutschland. □ Ares Rolf: S: Einführung in das wissenschaftliche Arbeiten. □ Prof. Dr. Günther Rötter: S: Filmmusik – Musik aus kommerzieller Sicht – Propädeutikum systematische Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Mechthild von Schoenebeck: S: Analyse von Musiksendungen im Fernsehen – Einführung in die Unterrichtspraxis – Mozart: Analyse und didaktische Interpretation ausgewählter Werke – Produktion von Musik im Musikunterricht.

Dresden. Priv.-Doz. Dr. Petra Bockholdt: Theorie und Geschichte der mittelalterlichen Mehrstimmigkeit – Haupt-S: Heinrich Schütz. □ Prof. Dr. Hans Grüß: Geschichte der Durchführung. □ Dr. Ulrich Leisinger: Einführung in die Musikästhetik. □ Prof. Dr. Hans-Günter Ottenberg: Haupt-S: Goethe und die Musik – zur 250. Wiederkehr von Goethes Todestag – S: Franz Schubert als Liederkomponist – Pros: W. A. Mozarts *Zauberflöte* – Ober-S für Doktoranden, Magistranden und Fortgeschrittene. □ Dr. Gerhard Poppe: S: Beethovens *Missa solemnis* – Pros: Anton Bruckner. □ Dipl.-Päd. Hendrik Starfinger: Einführung in die Musikpsychologie. □ Jakob Ullmann: Musikgeschichte im Überblick IV: Musik des 20. Jahrhunderts. □ KMD Michael-Christfried Winkler: S: Olivier Messiaen. □ Ringvorlesung: Il divino Sassone – Johann Adolf Hasse (1699–1783) in seinem Jahrhundert.

Düsseldorf. Prof. Dr. Andreas Ballstaedt: Unter-S: Musikgeschichte II: Musik der Generalbaßzeit – Mittel-S: Chopin – Ober- und Haupt-S: Ansätze zur Rezeptions- und Interpretationsgeschichte – Koll: Doktorandenkolloquium. □ Prof. Dr. Wolfgang Bretschneider: Mittel-S: Kirchenmusikgeschichte: Die großen Meß-Kompositionen II (19. und 20. Jahrhundert). □ Dr. Gisela Csiba: Unter-S: Die Kantate – Lteraturkunde: Die Kantate. □ Prof. Dr. Dr. Volker Kalisch: Unter- und Mittel-S: Programmmusik und Symphonische Dichtung – Ober- und Haupt-S: Musiksoziologie: Musik und Medien im 20. Jahrhundert – Koll: Doktorandenkolloquium. □ Prof. Dr. Bernd Scherers: Literaturkunde: Programmmusik und Symphonische Dichtung. □ Frank Stadler M. A.: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten. □ Dr. Elena Ungeheuer: Mittel-S: Musikpsychologie: Sinfonie, Oper, Kammermusik. Wer hört wie welche klassische Musik? – Literaturkunde: Sprachkompositionen nach 1950. □ Dr. Raimund Vogels: Mittel-S: Musikethnologie: Die Musik Indiens – Literaturkunde: Die Musik Indiens.

Eichstätt. Dr. Marcel Dobberstein: Pros: Musik und Medien – Pros: Spätwerke: Mozart-Schubert-Schumann-Mahler-Berg. □ Prof. Dr. Karlheinz Schlager: Barockmusik – ernstgenommen (Musikgeschichte IV) – S: Übungen zur Vorgeschichte von Sonate und Sinfonie – S: Musikalische Analyse – S: Malerei und Musik am Beginn der Moderne (gem. mit Dr. Matthias Bunge, Kunstgeschichte).

Erlangen-Nürnberg. Prof. Dr. Werner Breig: Grand opéra, Romantische Oper und Musikalisches Drama: Richard Wagners musikdramatische Werke der Dresdner Zeit. □ Dr. Andreas Haug: Mittel-S: Regionalität und internationaler Transfer des Mittelalters – Mittel-S: Sankt Gallen und die Reichenau: Zwei Musikzentren im frühen Mittelalter (zus. mit Michael Klaper M.A.; 3). □ Prof. Dr. Wolfgang Horn: Musikgeschichte der Renaissance (3) – S: Rhetorik und Musik von Lasso bis Bach – S: Theorie und Praxis der musikalischen Edition □ Michael Klaper M.A.: Pros: Notationskunde II: Modal- und frühe Mensuralnotation. □ Andreas Pfisterer M.A.: Pros: Form und Gattung im Gregorianischen Choral: Das Responsorium graduale. □

Dr. Thomas Röder: Pros: Béla Bartók: Die Streichquartette. □ PD Dr. Gerhard Splitt: Mittel-S: Die Streichquartette von Paul Dessau.

Essen. Prof. Dr. Matthias Brzoska, Dr. Raab, Prof. Dr. Weber: Aspekte der Musikgeschichte – Koll für Dissertanden und Examenskandidaten. □ Prof. Dr. Matthias Brzoska: V: Oper des Fin de siècle – S: Hector Berlioz – S: Das Schubertlied. □ Dr. Rebecca Grotjahn: S: Soziologie des Konzerts (Soziologie I). □ Dr. Andreas Jacob: S: Musikalischer Ausdruck (Musikpsychologie II). □ Dr. Claudia Knispel: Lautenistinnen und Gitarristinnen in der Musikgeschichte. □ Dr. Claus Raab: S: Zehn Jahre Musik: 1819–1829 – S: Von gar nicht so Ernstem in der Musik – S: Einführung in musikwissenschaftliches Arbeiten. □ Prof. Dr. Horst Weber: S: Der amerikanische Weill – S: Geschichte des Streichquartetts – S: Das Lied (Einführung in musikwissenschaftliches Arbeiten).

Frankfurt. Dr. Eric Fiedler: Haupt-S: Flämische Polyphonie: von Dufay bis Lasso. □ Dr. Ulrike Kienzle: Pros: Einführung in die Arbeitstechniken der Musikwissenschaft. □ PD Dr. Wolfgang Krebs: S: Dmitri Schostakowitsch – S: Musikpsychologie. □ Prof. Dr. Adolf Nowak: Musik des 17. Jahrhunderts – Pros: Einführung in die musikalische Analyse – S: Lateinische Theoretikerlektüre: Texte zur Musikästhetik im Mittelalter (gem. mit Dr. Andreas Eichhorn) – Haupt-S: Oberseminar für Examenskandidaten und Doktoranden. □ Dr. Elvira Seiwert: S: Die Beethoven-Interpretation Th. W. Adornos. □ (*Acht zusätzliche Lehrveranstaltungen der z. Z. vakanten Professuren standen bei Redaktionsschluß noch nicht fest.*)

Frankfurt. Hochschule für Musik und Darstellende Kunst. Prof. Dr. Peter Ackermann: Serielle Musik – S: Zur Methodik der Opernanalyse – Richard Wagner: „Tristan und Isolde“ – S: Ästhetik und Theorie der Oper: Lektüre ausgewählter Texte des 19. Jahrhunderts – S: Inhalte und Methoden musikwissenschaftlicher Forschung. □ Prof. Dr. Susanna Großmann-Vendrey: Musikgeschichte im Überblick IV: Das 20. Jahrhundert. □ Dr. Ann-Katrin Heimer: S: Die Gattung des Liederkreis. □ Prof. Dr. Herbert Heine: S: Akzente in der geistlichen Musik des 20. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Ute Jung-Kaiser: Kompaktseminar: Studien zur 150jährigen Rezeptionsgeschichte von R. Schumanns „Album für die Jugend“ – S: Doktorandenkolloquium (in Zusammenarbeit mit Prof. Dr. Peter Ackermann). □ Dr. Wolfgang Lessing: S: Mozarts Sinfonien. □ Sandra Müller-Berg M.A.: S: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Dr. Andreas Odenkirchen: S: Das Streichquartett von Brahms bis Bartók. □ Dr. Giselher Schubert: S: Hindemiths Sonatenwerk.

Freiburg. Dr. Michael Beiche – Pros: Cage und Boulez – zur Situation der Musik nach 1945. □ Prof. Dr. Christian Berger: Die Wiener Klassik – Pros: Beethovens Werke der Jahre um 1810 – Haupt-S: Erwartung und Ereignis (mit Prof. Dr. G. Strube, Psychologisches Institut) – Koll (gem. mit Prof. Dr. Konrad Küster). □ Günter Buchwald: Pros: Die Filmmusik und ihre Sprache (gemeinsam mit Prof. Dr. G. Schnitzler, Deutsches Seminar). □ Dr. Lars-Christian Koch: Pros: Der Reiz des Andersartigen – Einführung in die Ethnomusikologie. □ Prof. Dr. Konrad Küster: Das Madrigal – Pros: Sebastian Virdung, „Musica getutscht“ (1511) – Haupt-S: Musik der Notre-Dame-Epoche – Ober-S: Projekt „Tasteninstrumente der Schütz-Zeit und ihre Musik“ – Koll (mit Prof. Dr. Christian Berger). □ Prof. Dr. Walter Salmen (gem. mit Prof. E. Kästner, Deutsches Seminar) – Martin Luther und die Entstehung des deutschen Liedes. □ Dr. Thomas Seedorf: Pros: Richard Strauss, „Salome“ – Pros: An den Grenzen der Tonalität – Harmonik um 1900 – Harmonielehre I – Harmonielehre II. □ Silvia Wälli: Pros: Musik und Schrift im frühen Mittelalter – Pros: „Madre non mi far Monaca“ – Bearbeitungen eines Liedes im 16. und 17. Jahrhundert. □ Dr. Matthias Wiegandt: Pros: Grundlagen der Musikalischen Analyse: Die Kunst des Anfangens – Pros: Drei Söhne, drei Wege – Wilhelm Friedemann, Carl Philipp Emanuel und Johann Christian Bach. □ Ralf Wolter: Harmonielehre I – Harmonielehre II.

Fribourg: Dr. François Seydoux: Tablatures de luth et de clavier – Materialien zur Schweizerischen Musikgeschichte II: vom Barock zur Moderne □ Prof. Dr. Anne Shreffler: Die Wienerschule und ihre Rezeption □ Prof. Dr. L. F. Tagliavini: Transcriptions et élaborations Œuvres musicales – La musique en Italie dans les premières décades du 20e siècle – Pros: Analyse des Œuvres du 19e siècle – S: Form- und Satztechnik in der Romantik

Gießen. Prof. Dr. Peter Andraschke: Die Musik des Barock – Pros: Die Musik von Kurt Weill – S: Johannes Brahms und seine Zeit – Koll: Zu Fragen der Ästhetik und Analyse. □ Wiss. Mitarb. Sabine Beck: Pros: Theorie und Praxis der musikalischen Improvisation. □ Wiss. Mitarb. Thomas Böhm: Pros: Einführung in die Populärmusikforschung. □ Prof. Dr. Ekkehard Jost: Geschichte des Jazz (4): Zeitgenössischer Jazz in Europa – Pros/S: Grundlagen der musikalischen Akustik-Projekt: Musik in einer mittelhessischen Metropo-

le, Empirische Untersuchungen zur Musikkultur in Gießen – S: Miles Davis. □ Prof. Dr. Eberhard Kötter: Pros: Musiksoziologische Aspekte der Oper – Pros: Musikpsychologie: Musikalische Entwicklung – Pros/S: Musikalische Analyse I – S: Funktionale Musik / Angewandte Musikpsychologie. □ Prof. Dr. Peter Nitsche: Pros: Einführung in die Musikästhetik – Pros: Sänger – Stimmfach – Rolle – Pros/S: Musikgeschichte Berlins zur Zeit Mendelssohns – Pros/S: Igor Strawinsky. □ Prof. Dr. Winfried Pape: Pros/S: Jugendszenen und populäre Musik – S: Aspekte musikalischer Sozialisation. □ Doz. Dr. Thomas Phleps: S: Kanonisierungstendenzen in der Popmusikgeschichte. □ Dr. Dietmar Pickert: Pros/S: Analyse I.

Göttingen. PD Dr. Manfred Bartmann: Ü: Perzeptive Schallanalyse. □ Prof. Dr. Rudolf Brandl: Griechische Volksmusik – Pros: Musikethnologische Analyse – Ü: Übung zur griechischen Volksmusik – Haupt-S: Probleme der Musikethnologischen Individualforschung. □ Dr. Klaus-Peter Brenner: Ü: Einführung in die Musikinstrumentenkunde. □ Prof. Dr. Rainer Fanselau: Ü: Die Musik der achtziger Jahre. □ Prof. Dr. Ursula Günther: AG Betreuung wissenschaftlicher Arbeiten. □ Dr. Jürgen Heidrich: Ü: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten – Ü: Lektüre: Prominente Selbstzeugnisse von Musikern (1) – Das Oratorium im 19. Jahrhundert (1). □ Prof. Dr. Martin Staehelin: Musikgeschichte des frühen 19. Jahrhunderts (1) Pros: Claudio Monteverdi – Ü: Musikgeschichtliches Repetitorium (1) – Haupt-S: Lied im 15. und 16. Jahrhundert (gem. mit Prof. Dr. Klaus Grubmüller) – Koll: Doktoranden-Kolloquium.

Graz. Univ.-Prof. Dr. Rudolf Flotzinger: Musikwissenschaftliches PS III: Forschungsreferate – Privatissimum für Ausland-Studenten – Musikwissenschaftliches Seminar – Koll. für Dissertanten. □ Univ.-Ass. Dr. Werner Jauk: Einführung in die Systematische Musikwissenschaft – SV: Kommunikatives Verhalten u. Musikstruktur: Net-Art u. Musik. □ Ao.Univ.-Prof. Dr. Josef-Horst Lederer: Notationskunde: Tabulaturen – Dramaturgie der opera seria – Koll. für Dipl. □ Univ.-Lekt. Dr. Alois Mauerhofer: Musikethnologie I: Gegenstandsbereich und Methoden – Musikalische Volkskunde V: Von der Volksliedkunde zur empirischen Singforschung. □ Ao.Univ.-Prof. Dr. Richard Parncutt: Psychologie des Musizierens – Wahrnehmung der musikalischen Zeit – Ausgewählte Experimente der Musikpsychologie – Koll für Diss. □ Ass.-Prof. Dr. Ingrid Schubert: Musikhistorisches PS: Projektarbeit. □ Univ.-Doz. Dr. Cornelia Szabo-Knotik: Musikgeschichte IV: Romantik/Moderne – Ü an Tonbeispielen. □ Univ.-Lekt. Mag. Dieter Zenz: Musikwissenschaftliches PS II – Tonsatz II – Kontrapunkt IV.

Graz. *Universität für Musik und darstellende Kunst, Institut für Jazzforschung.* Prof. Dr. Franz Kerschbaumer: Einführung in Jazz und Populärmusik – S aus Jazz und Populärmusik – Ausgewählte Kapitel aus Jazz und Populärmusik – Dissertanten- und Magistranden-S. □ HAss. Mag. Dr. Franz Krieger: Einführung in die Jazzforschung. □ Mag. Wolfgang Tozzi: Rhythmische Konzepte in der Musik Lateinamerikas. □ Ass.Prof. Dr. Elisabeth Kolleritsch: Jazz-Bibliographie.

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

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

Institut für Elektronische Musik. Ass. Mag. Dr. Robert Höldrich: Verarbeitungsalgorithmen in Akustik und Computermusik 2 (mit Ü) – Toningenieur-S 2 – Dissertanten- und Magistranden-S. □ Ass. DI Winfried Ritsch: Steuerungstechnik und Steuerungsnetzwerke in der Computermusik 2 (mit S).

Institut für Aufführungspraxis. Prof. Dr. Johann Trummer: Einführung in Grundfragen der Aufführungspraxis II (gem. mit Ass. Dr. Ingeborg Harer und Ass. Dr. Klaus Hubmann) – Dissertanten- und Magistranden-S (gem. mit Ass. Dr. Ingeborg Harer und Ass. Dr. Klaus Hubmann).

Greifswald. UMD Ekkehard Ochs: Leben und Werk G. Ph. Telemanns im Kontext der Musikentwicklung des 18. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Matthias Schneider: Orgelseminar, Bachs „Leipziger Choräle“. □ PD Dr. Walter Werbeck: Allgemeine Musikgeschichte II – S: Kirchenmusik der Wiener Klassik – Ü: Repertoirekunde – Goethe-Vertonungen im 19. Jahrhundert. □ Dr. Lutz Winkler: Instrumentenkunde – Musikalische Volkskunde S: Entwicklung des klavierbegleiteten Sololiedes im 19. Jahrhundert – Ü: Formenlehre – Ü: Werkanalyse: Messen von Machaut bis Lassus.

Halle. Stephan Blaut M.A.: Pros: Notationskunde I. □ Dr. Kathrin Eberl: Pros: Einführung in die Akustik. – Pros: Klangkompositionen im 20. Jahrhundert. □ Golo Föllmer M.A.: Pros: Theorien des musikalischen Hörens. □ Prof. Dr. Heiner Gembris: Einführung in die Musikpsychologie – Haupt-S: Der Musikerberuf: Untersuchungen zu Karriereverläufen, Einflußfaktoren und Berufsproblemen. □ Carsten Lange, Dipl.-Musikwiss: S: Einführung in die musikalische Editionstechnik. □ Dr. Andreas Lehmann: Pros: Einsatz von Computern in der Musikwissenschaft – Pros: Keine Angst vor Experimenten: Die naturwissenschaftliche Methode in Musikwissenschaft und Musikpädagogik. □ Prof. Dr. Wolfgang Ruf: Musikgeschichte im Überblick: Musik des 15. und 16. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Heiner Gembris, Prof. Dr. Wolfgang Ruf: Haupt-S: Was ist schöne Musik? □ Prof. em. Dr. Günter Fleischhauer, Prof. Dr. Heiner Gembris, Prof. Dr. Wolfgang Ruf: Magistranden-/Doktoranden-Koll.

Hamburg. *Historische Musikwissenschaft.* Prof. Dr. Hans Joachim Marx: Haupt-S: Aufführungspraxis des Barockzeitalters – S: Die „St. Petersburger Musikhandschriften“ – Vokalkompositionen des 18. und 19. Jahrhunderts (gemeinsam mit Dr. Jürgen Neubacher) – S: Besprechung neuerer musikwissenschaftlicher Forschungsliteratur. □ Prof. Dr. Peter Petersen: Musikgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts – Haupt-S: „Tristan und Isolde“ von Richard Wagner – S: Aktuelle Arbeiten in der Historischen Musikwissenschaft (gemeinsam mit Prof. Dr. Constantin Floros). □ PD Dr. Dorothea Schröder: Pros: Joseph Haydn: Symphonien und Instrumentalkonzerte.

Systematische Musikwissenschaft: Prof. Dr. Helmut Rösing: Haupt-S: Musikalische Lebenswelten Jugendlicher – S: Ausgewählte Fragen zur Systematischen und Vergleichenden Musikwissenschaft (zusammen mit Prof. Dr. Albrecht Schneider). □ Prof. Dr. Albrecht Schneider: Haupt-S: Musikalisches Hören. Von der Psychophysik zur kognitiven Musikpsychologie – Projekt-S: Populärmusik-Förderung in Hamburg: Bestandsaufnahme – Evaluierung – Entwicklung eines neuen Konzepts (gemeinsam mit Riekje Weber) – S: Ausgewählte Fragen zur Systematischen und Vergleichenden Musikwissenschaft (zusammen mit Prof. Dr. Helmut Rösing) □ PD Dr. Peter N. Wilson: Weltmusik: Aspekte eines problematischen Begriffs.

Heidelberg. Prof. Dr. Mathias Bielitz: Zur Entwicklung und Bedeutung der Formen klassischer Musik. □ Dr. Norbert Dubowy: Pros: Musiktheoretische Entwürfe von Komponisten. □ Prof. Dr. Silke Leopold: Mozarts frühe Opern – Pros: Grundkurs Musikgeschichte IV: 1830–2000 – S: Mozarts „Idomeneo“. □ Dr. Jens Markowsky: Pros: Musikwissenschaftliche Berufe in der Schallplattenindustrie. □ Prof. Dr. Akio Mayeda: Die Symphonien Anton Bruckners (mit Ü). □ Dr. Gunther Morche: Pros: J. S. Bach: Brandenburgische Konzerte – S: Haydns Streichquartette op. 33 und op. 50. □ Prof. Dr. Dorothea Redepenning: Strawinskys russische Ballette – S: Brahms' Instrumentalmusik – Pros: Schubert: „Winterreise“. □ Dr. Joachim Steinhilber: Pros: Das Musikleben am Hof Ludwig des XIV. – Pros: Institutionen, Gattungen und Repertoirebildung – Pros: Der Roman de Fauvel. □ Dr. Klaus Winkler: Einführung in Datenbanken der Kunstwissenschaft/ Musikwissenschaft.

Hildesheim. Imke-Marie Badur: S: Musikalische Sozialisation. □ Imke-Marie Badur/Dr. Claudia Bullerjahn/Dr. Hans-Joachim Erwe/Forschungsgruppe Kind & Musik/Prof. Dr. Rudolf Weber: Musikbezogene Bedürfnisse und die Bedeutung von Musik für Kinder der 90er Jahre (Forschungsprojekt). □ Ulrich Bartels: S: Beethovens Klaviersonaten – S: Probleme der Epochengliederung in der Musikgeschichte. □ Dr. Claudia Bullerjahn: Musikpsychologie – S: Wirkungen von Musik. □ Dr. Hans-Joachim Erwe: S: Programmsinfonien und Sinfonische Dichtungen von Richard Strauss – S: Literarische Stoffe, kompositorische Techniken, außermusikalische Bezüge – eine musikhistorische Spurensuche – S: Musik und Erotik. □ PD Dr. Gerd Gruppe: S: Jazz nach 1960 – S: Astor Piazzolla und der Tango Nuevo. □ Jörg Langner: S: Musikpsychologische Forschungspraxis. □ Prof. Dr. Rudolf Weber: S: Die Metaphorik des Sprechens über Musik – S: Musikpädagogik nach 1945 – Quellensicherung durch Interviews.

Innsbruck. Dr. Raymond Ammann: Pros: Die Musik der Eskimos (Grönland, Nordkanada, Alaska, Sibirien). □ Dr. Kurt Drexel: Pros: Einführung in die Instrumentenkunde. □ Prof. Dr. Monika Fink: S: Tanztraktate – Pros: Komponistinnen des 16.–18. Jahrhunderts. □ Hermann Fritz: Pros: Transkription. □ Prof. Dr. Rainer Gstrein: Musik im 20. Jahrhundert. (inkl. Populärmusik). □ Doz. Dr. Hildegard Hermann-Schneider: Pros: Musikalische Institutionen im deutsch-österreichischen Raum. □ Dr. Thomas Nußbaumer: Pros: Einführung in die musikalische Volkskunde. □ Prof. Dr. Tilman Seebaß: S: Indonesien – S: Oper. Analyse ausgewählter Beispiele 1600–1945 – Konversatorium – Koll. □ Prof. Dr. Claudia Zenck: Pros: Die Klaviersonate vom 18. bis zum 20. Jahrhundert.

Karlsruhe: PD Dr. Peter Michael Fischer: Elektronische Musik/Computermusik – musikalische Struktur

und Aufbau – S: Entwicklung der elektronischen Musik/Computermusik – dargestellt an exemplarisch ausgewählten Kompositionen. □ Prof. Dr. Ulrich Michels: Musik nach 1950 bis heute – Die Wiener Klassik – S: Goethe-Vertonungen – S: Orlando di Lasso. □ Prof. Dr. Siegfried Schmalzriedt: Heinrich Schütz – Pros: Variationswerke des 19. und frühen 20. Jahrhunderts – S (nach der Zwischenprüfung): Maurice Ravel. □ Prof. Dr. Klaus Schweizer: Instrumentenkunde II (Schlagzeug und Saiteninstrumente) – Musik aus Zeit und Farbe: Olivier Messiaen – S: Musik des Fin de Siècle: das Jahr 1899: Kompositionen von Strauss, Mahler, Debussy und Schönberg.

Kassel. Dr. Bodo Bischoff: Musikkritik im 19. Jahrhundert – E. T. A. Hoffmann, Robert Schumann, Eduard Hanslick (W) – „Sinfonie der Tausend“, Gustav Mahlers 8. Sinfonie, Entstehung, Analyse, Rezeption (W). □ Dr. Heinz Geuen: Music – Urban Culture. Verwaltete Jugend und Vielfalt von Lebensstilen (W/D) (gem. mit Michael Rappe). □ Dr. Matthias Henke: Zur Geschichte der Symphonie (W) – „Kraft wie sechs Knaben“: Leben und Werk der Clara Schumann (W) – Musik und Mythos: Edith Piaf und ihr Beitrag zum französischen Chanson (W) – Arnold Schönberg – „ich fühle luft von anderen planeten“ (W) (gem. mit Dr. Heinz Geuen).

Kiel. Prof. Dr. Friedhelm Krummacher: Musikgeschichte (IV): Das 17. Jahrhundert. – Ü: Übung zur Repertoirekunde (1). – Ü: Ensemblesmusik im 17. Jahrhundert (mit Einführung in Tabulaturnotation) (Ü zur Vorlesung). – S: Schönberg und sein Kreis: die Kammermusik (3). □ Priv.-Doz Dr. Siegfried Oechsle: Die Sinfonie in der Zeit der Wiener Klassik. – S: J. Haydns Sinfonien – S: Beethovens frühe Klaviersonaten (3). □ Prof. Dr. Bernd Sponheuer: Grundfragen der Musiksoziologie – S: Beethovens Klavierkonzerte (3). – S: Ansätze musiksoziologischen Denkens im 19. Jahrhundert (Wagner, Liszt u. a.). □ Dr. Helmut Well: S: Stufentheorie und Funktionstheorie (3). □ Michael Struck: S: Musikkritik und andere ‚angewandte‘ Textsorten. □ Prof. Dr. Bernd Sponheuer: Koll für Examenskandidaten (gemeinsam mit Dr. Helmut Well).

Koblenz-Landau, Abteilung Landau. Prof. Dr. Siegfried Gmeinwieser: S: Historische Satzlehre: Generalbaß II. □ Lehrbeauftragter Dr. Gottfried Heinz: Lektüre musiktheoretischer Texte – Ü: Musikalische Quellen- und Textkritik. □ Akad. Direktor Peter Imo: Allgemeine Musiklehre – Ü: Historische Satzlehre: Kontrapunkt II. □ Prof. Dr. Christian Speck: Musikgeschichte im Überblick: Die Musik des 20. Jahrhunderts – Pros: Das Lied im 19. Jahrhundert – S: Mozarts Streichquintette – Ü: Arbeitsgruppe Oratorium.

Köln. Historische Musikwissenschaft. Dr. N. Bolín: Pros: Bernd Alois Zimmermann, Schriften und Werke – Ü: Einführung in die Formenlehre/Werkanalyse. □ PD Dr. Manuel Gervink: Haupt-S: Sinfonie und Sinfonische Dichtung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. – Prof. Dr. Dieter Gutknecht: Einführung in Geschichte und Methoden der Musikhistoriographie – Haupt-S: Francoflämische Musik – Pros: Architektur und Musik im Mittelalter – eine Einführung (gemeinsam mit Dr. Stefanie Lieb). □ Prof. Dr. Dietrich Kämper: Forschungsfreisemester. □ Dr. Herfrid Kier: Ü: Musikvermittlung in den Medien – Audiovisuelle Vermittlung klassischer Musik. □ Prof. Dr. Klaus Wolfgang Niemöller: Das Instrumentalkonzert vom Barock bis zur Klassik. □ PD Dr. Hans-Joachim Wagner: Theorie und Ästhetik musikalischer Gattungen (Einführung in die Musikästhetik). □ Prof. Minoru Shimizu: Stockhausens Musikästhetik und Japan.

Musik im 20. Jahrhundert. Prof. Dr. Christoph von Blumröder: Sprechen über Neue Musik – Analyse – Interpretation – Haupt-S: Musikalische Avantgarde weltweit (gemeinsam mit Prof. Dr. Rüdiger Schumacher) – Pros: Die Anfänge der Neuen Musik – Koll: Aktuelle musikwissenschaftliche Forschungsprojekte – Koll: Raum-Musik (gemeinsam mit Dr. Imke Misch). □ Klaus Lippe M.A.: Ü: Die Musik von Brian Ferneyhough und Wolfgang Rihm. □ Dr. Imke Misch: Pros: Luigi Nono – Pros: Klaviermusik des 20. Jahrhunderts – Koll: Raum-Musik (gemeinsam mit Prof. Dr. Christoph von Blumröder).

Systematische Musikwissenschaft: Prof. Dr.-Ing. Leo Danilenko: Ü: Physikalische und psychoakustische Grundlagen der Musik. □ PD Dr. Roland Eberlein: Haupt-S: Ausgewählte Themen der Systematischen Musikwissenschaft. Harmonielehre, Vergangenheit – Gegenwart – Zukunft. □ Prof. Dr. Jobst Peter Fricke: Haupt-S: Ergebnisse systemischen Arbeitens in der Musikwissenschaft – Koll: Besprechung laufender wissenschaftlicher Arbeiten und neuer Literatur in der Systemischen Musikwissenschaft. □ N.N.: Vorlesung Systematische Musikwissenschaft – Haupt-S: Systematische Musikwissenschaft – Pros: Systematische Musikwissenschaft I – Pros: Systematische Musikwissenschaft II – Ü: Akustisches Praktikum.

Musikethnologie. Prof. Dr. Rüdiger Schumacher: Musik in Bali – Haupt-S: Musikalische Avantgarde weltweit (gemeinsam mit Prof. Dr. Christoph von Blumröder) – Pros: Musik der Inselvölker Südostasiens – Ü: Praxis und Theorie des javanischen Gamelan-Spiels – Koll: Javanisch-Balinesische Texte zur Musik I (gemeinsam mit Prof. Dr. P. Pink). □ Dr. Raimund Vogels: Pros: Quellen zur Musikgeschichte Afrikas und ihre kritische Interpretation – Ü: Transkriptionspraktikum.

Köln. Hochschule für Musik. Dr. Norbert Bolin: Musikgeschichte I: Mittelalter und Renaissance. □ Dr. Josef Eckhardt: Pros: Theodor W. Adorno: „Einleitung in die Musiksoziologie“. Versuch einer aktuellen Diskussion. □ Prof. Dr. Klaus Wolfgang Niemöller: Haupt-S: Das deutsche Sololied von der Berliner Liederschule bis Richard Strauss. □ Prof. Dr. Emil Platen: Musikgeschichte IV: 20. Jahrhundert. □ Pros: Antonín Dvořák. □ Prof. Dr. Erich Reimer: Musikgeschichte II: 17. und 18. Jahrhundert – Pros: Geschichte des Instrumentalkonzerts bis 1750 – Pros: Musikästhetik im 19. Jahrhundert: Hanslicks „Vom Musikalisch-Schönen“ – Haupt-S: Die Kammermusik von Johannes Brahms. □ Prof. Dr. Susanne Rode-Breymann: Die Musik der Zweiten Wiener Schule – Pros: „Nacht“ in der Musik – Haupt-S: Kompositorische Rezeption Alter Musik im 20. Jahrhundert – Haupt-S: Programmmusik. □ Prof. Dr. Rüdiger Schumacher: S: Die Musik Koreas im Überblick.

Leipzig. Dr. Eszter Fontana: Ü: Historische Musikinstrumentenkunde (gemeinsam mit Dr. Birgit Heise) – Ü: Museum live: Führungen, Ausstellungsgestaltung, Texte und Kinderveranstaltungen (gemeinsam mit Dr. Birgit Heise). □ Dr. Wolfgang Gersthofer: Ü: Notationskunde (Mensuralnotation) – Pros: Analyse ausgewählter Orchesterwerke und Ballette von Igor Strawinsky. □ Prof. Dr. Klaus Mehner: Systematische Musikästhetik – S: Der Musiktheoretiker Hugo Riemann – Haupt-S: Methoden der Systematik: Soziometrie und Inhaltsanalyse – Koll für Magistranden. □ PD Dr. Thomas Schinköth: Chormusik Europas und Amerikas im 20. Jahrhundert. Eine Einführung in Stilistik, Soziologie und Politik. □ PD Dr. Lothar Schmidt: Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts. Ein Überblick – S: Zum Spätwerk von Johannes Brahms. □ Prof. Dr. Wilhelm Seidel: Rhythmus, Form und Zyklus. Über Instrumentalmusik der Neuzeit – Pros: Musik für Tasteninstrumente von Johann Sebastian Bach – Haupt-S: Die Wirkungen der Musik als Gegenstand der Poesie, der Malerei und der Musik – Forschungsseminar: Über die Edition der Briefe von Felix Mendelssohn Bartholdy (gemeinsam mit Dr. Rudolf Elvers und Dr. Peter Wollny) – Koll für Staatsexamenskandidaten – Koll für Magistranden und Doktoranden – Colloquium Musicologicum (gemeinsam mit Dr. Eszter Fontana, Dr. Wolfgang Gersthofer, Dr. Birgit Heise, Dr. Ulrich Leisinger, Prof. Dr. Klaus Mehner, Dr. Peter Wollny). □ Dr. Peter Wollny: Pros: Musikalische Quellenkunde: Methoden der Beschreibung und Auswertung von Handschriften und Drucken des 18. Jahrhunderts.

Mainz. Prof. Dr. Axel Beer: Felix Mendelssohn Bartholdy – Pros: Quellen- und Handschriftenkunde – S: Richard Strauss. □ Dr. Ursula Kramer: Pros: Zum Problem sprachlicher Vermittlung von Musik. Praxisfelder der Musikwissenschaft: Konzertdramaturgie (gemeinsam mit Ruth Seiberts M.A.). □ Prof. Dr. Hubert Kupper: S: Zum Komischen in der Musik – Ü: Instrumentieren, arrangieren, notieren mit dem Computer. □ Prof. Dr. Christoph-Hellmut Mahling: S: Zur interdisziplinären Beethovenrezeption im 19. und 20. Jahrhundert (gemeinsam mit N.N., Prof. Dr. Erwin Rotermund, Prof. Dr. Jörg Zimmermann) – Ober-S: Doktorandenkolloquium (gemeinsam mit Prof. Dr. Axel Beer, Prof. Dr. Jürgen Blume, Dr. Ursula Kramer, N.N., Prof. Dr. Manfred Schuler). □ N.N.: Musikgeschichte im Überblick I (Antike und Mittelalter) – Pros: Mozarts Klavierkonzerte – S: Musik und Rhetorik. □ Dr. Kristina Pfarr: Ü: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Dr. Daniela Philippi: Pros: Sonata da camera – musique de chambre – Kammer-Styl Galanter Stil in der Kammermusik. □ Prof. Dr. Friedrich Wilhelm Riedel: Ober-S: Doktorandenkolloquium. □ Dagmar Schnell M.A.: Pros: Das Singspiel im 18. Jahrhundert. □ Tobias Untucht: Ü: Einführung in die Tonstudientechnik.

Marburg. Michele Calella: Pros: Musik an italienischen Höfen des 15. Jahrhunderts – Pros: Musikphilosophie im 19. und 20. Jahrhundert (mit Joachim Landkammer). □ Prof. Dr. Laurenz Lütteken: Die Sinfonik Gustav Mahlers – S: Ravels Orchesterwerke – S: Die Musik des Boethius in den wissenschaftlichen Konzeptionen von der Antike bis zur Neuzeit (mit Prof. Dr. Arbogast Schmitt und Prof. Dr. Jürgen Leonhardt; mit mehrtägigem quellenkundlichen Gastseminar in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel) – Koll: Musikwissenschaftliche Neuerscheinungen. □ Panja Mücke: Pros: Russische Oper im 19. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Martin Weyer: Zur Geschichte der evangelischen Kirchenmusik II – Pros: Von Sweelinck zu Bach: Zur norddeutschen Orgelmusik des 17./18. Jahrhunderts.

München. Prof. Dr. Rudolf Bockholdt: Haupt-S: Haydns „Russische Quartette“ op. 33. □ Dr. habil. Claus Bockmaier: Das instrumentale Solokonzert im 18. Jahrhundert – Haupt-S: Mendelssohns Oratorien: „Paulus“ und „Elias“ – Aufführungsversuche. □ Dr. Bernd Edelmann: Pros: Chromatik – Pros: Domenico Scarlatti: Sonaten – Ü: Goethe über Musik. □ Dr. habil. Issam El-Mallah: V: Die Volksmusik Ägyptens. □ Prof. Dr. Theodor Göllner: Doktorandenkoll. □ Jörg Handstein M.A.: Ü: Italienisch als Musiksprache. □ Dr. Christa Jost: Ü: Das klavierbegleitete Sololied im 19. Jahrhundert. □ Dr. Ulrike Keil: Ü: Der bürgerliche Salon: Ein Forum für Frauen. □ Dr. habil. Franz Körndle: Musikgeschichte im Überblick IV – Koll für Magistranden und Doktoranden. □ Dr. Birgit Lodes: Ü: Arbeitsgruppe: Musik und Musikleben um 1500. □ Dr. Reinhold

Schlötterer: Ü: Richard-Strauss-Arbeitsgruppe: Möglichkeiten der Tonalität in der Musik von Richard Strauss und seinen Zeitgenossen. □ Dr. Bernhold Schmid: Ü: Liturgische Musik im spätmittelalterlichen Zentraleuropa. □ Dr. Reinhard Schulz: Ü: Das Spätwerk von Luigi Nono. □ Dr. Wolf-Dieter Seiffert: Ü: Franz Schuberts Klaviermusik: Quellen und Edition. □ Prof. Dr. Dr. Lorenz Welker: S: Text und Musik im 13. Jahrhundert (gemeinsam mit Prof. Dr. Konrad Vollmann) – Koll für Magistranden und Doktoranden. □ Martin Zöbeley M.A.: Aufführungsversuche: Vokalensemble.

Münster. Dr. Jaroslav Bužga: Haupt-S: Oper in Mittelost- und Osteuropa im 19. und 20. Jahrhundert – Haupt-S (mit Prof. Dr. W. Schlepffhorst): Antonín Dvořák in seiner Zeit. □ Dr. Stefan Evers: Pros: Musik und Medizin. □ Dr. Ralf Martin Jäger: Ü: Einführung in das wissenschaftliche Arbeiten – Pros: Transkription und Analyse europäischer Volksmusik. □ Dr. Diethard Riehm: Ü: Die Musik des Barock (Musikgeschichte im Überblick II) – Pros: Instrumentenkunde II: Saiteninstrumente. □ Prof. Dr. Winfried Schlepffhorst: Die Sinfonie zwischen Schubert und Brahms – Haupt-S: Englische Kirchenmusik zwischen Byrd und Händel – Pros: Das romantische Lied – Ü: Formenkunde: Vokale und Instrumentale Polyphonie – Koll: Doktorandenkoll. □ Michael Schwarte: Pros: Musikdramatik des 17. und 18. Jahrhunderts: Einführung in die Formen der Oper I. □ Dr. Michael Zywiets: Pros: H. Schütz, H. Schein, S. Scheidt und ihre Zeit – Pros: Die Entwicklung der Mehrstimmigkeit von den Anfängen bis um 1420.

Osnabrück. Prof. Dr. Bernd Enders: Ü: Apparative Musikpraxis (Audiotechnik). □ Prof. Dr. Sabine Giesbrecht: S: Jacques Offenbach: „Hoffmanns Erzählungen“ – S: Zur Geschichte studentischen Musizierens von 1600 bis zur Gegenwart (gem. mit Dr. Stefan Hanheide) – Ü: Einführung in die musikalische Analyse. □ Martin Giesecking: Musikproduktion mit MIDI-Hard- und Software. □ Dr. Stefan Hanheide: V: Musikgeschichte im Überblick II – S: Musik in Frankreich: Hector Berlioz und seine Zeit – Ü: Notationsweisen älterer Musik und ihre Umsetzung in heutige Notenschrift. □ Prof. Dr. Hartmuth Kinzler: S: Diabelli-Variationen 1823–1824 – 1970–1981 – S: Analyse ausgewählter Werke Frederic Chopins (1): Werke der Warschauer Zeit – Der ganze Chopin zum Kennenlernen (J) – Hörstunde mit vorwiegend analytischen Kommentaren. □ N.N.: Ü: Einführung in Ballett und Jazz-Tanz. □ Prof. Dr. Hans-Christian Schmidt-Banse: S: Der Classic-Clip – S: Macht Musik intelligent? □ Dr. Joachim Stange-Elbe: S: Tonbeziehungen – Ton-systeme – Mikrointervalle. □ Peter Witte: Ü: Gehörbildung.

Potsdam. Prof. Dr. F. Beinroth: Ausgewählte Fragen zur Geschichte von G. F. Händel bis zur deutschen Romantik – Haupt-S: Zur Oper und Vokalsinfonik in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung des Schaffens von L. v. Beethoven, C. M. von Weber und A. Lortzing – Koll zur Vorbereitung auf die Erste Staatsprüfung und Magisterprüfung. □ Prof. Dr. V. Cheim-Grützner: Musik des 20. Jahrhunderts – Haupt-S: Musikanalyse/Sinfonik Brahms', Bruckners, Mahlers – Haupt-S: Höranalyse II (Mus. Gestaltungsprinzipien im musikhistorischen Prozeß) – Koll Zur Vorbereitung auf die Erste Staatsprüfung und Magisterprüfung.

Regensburg. Prof. Dr. Detlef Altenburg, Prof. Dr. David Hiley, Prof. Bernhard Hofmann und PD Dr. Rainer Kleinertz: Koll zu aktuellen Forschungsproblemen. □ Dr. Bettina Berlinghoff: Ü: Techniken und Methoden des wissenschaftlichen Arbeitens. □ Dr. Sven Friedrich: Ü: Wunschbild und Wirklichkeit – Zur Ästhetik des Musiktheaters bei Richard Wagner. □ Prof. Dr. Siegfried Gmeinwieser: Die Kantaten Johann Sebastian Bachs. □ Dr. Roman Hankeln: Ü: Robert Schumann: Die Lieder. □ Prof. Dr. David Hiley: History of Music in England III: Purcell, Handel and their contemporaries (in englischer Sprache) – Olivier Messiaen (1908–1992): Theologische Voraussetzungen und musikalische Konzepte – Pros: Die Meßkompositionen in der Zeit der Wiener Klassik, unter besonderer Berücksichtigung der Werke von Joseph Haydn – S: Der Gregorianische Gesang im Kloster St. Gallen: Seine Bedeutung für die Musikgeschichte und Musikgeschichtsschreibung. □ PD Dr. Rainer Kleinertz: Allgemeine Musikgeschichte III (18. und 19. Jahrhundert) – S: Die Musik des 16. Jahrhunderts in Italien – Ü: Projekt Musiktheater: Vom Manuskript zur Produktion (Erarbeitung des Aufführungsmaterials einer Oper des 18. Jahrhunderts) (gemeinsam mit Dr. Bettina Berlinghoff und Graham Buckland). □ Domorganist a. D. Eberhard Kraus: Ü: Einführung in die Generalbaßpraxis des 17. Jahrhunderts (u. a. Lodovico Viadana, Claudio Monteverdi, Heinrich Schütz). □ Matthias Schäfers M. A.: Ü: Die Klaviersonate nach Beethoven (Analyse ausgewählter Werke).

Rostock. Prof. Dr. Karl Heller: Haupt-S: Die Variation in Beethovens Spätwerk – S: Bachs „Clavier-Übung“ – S: Richard Wagners Musikdrama: das Beispiel „Tristan und Isolde“ – Pros: Grundlagen der musikalischen Terminologie – Doktoranden-Koll (1). □ Lehrbeauftr. PD Dr. Peter Tenhaef: S: Messe und Motette im 15. und 16. Jahrhundert – S: Lektürekurs zur Musikästhetik des 19. Jahrhunderts. □ Lehrbeauftr. Dipl.-Reg.

Anja-Rosa Thöming: Pros: Italienische Oper im 18. Jahrhundert: Inhalte und Aufführungspraxis. □ Dr. Andreas Waczkat: Pros: Musikalische Werkanalyse. Aufgaben, Methoden, Möglichkeiten und Grenzen – Pros: Die Notation mehrstimmiger Musik bis zum ausgehenden 15. Jahrhundert – Praktikum: Konzierende Kirchenmusik des 17. Jahrhunderts zwischen Rostock und Gdansk.

Saarbrücken. Dr. Jürgen Böhme: Pros: Geschichte der Musik des 19. und 20. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Wolf Frobenius: Josquin Desprez – Pros: Geschichte der Musik von 1600 bis zur Wiener Klassik – S: Dialoge zwischen bildender Kunst und Musik im 20. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Herbert Schneider: Musik des 19. und 20. Jahrhunderts – Pros: Einführung in die Musikwissenschaft mit Schwerpunkt Musikpsychologie – S: Das Musiktheater des 19. Jahrhunderts. □ Dr. Heinz-Jürgen Winkler: Pros: Geschichte der Musik von 1200 bis 1600 mit Schwerpunkt gregorianischer Choral.

Salzburg. Prof. Dr. Manfred Bartmann: Pros: Eine kleine Psychologie des Hörens – Pros: Volks- und Populärmusik im ‚Europa der Regionen‘. □ Prof. Dr. Sibylle Dahms: VL: Opern- und Ballettreform im 18. Jahrhundert – Konversatorium für Diplomanden und Doktoranden (gemeinsam mit Dr. Ernst Hintermaier). □ Dr. Wolfgang Gratzner: Pros: Beethovens Klaviersonaten. □ Kaspar Mainz: Tanzpraktikum. □ Karl Harb und Mag. Laszlo Molnar: Pros: Musikkritik. □ Doz. Dr. Ernst Hintermaier: S: Serenade des 18. Jahrhunderts. □ Mag. Agnese Pavanello: Pros: Notationskunde I: Weiße Mensuralnotation. □ Dr. Bernd Redmann: Pros: Einführung in die Musikalische Satzlehre II/IV. □ Dr. Thomas Schallmann: Pros: Notationskunde IV: Labannotation. □ Prof. Dr. Jürg Stenzi: Musikgeschichte 6: Musik nach 1945 – Die Oper von Georg Friedrich Händel und ihre Rezeption im 20. Jahrhundert – S: Eine spätmittelalterliche Sammelhandschrift: Innsbruck, UN, Cod. 457 – Privatissimum für Diplomanden und Doktoranden. □ Dr. Gerhard Walterskirchen: Pros: Salonmusik.

Salzburg. Hochschule für Musik und Darstellende Kunst „Mozarteum“. Prof. Dr. Wolfgang Roscher: Einführung in die wissenschaftlichen Grundlagen der Musikpädagogik – Vergleichende Kulturgeschichte – Musikästhetik und Musikphilosophie – Dissertanten-S: Zeitfragen musikalischer Bildung – zur Bildungsbedeutsamkeit der Musik zur Jahrtausendwende.

Lehrkanzel für Musikgeschichte. Ass. Dr. Wolfgang Gratzner: S: Stilkunde und Analyse der Musik nach 1945 II. □ Ass. Dr. Thomas Hochradner: Pros: Einführung in die Technik des wissenschaftlichen Arbeitens – S: Seminaristische Übungen zur musikalischen Volkskunde (gemeinsam mit Ass.-Prof. Dr. Rudolf Pietsch, Wien). □ Prof. Dr. Siegfried Mauser: Musikgeschichte 2: Musik des Mittelalters und der Renaissance – Musikgeschichte 4: Musik der Klassik und der Romantik – Hermeneutische Studien zur Musik des 20. Jahrhunderts – S: Geschichte des Klaviertrios von Haydn bis Schubert.

Tübingen. Dr. Klaus Aringer: Ü: Bachs „Wohltemperiertes Klavier I“. □ Dr. Geneviève Bernard: Ü: Der musikalische Impressionismus. □ Prof. Dr. August Gerstmeier: Musik und Gesellschaft – Ü: Schumanns Schriften zur Musik – S: Die Kammermusik von Henry Cowell und George Antheil – S: Koll für Examenskandidaten. □ Dr. Stefan Klöckner: Pros: Einführung in Geschichte und Theorie des Gregorianischen Chorals. □ Prof. Dr. Thomas Kohlhasse: Haupt-S: Tschaikowskys Orchesterwerke mit literarischen Sujets. □ Dr. Bernhard Moosbauer: Ü: Ph. Fr. Böddekers „Sacra Partitura“ (1651). □ Doz. Dr. Hartmut Schick: Die Opern von Claudio Monteverdi – Haupt-S: Händel in Italien. □ Prof. Dr. Manfred Hermann Schmid: Wagners „Ring des Nibelungen“ – Haupt-S: Die Lieder von Franz Schubert (gemeinsam mit Prof. Dr. Walther Dürr) – Ü: Instrumentenkunde: Zeugnisse der Musiktheorie – S: Doktoranden- und Magistrandenkoll. □ Prof. Dr. Alexander Sumski: Ü: Repertoirekunde VII: Musik des 20. Jahrhunderts (Klassische Moderne, Avantgarde, Postmoderne). □ PD Dr. Andreas Traub: S: Marienklagen (gemeinsam mit Dr. Stefan Morent) – S: Formfragen in der Musik des 15. und 16. Jahrhunderts.

Weimar. Prof. Dr. Helen Geyer: Benjamin Britten und die Tradition (II) – S: Wege zur Mehrstimmigkeit. Eine Einführung – S: Italienische Oper – Rollenstudium. Editionsproblematik und -praxis. (Bsp. Cherubini). Haupt-S: Tosi – J. Agricola. Anleitung zur Singekunst – Koll. □ Prof. Dr. Michael Berg: Gustav Mahler – Musikgeschichte im Überblick II. Zwischen Barock und Wiener Klassik – Musikgeschichte im Überblick IV. Musik des 20. Jahrhunderts – Pros: Musikkulturen im 19. Jahrhundert – Koll. □ Dr. Tamara Burde: S: Alfred Schnittke – S: Die Anfänge der Literaturoper. □ PD Dr. Wolfgang Krebs: Richard Wagner und das Musikdrama – S: Dmitri Schostakowitsch. □ Dr. Hauke: Liturgik/Glaubenslehre □ Dr. Joppich: Gregorianik.

Wien. Prof. Univ.-Doz. DDr. Joachim Angerer: Ü: Ausgewählte Kapitel der österreichischen Handschriften- und Notationskunde. □ Ao. Univ. Prof. Dr. Manfred Angerer: Ü: Beethovens Spätwerk – Eine kleine

Geschichte der Großen Symphonie im 19. und 20. Jahrhundert – S: Die Wiedervereinigung der Musik. Mystik, Mythos und Ritual in der Musik des 20. Jahrhunderts – S: DiplomandInnen- und DissertantInnenseminar. □ Univ.-Doz. tit. Ao. Prof. Dr. Theophil Antonicek: Ü: Musikwissenschaftliches Einführungsproseminar – S: Historisch-musikwissenschaftliches Seminar – Anton Bruckner – S: Diplomanden- und Dissertantenseminar. □ Prof. Dr. Philip V. Bohlman: S: Jüdische Musik in der Habsburger Monarchie. □ Dr. Gianmario Borio: Italienische Musik von 1945–1968. □ Dr. Günter Brosche und Dr. Christa Harten: Musikwissenschaftliches Praktikum: Bibliothekskunde. □ Dr. Werner A. Deutsch: Psychologie des Hörens: Psychoakustik II für Musikwissenschaftler, Psychologen und Phonetiker – Psychologie des Hörens: Psychoakustik IV. □ Univ.-Doz. Dr. Oskar Elschenk: Einführung in die Theorie und Methoden der Musikwissenschaft – Ü: Vergleichend-musikwissenschaftliches Proseminar – S: Vergleichend-musikwissenschaftliches Seminar. □ Lektor Mag. Dr. Martin Eybl: Übungen zum Tonsatz II – Übungen zum Tonsatz IV – Übungen zum Tonsatz II. □ o.Univ.Prof. Dr. Mag. Franz Födermayr: Einführung in die Ethnomusikologie II – Grundlagen der vergleichend-systematischen Musikwissenschaft II – Country Music III: Die sechziger und siebziger Jahre – S: Vergleichend-musikwissenschaftliches Seminar. □ Doz. Dr. Susanna Grossmann-Vendrey: Richard Wagner – Genese des Musikdramas. □ o.Univ. Prof. Dr. Gernot Gruber: Musikgeschichte II – Koll: Konversatorium zur Musikgeschichte II – Ringvorlesung: Eduard Hanslick und Guido Adler: Ästhetische und wissenschaftsgeschichtliche Positionen – W.A. Mozart und die deutsche Sprache (Vertonungen deutscher Texte, Briefstil, literarische Versuche) – Historisch-musikwissenschaftliches S: Zum Wort-Ton-Verhältnis in Musik von G. P. da Palestrina und O. di Lasso – S: Diplomanden- und Dissertantenseminar. □ Ass. Prof. Dr. Gerlinde Haas: Frau und Musik. Schwerpunkt: Österreichische Komponistinnen. □ Ass. Prof. Dr. Martha Handlos: Historisch-musikwissenschaftliches Pros: Ü: Die Literaturoper. □ Prof. Dr. Elisabeth Haselauer: Koll: DiplomandInnen- und DissertantInnen-Konversatorium. □ Lektor Prof. Dr. Hanns-Werner Heister: Musik, Musikkultur und Musikanschauung im Nationalsozialismus. □ Dr. Christiane Fennesz-Juhasz: Musik der europäischen Roma. □ Lektor Mag. Gerhard Junker: Einführung in die Raumakustik und Beschallungstechnik (mit Ü). □ Univ.-Doz. Dr. Leopold Kantner: E.T.A. Hoffmann: Komponist und Musikschriftsteller – S: Dissertanten- und Diplomandenseminar. □ Lektor Prof. Lothar Knessl: Einführung in die Geschichte der Musik des 20. Jahrhunderts II. □ Univ.-Doz. tit. Ao. Prof. Dr. Gerhard Kubik: Die Musik Schwarzafrikas II. □ Ass. Prof. Dr. Emil Lubej: Ü: Vergleichend-musikwissenschaftliches Pros. □ Univ. Ass. Mag. Dr. August Schmidhofer: Vergleichend-musikwissenschaftliche Exkursion. Sardinien (Exkursion und Ü). □ Lektor Dr. Guerino Mazzola: Entwicklung der elektronischen Musik. □ Lektor Anton Noll: Ü: Einführung in S-Tools. □ Lektor Mag. Herbert Ortmayr: Übungen zum Tonsatz IV – Übungen zum Tonsatz II. □ O.Univ. Prof. Dr. Walter Pass: Johann Strauss und seine Tänze – Koll: Konversatorium mit Richard Hoffmann zum Thema „Schönberg als Musiktheoretiker“ – Musikgeschichte I (mit Ü) – Historisch-musikwissenschaftliches Pros: Quellen der Musik des Mittelalters und der frühen Neuzeit (mit Ü) – Historisch-musikwissenschaftliches S: Johann Strauss und der Wiener Walzer – S: Dissertanten- und Diplomandenseminar. □ Univ. Ass. Mag. Dr. August Schmidhofer: Ethnomusikologische Übungen IV: Analyse. □ Lektor Dr. Karl Schnürl: Notationskunde: Mensuralnotation. □ Lektor Dr. Dietrich Schüller: Die Schallaufnahme als Quelle für die Musikwissenschaft II: Digitale Formate – Schallträgerpraktikum II. □ Ao. Univ. Prof. Dr. Herbert Seifert: Historischer Tonsatz: Kontrapunkt – Einführung in die Methoden der Analyse II – Historisch-musikwissenschaftliches S –S: Diplomanden- und Dissertantenseminar.

Wien. *Universität für Musik und darstellende Kunst.* Prof. Dr. R. Benesch und Hass. Dr. Christian Glanz: Musikwissenschaftliches S. □ Prof. Dr. Irmgard Bontinck: Musiksoziologie 4: Theoretische Ansätze der Musiksoziologie und ihre pädagogische Relevanz – Diplomanden- und Doktorandenseminar (gemeinsam mit em.o.Prof. Dr. h.c. Kurt Blaukopf). □ Dr. Susanne Fontaine: Musik nach 1945 – Übungen zur Musikgeschichte 2 – S: Diplomandenseminar. □ Dr. Ch. Glanz: Musikgeschichte 2: 15.–17. Jahrhundert – Musikgeschichte 8 – S: Diplomandenseminar. □ Dr. Markus Grassl: Musikgeschichte 4: Von der Wiener Klassik bis zur Gegenwart. □ AssProf. Dr. Gerold W. Gruber: S: Instrumentalmusik der Klassik: Modelle der Innovation – S: Dramaturgie und musikalischer Aufbau von Mozarts Opern – S: Diplomandenseminar. □ Prof. Dr. Friedrich C. Heller: Musikgeschichte 4 – Musikwissenschaftliches Privatissimum – S: Diplomanden- und Dissertantenseminar (gemeinsam mit Ass.). □ Mag. A. Holzer: Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts – Übungen zur Musikgeschichte 1. □ Mag. Stefan Jena: Der Blick zurück: Der Begriff der „Alten Musik“ im Wandel. □ Prof. Dr. Reinhard Kapp: Musikgeschichte 2: Von den Anfängen der Mehrstimmigkeit bis zum 16. Jahrhundert – Robert Schumanns Violinkonzert: Voraussetzungen – Entstehung – Komposition (Analyse) – Textkritik – Interpretation – Rezeption – Neue Musik in der 2. Jahrhunderthälfte: Die Nachfolge der Wiener Schule (mit Dr. Markus Grassl) – Koll: Musikästhetische Grundbegriffe (mit Dr. Markus Grassl) – Koll: Diplomanden- und Dissertantenkoll. □ Prof. Mag. Dr. Hartmut Krones: Einführung in die historische Aufführungspraxis – S: Historische Aufführungspraxis II (gemeinsam mit Mag. Stefan Jena) – Aufführungs-

praxis der Vokalmusik II – S: Vergleichende Interpretationskritik: Musik des 16.–19. Jahrhunderts – S: Die Musik des Wiener fin de siècle – S: Diplomanden- und Dissertantenseminar (gemeinsam mit Mag. Stefan Jena). □ tit. ao. Prof. Dr. Desmond Mark: S: Elektronische Medien in der kulturellen Kommunikation (Forschungsseminar) – S: Strukturen des gegenwärtigen Musiklebens (Soziologie musikalischer Institutionen und Verhaltensweisen). □ Ass.Prof. Dr. Elena Ostleitner: Musiksoziologie 2: Musiksoziologische Reflexion und musikalische Praxis – S: Einführung in die wissenschaftliche Arbeitstechnik – S: Frau und Musik: Zur Rolle der Frau als ausübende und schaffende Musikerin. □ Dr. Manfred Permoser: Musikgeschichte 6 – Allgemeine Repertoirekunde 2 – S: Diplomandenseminar. □ AssProf. Mag. Walter Schollum: S: Musikalische Strukturanalyse II und III. □ Prof. Dr. Gottfried Scholz: S: Diplomanden- und Dissertantenseminar. □ ao. Prof. Dr. Alfred Smudits: Systeme der Musiksoziologie: Systematische Ansätze und Geschichte der Musiksoziologie – Einführung in die Methoden empirischer Sozialforschung. □ a. Prof. Dr. Cornelia Szabo-Knotik: Musikgeschichte 4 – Musikgeschichte 6 – S: Diplomandenseminar. □ Dr. Bernhard Trebuch: S: Vergleichende Interpretationstechnik: Musik des 14.–18. Jahrhunderts.

Würzburg. Dr. Frohmut Dangel-Hofmann: Ü: Zur Theorie und Geschichte der Klassischen Vokalpolyphonie. □ Dr. Frank Heidlberger: Ü: Die Musik des 15. Jahrhunderts – Ü: Oper im Film: Von der Musikdramaturgie zur „Leinwandästhetik“ am Beispiel von Beethovens „Fidelio“, Verdis „Otello“ und Bizets „Carmen“. □ Prof. Dr. Bernhard Janz: Abbé Vogler und sein Wirkungskreis – Ü: Die Kirchenmusik Anton Bruckners – Ü: Luca Marenzio – Ü: Musikgeschichtliche Landeskunde: Recherche, Erfassung und Dokumentierung mainfränkischer Quellen. □ Prof. Dr. Ulrich Konrad: Europäische Musik vom Zeitalter Beethovens und Rossinis bis zur Gegenwart (Musikgeschichte IV) – Haupt-S: Der Dichter und seine Komponisten – die Komponisten und ihr Dichter. Wege der musikalischen Goethe-Rezeption im späten 18. und 19. Jahrhundert – Ü: Igor Strawinskys amerikanische Jahre (1939–1971) – Koll über aktuelle Fragen der Forschung. □ Prof. Dr. Wolfgang Osthoff: Ü: Formen der Symphonie in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts – Koll über aktuelle wissenschaftliche Arbeiten (gemeinsam mit Prof. Dr. Martin Just). □ N.N.: Studienwoche für Studenten der Schulmusik.

Zürich. *Musikwissenschaft.* Christoph Ballmer: Pros: Analyse ausgewählter Musikwerke des 19. Jahrhunderts. □ Dr. Dorothea Baumann: Ü: Historische Instrumentenkunde: Instrumente nach 1600 (1). □ Dr. Bernhard Hangartner: Pros: Mensural- und Tabulaturnotationen des 15. und 16. Jahrhunderts II – Gregorianischer Choral: Einführung in die Semiologie – Ü: Collegium musicum: Gregorianischer Choral (1). □ Prof. Dr. Max Lütolf: Musik und Musikauffassung im 17. Jahrhundert (1) – Pros: Einführung in die Musikwissenschaft II, Notationen im 13. und 14. Jahrhundert – S: Zur Geschichte des Gregorianischen Gesangs. □ Dr. Felix Meyer: Ü: Musikalische Notation im 20. Jahrhundert (1). □ Patrick Müller: Ü: Harmonielehre II. □ Peter Wettstein: Ü: Kontrapunkt II (1), Analytisches Musikhören II (1).

Musikethnologie. Prof. Dr. Ernst Lichtenhahn: Pros: Einführung in die Musikethnologie II – Ü: Hören außereuropäischer Musik II. □ Dr. Helena Simonett: S: Zur Musik Mexikos. □ Prof. Dr. Akio Mayeda: V: Japanisches Musiktheater (1).

BESPRECHUNGEN

F. ALBERTO GALLO: *Music in the Castle. Troubadours, Books, and Orators in Italian Courts of the Thirteenth, Fourteenth, and Fifteenth Centuries. Translated from the Italian by Anna Herklotz. Translations from Latin by Kathryn Krug. Chicago/London: The University of Chicago Press 1995, 147 S.*

Der schmale Band, der 1992 erstmals in italienischer Sprache erschien, enthält drei öffentliche Vorlesungen, die der Autor 1988 während einer Gastprofessur an der Harvard University gehalten hat. Der Tendenz nach sollten diese Vorlesungen für eine breitere akademische Öffentlichkeit bestimmt sein, also eine allzu fachspezifische Enge von vornherein vermeiden. Das mag vor allem für einen Mediävisten eine Herausforderung sein, denn gerade die musikologische Mittelalterforschung ist angesichts der oftmals komplexen Probleme inzwischen mitunter in einen dichten, zuweilen selbstreferentiellen Diskurs geraten, der dem entspricht, was der Autor gleich zu Beginn mit nachvollziehbarem Befremden bedauert: der eigenartigen und anscheinend in wechselseitigem Einvernehmen erfolgten Separierung von Musik- und Kulturgeschichte.

F. Alberto Gallo unternimmt es daher in seinen drei Vorträgen, den fachinternen Diskurs in einen allgemeinen Horizont aufzubrechen, gerade um dezidiert ein kulturgeschichtliches Konzept der Musikgeschichtsschreibung zu verwirklichen, ein Konzept, in dem das eine nicht bloß ein Akzidens des anderen ist. Seine Studien geben sich dabei äußerlich bescheiden durch ihre materialintensive Quellenkundlichkeit. Vom Ansatz eröffnen sie freilich Neuland, und man erkennt auch hier jenes originelle Bemühen um einen „anderen“ Blick, der, vielleicht aus der juristischen Schulung resultierend, Gallos Studien wie ein roter Faden durchzieht. Auch in diesem Band verblüfft er durch eine intime Kenntnis selbst entlegenster Quellen und Texte sowie durch die irritierenden Resultate, die aus einer unmittelbar musikhistorischen Nutzung entstehen.

Insofern stellen die Studien, ihrem Anlaß gemäß, einen Querschnitt durch ein Lebenswerk dar. Sie sind aber vom Anliegen her mehr. Im

Zentrum steht hier die Konfiguration des Hofes, die für Gallo mehr ist als eine sozialhistorische Rahmenbedingung. Vielmehr wird der Hof definiert als eine vielschichtige, mit seinem reglementierten Ritual in die verschiedensten Richtungen determinierend wirkende Lebenswelt, die bis an die Schwelle der Neuzeit Kultur und damit Musik in einem fundamentalen Sinne ermöglicht. Der Verweis auf Bloch, Elias und Zumthor in der Einleitung ist also nicht bloß beglaubigende Reminiszenz einer schnell ins Spezielle sich verlierenden Musikgeschichtsschreibung, sondern der Versuch, kategoriale Vorgaben aus anderen Disziplinen aktiv nutzbar zu machen. Daß hier nicht nur ein Defizit der Musikwissenschaft vorliegt, sondern gleichermaßen eines der Geschichtsschreibung, wird dabei ausdrücklich hervorgehoben.

Die drei Studien sind in chronologischer Folge der höfischen Lebenswelt vom 13. bis zum 15. Jahrhundert gewidmet, und folglich resultieren ihre scheinbar ungewöhnlichen Gegenstände aus dieser Vorgabe: die provençalischen Troubadours am Hof von Monferrato (13. Jh.), die Bibliothek der Visconti (14. Jh.), die Verbindung von Musik und Rhetorik am Hof von Ferrara (15. Jh.). In allen Fällen geht es nicht um Kompositionsgeschichte im engeren Sinn, sondern um den Ort von Musik, weniger den sozialhistorischen als den ideengeschichtlichen. Gerade die Lektüre entlegener Quellen führt dabei, wie im Falle der Visconti-Studie, zu einem ambivalenten, vielleicht befremdlichen, in jedem Falle irritierenden Bild: es ist, schon wegen der stupenden Detailkenntnisse, in sich stimmig, trägt aber zur Verwirrung deshalb bei, weil die erhaltenen kompositorischen Zeugnisse auf diese Weise einen ganz neuen und eben bisher kaum beachteten Kontext erhalten. Die bemerkenswerten ikonographischen Zeugnisse sind dafür ein vordergründiges, aber auch besonders deutliches Indiz.

Die außergewöhnliche Versuchsanordnung ist also höchst ertragreich. Einer in immer feingliedrigere philologische und analytische Fragen verästelten Musikhistoriographie steht das Korrektiv einer im besten Sinne ideen-

geschichtlichen Kontextbildung gegenüber, während andererseits ahnbar wird, was einer auf musikhistorische Fragen weitgehend verzichtenden Geschichtsschreibung entgeht.
(März 1998) Laurenz Lütteken

CARL F. JICKELI: *Textlose Kompositionen um 1500*. Frankfurt/M. u. a.: Peter Lang 1994 (*Europäische Hochschulschriften* 36. 119).

Die Arbeit, eine Münchner Dissertation von 1990, ist einem in der Tat schwierigen und heiklen Problem der Musik um 1500 gewidmet, nämlich der Frage nach der Bedeutung und dem Stellenwert von mehrstimmigen Kompositionen, die nur mit einem Textincipit oder gar gänzlich ohne Text überliefert sind. Das Thema ist unbequem, weil kategoriale Zuordnungen nicht ohne weiteres möglich sind, und folglich sind systematische Untersuchungen bisher erst in Ansätzen erfolgt. Carl F. Jickeli beschäftigt sich, ausgehend von einer allgemeinen Problembeschreibung, zunächst mit der Quellenlage, die nach Qualität (Handschrift-Druck) und Region differenziert wird. Systematisch werden im Anschluß daran zunächst drei-, dann vierstimmige Kompositionen analysiert, und zwar gegliedert – bei Verwendung eines Cantus firmus – nach dessen Lage bzw. dessen Fehlen. Abschließend werden in einem historischen Rückblick Stationen von „Textlosigkeit“ aufgezeigt, ausgehend bereits von nicht-textierten Melismen und hinreichend bis zu den textlosen Motetteneinleitungen des 15. Jahrhunderts.

Jickelis Arbeit ist verdienstvoll im Hinblick auf die Erfassung eines bis dato vernachlässigten Repertoires sowie den Versuch, kategoriale Zuordnungen in ihm vorzunehmen. Freilich bleibt die Auswahl der untersuchten Stücke insofern problematisch, als nur solche in Betracht gezogen wurden, „die sich in ihrer musikalischen Faktur deutlich von den textgebundenen Sätzen unterscheiden“ (S. 5). Damit wird eine satztechnische Differenz, die doch eigentlich Ergebnis der Untersuchung sein müßte, als deren Voraussetzung präjudiziert. Denn die damit verbundene Aufspaltung der Denkweise vokal-instrumental (zur Begründung auch die Aussparung der Tabulaturen benutzt) ist zumindest problematisch und bedürfte der nähe-

ren Erläuterung, zumal die ausführlichen, weitgehend deskriptiven Analysen so einen zusätzlichen Fluchtpunkt erhalten hätten.

Dessen ungeachtet trüben philologische Nachlässigkeiten das Bild, zumal nicht klar ist, ob und in wie weit Editionen oder die originalen Quellen herangezogen wurden. Die Beschränkung auf die „wichtigsten Handschriften um 1500“ wird begründungslos gesetzt (S. 15), wobei solche, die „hauptsächlich geistliche Kompositionen überliefern“ oder die „nicht im Original oder auf Mikrofilm einsehbar waren“ (S. 17), nicht berücksichtigt worden sind. Auch in Details bleiben Fragen: Beispielsweise dürfte die Klassifizierung von etwa GB-Ob Can. misc 213 oder I-Bc Q 15 als französische Handschriften ebenso problematisch sein wie die bruchlose Betrachtung von I-TRmp 87-92, die Zusammenfassung von Chansonniers wie D-W Guelf. 287, US-Wc Case 125 oder F-Dm 517 zur „burgundischen“ Gruppe (daß F-Pn Rés. Vmc. 57 „bisher noch kaum erforscht“ sei, ist angesichts der 1984 von Paula Higgins besorgten Edition kaum zu behaupten) oder die Beibehaltung der regionalen Kategorie „Niederlande“ (wobei etwa I-Fc B. 2439 ein Auftrag aus Siena war); überdies ist das seit längerem faksimilierte *Glogauer Liederbuch* keine Berliner Quelle mehr. Im nicht immer aktuellen Quellen- und Literaturverzeichnis begegnen manche Ungenauigkeiten (Uneinheitlichkeit von Reihen- und Seitenangaben sowie Anordnungen). Im auf 1993 datierten Vorwort ist die Arbeit als „teilweise überarbeitete“ Dissertation angekündigt, doch zumindest in der Berücksichtigung der wichtigsten neueren Literatur (v. a. des einschlägigen Beitrags von Lorenz Welker im *Neuen Handbuch der Musikwissenschaft* und Keith Polks *German Instrumental Music*, 1992) ist diese Bearbeitung nicht erkenntlich. Der nicht unproblematische Übertragungsmodus der Notenbeispiele ist zudem uneinheitlich.

(Mai 1998)

Laurenz Lütteken

SYLVIE MAMY: *La Musique à Venise et l'imaginaire français des Lumières d'après les sources vénétiennes conservées à la Bibliothèque Nationale de France (XVI^e-XVIII^e siècle)*. Paris: Bibliothèque Nationale de France, 1996. 463 S., Abb.

Die französische Nachwuchswissenschaftlerin hat mit ihrer Dissertation ein in mehrfacher Hinsicht mustergültiges Werk vorgelegt. Es ist ein Vergnügen, den repräsentativ gestalteten Band mit seinen zahlreichen, teilweise farbigen Abbildungen in die Hand zu nehmen. Die Gliederung ist übersichtlich und durchdacht, die Kapitel sind kurz, die Sprache ist prägnant. Kein Wunsch bleibt offen hinsichtlich des Nachweises von Zitaten, Quellen und Literatur. Neben der schon in anderen Publikationen manifestierten Passion der Autorin für die Operngeschichte Venedigs im 18. Jahrhundert lieferten die reichen Bestände italienischer und speziell venezianischer Musik der Bibliothèque Nationale de France den Anstoß zur Entstehung der Studie. Wer sich aber auf eine Beschreibung dieser Bestände einstellt, von denen sowohl auf der Rückseite des Einbands wie in den beiden Vorworten von Jean Favier und Catherine Massip die Rede ist, unterliegt einem Mißverständnis: Sie bildeten zwar die Grundlage der Untersuchung, sind aber nicht ihr Gegenstand. Tatsächlich kann ihre Provenienz oft nicht mehr eindeutig festgestellt werden. Der erste Hauptteil des Buchs behandelt vielmehr die Geschichte der gedruckten und handschriftlichen Musikeditionen in Venedig von Petrucci bis zum Ende der Republik. Besondere Sorgfalt verwendete die Autorin hier auf die Darstellung der Tätigkeit der Kopisten und auf das Wirken des Komponisten und Verlegers Luigi Marescalchi, sowie der Notenstecher Innocente Alessandri und Pietro Scattaglia. Hochinteressant sind auch die Informationen über Papierherstellung und Papierbezug in Venedig. Andeutungsweise wird erkennbar, daß der kulturelle Austausch zwischen Venedig und Frankreich nicht einseitig war, sondern daß sich Oberitalien zu einem Nebenzentrum der von Frankreich und England ausgehenden Aufklärung entwickelte. Der zweite Hauptteil des Buchs beschreibt ab S. 169 die Phasen einer mitunter recht selektiven Rezeption italienischer und vor allem venezianischer Musik im Frankreich des 18. Jahrhunderts. Diese äußerte sich in der Herausgabe, Bearbeitung und Aufführung von Werken venezianischer Musiker in Frankreich, in der Aneignung der italienischen Unterrichts- und Gesangsmethode, die letztlich zur Gründung des Konservatoriums führte, in

Reiseberichten und in der Parteinahme prominenter Intellektueller für die italienische Musik. Nur im letzten Abschnitt des Buchs untersucht Mamy die Geschichte eines fest umgrenzten Bestandes venezianischer Musikalien und dies mit bemerkenswerter Offenheit, denn es handelt sich keineswegs um ein Ruhmesblatt italienischer Kulturrezeption in Frankreich. Es geht um die Werke, die in Folge der Napoleonischen Kriege konfisziert und nach Paris überführt wurden, aber 1815 zurückgegeben werden mußten. Die näheren Umstände dieses Kulturraubs weisen unübersehbare Parallelen zu ähnlichen Ereignissen gerade in der deutschen Vergangenheit auf. Die Konfiskationen führten zu einem Umbruch in der venezianischen Bibliothekslandschaft, denn es wurden nicht nur die größten Kostbarkeiten für Paris ausgewählt, sondern aus vielen Klosterbibliotheken mußten Werke an die öffentliche Bibliothek von S. Marco abgegeben werden. Später wurden die berühmten Ospedali zusammengesetzt und überhaupt alle Klöster unterdrückt. Gleichzeitig erreichte die Verschleuderung von Kulturgütern durch weitere Beschlagnahmungen, durch Verkauf oder durch Diebstahl einen traurigen Höhepunkt. Der kulturelle Ausverkauf Venedigs begann übrigens bereits mit den Kavaliertouren vermöglicher Ausländer. Nicht weniger interessant und für die Gegenwart lehrreich sind die Verwicklungen, die mit der Rückgabe der nach Paris überführten Musikalien nach Venedig einhergingen. In ihrem Schlußwort lädt die Autorin dazu ein, sich weiterhin eingehend mit diesem bedeutenden europäischen Kulturerbe zu befassen; ihre Darstellung läßt andererseits ahnen, wie viele Zeugnisse in den Zeitläuften bereits unwiederbringlich verloren gegangen sind.

(Dezember 1997)

Michael Lamla

GARY TOMLINSON: *Music in Renaissance Magic. Toward a Historiography of Others*. Chicago/London: The University of Chicago Press 1993. XVI, 291 S., Abb.

Die sicherlich nicht nur für den Musikwissenschaftler interessante Schrift legt den Finger auf eine methodische Wunde, die sich in jeder historischen Disziplin diagnostizieren läßt: Historie ist nur ein Bild, kein Bericht, der

sagte, „wie es gewesen“. Und somit ist die Frage aufgeworfen, ob der Geschichtswissenschaftler nicht dazu neigt, seine Beobachtungen, die Funde in den Quellen, nach Kriterien zu ordnen und zu bewerten, die seiner eigenen Kultur, nicht aber dem kulturellen Feld, das er beschreibt, entstammen.

Kap. 1 erläutert dieses Dilemma zunächst anhand des Zugangs der klassischen Anthropologie zum Phänomen der ‚Magie‘. Daß Tomlinson letzteren Begriff inadäquaterweise nur anhand eines Wörterbuches der Gegenwartssprache definiert (S. 1), ändert nichts an der Überzeugungskraft der Darstellung: Entweder der Forscher begreift die „otherness“ der fremden Kultur als evulutorisch niedrigere Stufe der eigenen, zieht die Vergangenheit also zumindest implizit ihrer Irrtümer, oder er postuliert deren gänzliche Verschiedenheit und zieht sich auf die Position einer vermeintlich positiven Beschreibung zurück. Mit der ersten, wertenden Perspektive sei auch eine typische Zugriffsweise der Musikwissenschaft skizziert: Entweder begreife sie die gesamte Musikgeschichte als teleologisch (eine Sicht, die Tomlinson anhand einer um der Pointe willen einseitigen Lesart von Guido Adler festmachen zu können glaubt), oder sie relativiere diese Teleologie epochengeschichtlich. Erstrebenswert könne somit nur ein Modell sein, das versucht, die Epoche in ihrer Eigenart, ihren strukturellen Bedingungen zu fassen, dessen Methode sich aber stets versichert, zu interpretieren, nicht aus kulturell bestimmter Hybris heraus zu bewerten.

Nach diesen Kriterien entwirft Tomlinson zunächst ein strukturelles Bild der Magie an Hand von Heinrich Agrippas *De occulta philosophia* (Kap. 2). Der Kosmos des Renaissance-menschen ist durch seine Zwischenstellung zwischen der formlosen Sphäre der Elemente und der formenden Kraft der überirdischen Intelligenzen, die letzten Endes auf Gott zulaufen, konstituiert. Die Einheit Gottes garantiert die Ähnlichkeit aller geformten Emanationen der Elemente in der Welt. Hier findet sich der Raum des Magiers, der diese verbindende Kraft zu nutzen weiß. Diese Agrippa-Auslegung weist eine nur zu deutliche Affinität zu dem die Renaissance betreffenden Abschnitt in Michel Foucaults *Les Mots et les Choses* (Paris 1966) auf; eine Parallele, die auch ausführlich

dargelegt wird. Mindestens zwei Punkte sollten bei dem Vergleich, den Tomlinson vornimmt, auffallen. Zum einen überspielt der Autor gekonnt, daß Foucault die „Episteme“ der Ähnlichkeit nur auf die Humanwissenschaften bezieht, er dagegen verleiht seiner „magischen“ Episteme den Adel, die zentrale Denkfigur der Renaissance zu sein. Zum anderen kehrt er die Hegemonie des Graphischen vor dem Akustischen, die Foucault mit guten Gründen konstatiert, kurzerhand um (ein vor allem für Kap. 4 wesentlicher Gesichtspunkt).

Eine erste Anwendung dieser Struktur auf das Gebiet der Musik findet sich in Kap. 3. Tomlinson zeigt hier, daß die Analogie von Himmelsmechanik, Ethos und Modusssystem, wie sie zum Beispiel in dem berühmten Frontispiz von Franchino Gaforis *Practica Musicae* augenscheinlich wird, aus einem Synchretismus herrührt. Ungenaue Kenntnisse der antiken Theorie und arabische Quellen überlagern einander. Die in Kap. 2 entwickelte Episteme sei eine probate Erklärung dieser Verschmelzung.

Nachdem der Ort der Musik im magischen System näher eingegrenzt worden ist, gilt es, die magischen Wirkungen der Musik zu fokussieren. Das folgende Gros des Textes widmet sich einer ausführlichen und gegenüber vorangegangenen Studien (insbesondere Daniel Pickering Walker, *Spiritual and Demonic Magic ...*, London 1958) äußerst kritischen Interpretation der Schriften Marsilio Ficinos. Tomlinson nimmt Anstoß an Walkers häufig rezipierter These, gemäß Ficino vermöge nur der Text eines Musikstückes den Geist zu bewegen. Er weist anhand einer akribischen Interpretation des für Ficino vielschichtigen Begriffs „spiritus“ auf, daß die Seele in einer durch das Element Luft vermittelten Sympathie zum Klang stehe und daß so auch die rein musikalische Gestalt zu wirken vermöge (Kap. 4). Der durch die Magie von Rede oder Musik hervorgerufene „furor“ bedarf einer näheren Erklärung. Nachdem Tomlinson anhand des Tarantelismus und der Rituale der Benandanti eine Matrix zwischen magisch evozierter Bessessenheit und magisch induziertem Seelenverlust entworfen hat, interpretiert er Ficinos „furor“ als „divinely inspired madness“ (S. 171). Diesen Rang des Außerindividuellen,

des Ausdruckes überirdischer Intelligenz verliere der „*furor poeticus*“ mit Beginn des 17. Jahrhunderts aber nach und nach. Er wandelt sich im Marinismus zu einem Synonym für die „*argutezza di poeta*“, also den individuellen Witz des Dichters. Für Tomlinson ist dieser Umstand eine willkommene Gelegenheit, anhand eines ausführlichen Foucault-Referats den Wandel im Verständnis der Sprache zu beschreiben (Kap. 6). Für den Menschen des 17. Jahrhunderts ähnele das Wort nicht mehr der Sache, sei nicht mehr Teil der Welt, sondern es bilde diese durch eine Zuordnungsvorschrift ab, gerinne zum Zeichen.

Von dem so in seinen verschiedenen Facetten ermittelten Weltbild versucht Tomlinson einen Transfer auf konkrete Musikwerke. Kap. 7 stellt zwei prominente Kompositionen Claudio Monteverdis einander gegenüber: *Sfogava con le stelle* und den *Lamento della Ninfa*. Die zuvor dargelegte Differenz zwischen dem Wort als Ausdruck göttlicher Intelligenz und als Signifikant soll dazu dienen, das satztechnische Idiom der beiden Stücke nicht auf auktoriale Intentionen zurückzuführen, sondern dessen prinzipielle Möglichkeiten aufzuweisen (S. 235). Die madrigalesken Wendungen in *Sfogava* seien sowohl dem Wort als dem Gegenstand durch das unendliche Band der Ähnlichkeiten verbunden, das Quart-Ostinato dagegen bezeichne den Affekt des *Lamento*. Leider erreicht der Autor hier einen Punkt, an dem man in seinen Ausführungen nicht mehr sehen kann als ein intelligentes Gedankenspiel (bestehend der Gedanke, der literarische Text von *Sfogava* beschreibe einen magischen Akt, S. 245). Denn wenn es schon nachzuvollziehen schwerfällt, eine lizentiöse Dissonanzwendung ähnele einem gemeinten Inhalt, so rechtfertigt Tomlinson den Zeichencharakter des Ostinato überhaupt nur *ex negativo*. Entgegen dem landläufigen Dafürhalten sind solche ‚Figuren‘ in der italienischen Musiktheorie des 17. Jahrhunderts überhaupt nicht niedergelegt, und bei deutschen Autoren dieser Zeit weder einheitlich kodifiziert, noch im Sinne einer Taxonomie erfaßt (letztere ein wesentliches Kriterium von Foucaults Zeichenbegriff). Da Tomlinson, um Foucaults Terminologie zu gebrauchen, eine „Archäologie“ der musikalischen Satztechnik letzten Endes doch schuldig bleibt, steht auch die Einlösung seines Vorha-

bens, die strukturierenden Normen eines bestimmten Stückes Musik jenseits der Intention des Komponisten zu beschreiben, auf tönernen Füßen.

Tomlinson bleibt das Verdienst, ein methodisch extrem originelles, in der Exegese hermetischer Texte oft brillantes, zum Nachdenken und zur Diskussion anregendes Buch geschrieben zu haben. Das letzte Wort über viele der behandelten Gegenstände, etwa die Frage der Ficino-Rezeption in der ‚konventionellen‘ Musiktheorie und natürlich des Verhältnisses von Musik und Sprache ‚um 1600‘, ist mit ihm jedoch keineswegs gesprochen.

(Juli 1997)

Peter Niedermüller

Orlando di Lasso in der Musikgeschichte. Bericht über das Symposium der Bayerischen Akademie der Wissenschaften in München, 4.–6. Juli 1994. Hrsg. von Bernhold SCHMID. München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften 1996. 276 S., Notenbeisp. (Bayerische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Klasse. Abhandlungen, Neue Folge, Heft 111.)

Der Bericht enthält die gedruckten Versionen der Referate, die auf dem von der Bayerischen Akademie der Wissenschaften aus Anlaß von Lassos 400. Todestag im Jahre 1994 in München veranstalteten internationalen Symposium *Orlando di Lasso in der Musikgeschichte* gehalten wurden. Die Texte lassen sich verschiedenen Schwerpunkten zuordnen (im Bericht hat man sie allerdings alphabetisch nach Verfassernamen angeordnet). Mit den Quellen, dem Werkbestand und der Chronologie befassen sich Wolfgang Boetticher und Henri Vanhulst. Boetticher umreißt das „Problem einer chronologischen Bestimmung im Werkbestand Orlando di Lassos“, Henri Vanhulst informiert über ein Chorbuch aus dem Besitz der Fondation Adrien Van der Burch auf Burg Ecaussines-Lalaing in Belgien, das im Sommer 1574 am Ansbacher Hof geschrieben wurde (partiell von Friedrich Lindner, der sich später als Sammler und Editor in Nürnberg einen Namen machte) und unter anderem zwei Messen Lassos enthält.

Die Rezeption von Werken Lassos steht im Mittelpunkt der Texte von Ignace Bossuyt, Ma-

rie Louise Göllner und Andrew McCredie. Bossuyt referiert über die dreistimmigen Chansons von Jean De Castro, die dieser nach Vorlagen (vier- und fünfstimmige Chansons) von Lasso komponierte. Göllner beschreibt „Lassos Motetten nach Hymnentexten und ihre Parodiemessen von Ivo de Vento und Andrea Gabrieli“ und wirft die Frage auf, ob Gabrieli in den biographisch dunklen vier Jahren vor seinem Amtsantritt als Markusorganist (1566) München besucht haben könnte. McCredie widmet sich den Beziehungen Lassos zur Musik am württembergischen Hof in Stuttgart in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts: Die Stuttgarter Hofkapellmeister Ludwig Daser, Balduin Hoyoul und Leonhard Lechner kamen aus Lassos Münchner Kapelle, Lassos Kompositionen waren in großer Menge im Stuttgarter Repertoire vertreten und dienten u. a. als Muster für Kompositionen der Hofkapellmeister. Indirekt steht auch David Crooks Referat im Zeichen der Lasso-Rezeption. Der Autor sieht in einer wahrscheinlichen Aufführung der Bußpsalmen unter Lassos Leitung am Gründonnerstag 1580 im Kongregationssaal des Münchner Jesuitenkollegs gewissermaßen den Start einer ersten Rezeptionsgeschichte der nachmals legendären Sammlung und darüber hinaus eine der Ursachen für den nur vier Jahre späteren Erstdruck der Motetten. In welchem Maße Lasso selbst ältere Vorbilder rezipierte, verdeutlicht Theodor Göllner am Beispiel der *Lectiones matutinae*, als deren Vorläufer er vierstimmige anonyme Motetten eines von Hans Ott 1538 in Nürnberg publizierten Formschneyder-Druckes ermittelt, die ihrerseits auf dreistimmige Lektionskompositionen aus den Trienter Codices zurückgehen. Neues über Lassos Beschäftigung mit der Commedia dell'arte erfährt man von M. A. Katritzky (weilhalb hat man hier auf die Ausschreibung der Vornamen verzichtet?). Lasso, der anlässlich der Hochzeitsfeierlichkeiten von Kronprinz Wilhelm von Bayern 1568 als Pantalone bei Aufführungen agierte, zu denen er zusammen mit Massimo Troiano auch den Text beigesteuert hatte (ganz zu schweigen von der Musik), hat sich vermutlich vor allem während seiner römischen Jahre 1551–1554 mit der Commedia dell'arte vertraut gemacht, doch läßt sich eine entsprechende Theater-Tradition am bayerischen Hof auch auf das Wirken italieni-

scher Musiker in München sowie auf eine Reise des bayerischen Kronprinzen Ferdinand 1565/66 nach Florenz, Mantua und Ferrara gründen, bei der er Commedia dell'arte-Aufführungen kennen- und schätzengelern hatte.

Zahlreiche Referate sind verschiedenen Aspekten von Lassos Kompositionstechnik gewidmet. Martin Just untersucht, wie Lasso in seinen vierstimmigen Motetten die Stimmen führt, um Klangfolgen mit gleichbleibenden Intervallstrukturen transparent zu machen. Mit einem ähnlichen Phänomen, der von klanglichen Quintparallelen durchsetzten (und lediglich durch Stimmkreuzungen „gerettet“) dreistimmigen Hymnenstrophe „Ad te, perenne gaudium“ befaßt sich Reinhold Schlötterer. Franz Körndle geht dem möglichen Vorbild kurzer oder ausführlicher Responsoriensformen für Lassos Motetten auf Responsorientexten nach, und Bernhard Schmid zeigt, daß Lasso sich bei manchen Kontrafakturen, etwa der Umwandlung einer Chanson in eine Motette, um Gattungsfragen wenig kümmerte. Mit Lassos Parodien befaßt sich auch James Erb; er fragt danach, wie Lasso hier textausdeutende Wendungen der Vorlagen einsetzte, und kommt zu dem Resultat, daß es dem Komponisten offenbar weitgehend freistand, welche Textstellen er mit welchen musikalischen Wendungen ausdrücken wollte, daß also, anders gesagt, von einer musikalisch-rhetorischen Figurenlehre im Sinne einer verbindlichen Doktrin bei Lasso keine Rede sein könne. Mit Fragen der Modusbehandlung in Lassos Zeit und in seinen Werken beschäftigen sich Peter Bergquist, Harold Powers und Stefan Pontz. Bergquist untersucht Lassos Behandlung der Modi mit der Finalis *a*, und Pontz prüft die Validität von Bernhard Meiers modalem Analysegerüst an Contrapunctus-simplex-Kompositionen von Lasso und Jacobus Gallus. Powers endlich versucht, durch den Blick auf die modale Praxis von Lasso und Palestrina seine These einer nur begrenzten Reichweite der Kirchen-tonarten für die klassische Vokalpolyphonie zu untermauern. Keineswegs hätten beide Meister jedes ihrer Stücke in einem eindeutig ausgeprägten Modus komponiert: es gebe zahlreiche „tonal types“, die offenbar nicht unbedingt als modale Vertreter galten und überdies nicht überall in gleicher Weise interpretiert wurden.

Der Symposiumsbericht, der im allgemei-

nen ordentlich redigiert wurde, besticht durch sein großzügiges Format, vor allem aber durch die große Anzahl von Notenbeispielen (nicht selten werden vollständige Kompositionen abgedruckt). Um so bedauerlicher und unverständlicher, daß nicht ein einziges Register beigegeben wurde.

(Dezember 1997)

Walter Werbeck

The Musical Baroque. Western Slavs, and the spirit of the European Cultural Communion. Proceedings of the International Musicological Symposium held in Zagreb, Croatia, on October 12–14, 1989. Edited by Stanislav TUKSAR. Zagreb: Croatian Musicological Society/Croatian Academy of Sciences and Arts, Institute for History of Croatian Music 1993. 313 S., Notenbeisp. (Muzikološki Zbornici. No. 1.)

Mehrere historisch überformte und doch wirksam gebliebene Grenzen, deren Relikt sich in erschreckender Konsequenz vor kurzem erst neuerlich auftat, durchzogen in Altertum und Mittelalter den Balkan. Die Grenzen des römischen Reiches in seiner größten Ausdehnung, später des karolingischen Reiches sowie die Scheidelinie zwischen West- und Ostkirche haben unverbrüchliche Spuren hinterlassen. Der Kulturraum, den sie in verschiedener Linienführung zerklüfteten, konnte sich so nicht einheitlich und nicht zu einer ideellen Geschlossenheit entwickeln. Davon legt der zu besprechende Bericht einer 1989 in Zagreb veranstalteten Tagung ein beredtes Zeugnis ab. Die Beiträge sind in deutscher, englischer, französischer und in kroatischer Sprache abgedruckt und verfolgen das Ziel, Determinanten einer Musikgeschichte der „Westslawen“ zu erhärten und deren Relevanz in Fallstudien oder vergleichenden Beobachtungen zu prüfen.

Der Begriff der „Westslawen“, wie sie im Widerspruch zur üblichen Einteilung (West-, Ost-, Südslawen) im vorliegenden Kongreßbericht angesprochen werden (Stanislav Tuksar), umfaßt neben Polen, Tschechen und Slowaken auch Slowenen und Kroaten. Diese Nationen sind von der übrigen Bevölkerung des slawischen Siedlungsraumes insbesondere durch ihre Katholizität unterschieden. Das bestimmte – teils unter Einschluß der durch die Verbreitung lutherischen Gedankengutes hervorgeru-

fenen Krise der katholischen Kirche – wesentlich die Musikpflege jener Länder bzw. Staaten. Sie nahmen, mit unterschiedlicher Verspätung, Teil an den aktuellen Stiltendenzen, deren Impulse damals wesentlich von Italien ausgingen. Dalmatien und sein Umland lagen dem stilprägenden Zentrum zwar geographisch nahe, doch ließ eine schwächere wirtschaftliche und militärische Position keine gleichwertige Intensität der Musikpflege zu. Inwieweit dieser politisch-ökonomische Unterschied eine Periodisierung des musikalischen Barock in Slowenien beeinflusste, behandelt Katarina Bedina in einem von historischem Problembewußtsein gekennzeichneten Beitrag, worin der konfessionelle Gegensatz „Reformation – Gegenreformation“ als untauglich – weil nivellierend – entlarvt wird. Dem vermag Dragotin Cvetko in seinem eigenen zusammenfassenden Text über die Entwicklung des „Musikbarock“ (ein seltsamer Begriff, der wohl auf eine mangelhafte Übersetzung zurückzuführen ist) in Slowenien nichts Wesentliches hinzuzufügen.

Fallstudien machen deutlich, wie differenziert sich das Bild im einzelnen präsentiert. So zeigt Koralka Kos, daß den kroatischen Komponisten Ivan Lukačić (1585–1648) mit seinem Zeitgenossen Heinrich Schütz wohl eine ähnliche Vielfalt der kompositorischen Mittel, auch eine Zurückhaltung gegenüber der „seconda prattica“ verbindet, hingegen die Realisierung der Stilmittel, mit bedingt durch die Wahl des Textes, durchaus verschiedentlich verlaufen kann. Ivano Cavallini stellt das vom Venezianer Girolamo Brusoni verfaßte Textbuch zu einem 1657 in Trogir aufgeführten Oratorium mit dem Titel *Il S. Giovanni, vescovo di Traù* vor. Die Musik ist verloren, ihr Autor unbekannt. Lovro Županovićs stark an Dragan Plamenac orientierte Besprechung von drei Musikdrucken des in Hvar tätigen italienischen Komponisten Tomaso Cecchini wiederum gewährt Einblick in Werke, die durch betont bescheidene Ansprüche an die Ausführenden charakterisiert werden, deren innere Gestaltung sich aber nicht in Simplizität erschöpft.

Wie insgesamt in der habsburgischen Monarchie hatte auch in Kroatien im Zuge der Gegenreformation der Jesuitenorden die führende Rolle im Unterrichtswesen übernommen. Der

Musikerziehung fiel dabei ein bedeutender Stellenwert zu, welcher, wie die Ausführungen von Ennio Stipčević zu erkennen geben, in Kroatien das Musikleben auf eine breitere Basis stellen half. Anhand der Beiträge von Jiří Sehnal über offene Probleme der tschechischen Barockmusik und Dominique Patiers über mögliche kompositorische Folgen der jesuitischen Ausbildung von Johann Stamitz läßt sich ansatzweise ein Vergleich zur Situation in Böhmen anstellen. Tomáš Faganel berichtet über Probleme der Besetzung und Aufführungspraxis in den Messen von Joannes Baptista Dolar (ca. 1620–1673). Dolars Werke bilden ein weiteres Bindeglied des „westslawischen“ Kulturkreises, ist doch ein Großteil seiner Kompositionen im mährischen Kroměříž überliefert. Von den erhaltenen drei Meßversionen sind zwei im konzertierenden, eine im mehrhörigen Stil gesetzt, was mithin eine dualistisch geprägte kirchenmusikalische Praxis belegt, wie sie vereinzelt bis ins 18. Jahrhundert von Einfluß blieb.

Insgesamt steht der Sammelband zweifellos im Zeichen der Suche nach einer Neubestimmung der kulturellen Identität nach dem Fall des „Eisernen Vorhangs“. Stanislav Tuksar setzt insofern ein Signal, als er anhand von Überlegungen zur Musikgeschichte des 17. und frühen 18. Jahrhunderts die Folgen der marxistischen Lehrmeinung zu sondieren versucht. Auch Hans-Peter Reinecke, der einleitend für eine andere Sicht der Musikgeschichte im Rückgriff auf sozialanthropologische Kategorien plädiert, strebt eine veränderte Perspektive an, während Joachim Schlichte-Bierbaum in einer Präsentation der leistungsfähigen RISM-Datenbank den Bereich empirischer Forschung nicht verläßt. Dieser Text bildet ein fast notwendiges Korrektiv. Denn die intellektuell-ideellen Veränderungen gerade an der vermeintlich unpolitischen „Barockmusik“ festzumachen, taumelt nur knapp an einem Trauma vorbei. Sich jener Zeit zu öffnen, die einer nationalen Selbstentfaltung voranging, schlägt die Diskussion des geschichtlichen Kontinuums aus dem Feld. Diesen Fragen wird man sich in Ost- und Südosteuropa stellen müssen, sofern man dem wissenschaftlichen Standard des Westens entgegenhalten will.

(Dezember 1997)

Thomas Hochradner

Johann Joseph Fux und seine Zeit: Kultur, Kunst und Musik im Spätbarock. Hrsg. von Arnfried EDLER und Friedrich W. RIEDEL. Laaber: Laaber-Verlag 1996. 240 S. (Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover, Bd. 7.)

Mit dem Bericht des Hannoveraner Kongresses liegt nun, vier Jahre nach Veröffentlichung der Referate zur Grazer Veranstaltung im Rahmen der *Grazer musikwissenschaftlichen Arbeiten*, mit zeitlichem Abstand auch der Tagungsband des zweiten im Gedenkjahr 1991 zu Leben und Schaffen Johann Joseph Fux' (ca. 1660–1741) veranstalteten Symposiums vor. Der Sammelband vereint Beiträge von zwölf Autorinnen und Autoren, wobei das einleitend verdeutlichte Anliegen, aus den einzelnen Texten ein homogenes Gesamtbild über Kunst und Kultur des österreichischen Spätbarock entstehen zu lassen, in einem überzeugenden Maß verwirklicht erscheint. Neben wertvolle neue Forschungsergebnisse tritt somit ein historischer Rahmen, welcher die besondere Bedeutung der Musikpflege in einer Phase gezielter habsburgischer Imperialismus' mit einzuschätzen hilft.

Friedrich Wilhelm Riedel verweist in seinen einführenden Gedanken auf die musikhistoriographische Beurteilung des österreichischen Spätbarock, welche bei Raphael Georg Kiesewetter ohne nationale Überlegungen einsetzte, bald danach aber im Zeichen eines österreichischen Patriotismus stand. Unter dem Einfluß zweier wesentlicher Komponenten der Musikgeschichtsschreibung im 19. Jahrhundert, dem Heroenkult und dem evolutionistischen Denken, blieben auch im 20. Jahrhundert Kunst und Kultur des Spätbarock über lange Zeit unverbunden mit ihrer politisch-programmatischen Aussage und ihrem tragenden gesellschaftlichen Stellenwert. Erst eine vorzugsweise mit dem Ausdruck „Imperialstil“ beschriebene Sicht öffnete den Blick auf deren bedeutsames Zusammenwirken im süddeutsch-österreichischen Reichsgebiet.

Diese Zusammenhänge werden in den Beiträgen von Heinz Duchardt, der von der „historischen Folie einer Biographie“ handelt, und Franz Matsche über „Gestalt und Aufgabe der Kunstunternehmungen Kaiser Karls VI.“ nachhaltig vertieft. Duchardt zeichnet – sich damit von geläufigen Interpretationen abhebend – das

differenzierte Bild eines von Instrumentalisierung, aufkommender Machtpolitik und Umbruchsstimmung verunsicherten Europas. Die allgemeine politische Lage war gerade eben nicht stabil, wurde vielmehr allenthalben von massiven Stabilisierungstendenzen irritiert. Der Trend zur Herausbildung einzelner politischer Herrschaftsflächen wurde zwar von den Habsburgern nach der erfolgreichen Wende im Kampf gegen die Türken produktiv genutzt, auch aber führte dieser Weg in jene Isolation, die schon im Spanischen Erbfolgekrieg und mehr noch nach dem Ableben Karls VI. eine erhebliche Einbuße von Einfluß und Reputation mit sich brachte. Innerhalb des Reiches indes wirkte sich die Stabilisierung in bezug auf die Förderung der Künste überaus positiv, zugleich stilbildend aus. Franz Matsche bezeichnet diese Tendenz zur repräsentativen Vorgabe als eine Art „ikonographischen Stil, der per se Inhaltliches transportiert und zur Anschauung bringt“. Ein Drang nach Selbstdarstellung rückte die Persönlichkeit des Kaisers, nicht aber das Reich in das Zentrum und ließ von daher ideale Verflechtungen zur Antike (wie etwa der „clementia“ als besondere Tugend des Augustus) und kaiserliche Wahlsprüche („Costanza e Fortezza“) hervortreten. Auch die Religion wurde in Form einer spezifischen Frömmigkeit, der „Pietas“, staatspolitisch verstanden, womit der musikalische Anteil der Liturgie zwangsläufig in das Zeremoniell mit überwechselte.

Gerda Mraz zeichnet, auf der Grundlage der verfügbaren Quellen, das Lebensbild der beiden aus welfischen Familien gebürtigen Kaiserinnen Wilhelmine Amalie (1673–1742) und Elisabeth Christine (1691–1750) von Braunschweig-Lüneburg nach und schafft so auch eine Verbindung zum Tagungsort Hannover. Beide Frauen waren kulturell interessiert, unterhielten nach dem Tod ihrer kaiserlichen Gatten eigene Musikkapellen und nahmen auch im Bereich der „Pietas“ eine relativ eigenständige Position ein. Wilhelmine Amalie, die das Konvent der Salesianerinnen in unmittelbarer Nähe von Schloß Belvedere in Wien gestiftet hatte und nach der Hochzeit ihrer beiden Töchter dorthin auch übersiedelte, bezeugte mit der Wahl einer französischen Ordensgemeinschaft eine Geisteshaltung, die sich freigemacht hatte vom Umfeld staatspolitischer Restriktionen.

Elisabeth Christine hingegen wird in gewisser Nähe zu den Anfängen des Jansenismus in Österreich vermutet, welcher im frühen 18. Jahrhundert Fuß faßte, ohne freilich für die spätere militante Ausprägung zur Zeit des Josephinismus von entscheidendem Belang zu sein.

Rudolf Flotzingers Ausführungen zum Stand der biographischen Fux-Forschung bieten Ergebnisse, die in Teilen über die zusammenfassende Darstellung in der von Flotzinger 1991 publizierten Monographie hinausreichen. Die ergänzenden Beobachtungen tragen größtenteils hypothetischen Charakter. So vermutet der Autor, daß Fux in Graz bei Johannes Schwab, dem Organisten und Chorregenten bei den Barmherzigen Brüdern, Kompositionsunterricht erhalten hat. Über das Porträt, das Nicolaus Buck 1717 von Johann Joseph Fux malte, ergibt sich hingegen eine Verbindung nach Schwerin, da sich das Gemälde vor der Anschaffung für die Galerie der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien durch Joseph von Sonnleithner (1827) im Besitz des dortigen Kapellmeisters Johann Wilhelm Hertel befunden hat. Dadurch gewinnt die Zuschreibung des mit Partitur anonym in Schwerin überlieferten und bisher nur nach dem Libretto bekannten Oratoriums *La Regina Saba* an Johann Joseph Fux zusätzliche Plausibilität (vgl. den Katalog von Otto Kade). Die Ansicht, Fux' *Missa Bonae spei* könnte mit einer letzten Endes unglücklich verlaufenen Schwangerschaft seiner Gattin Clara Juliane im Zusammenhang stehen und das Werk ließe sich deshalb zwischen 1697 und 1699 datieren, wird vom quellenkritischen Befund relativiert. Es handelt sich um eine Abschrift von P. Karlmann Pachs Schmidt OSB (1700–1734), und nichts deutet darauf hin, daß Pachs Schmidt die Messe nach einer „hausinternen“ Vorlage kopiert hat. Demgegenüber besticht die These, Fux habe die *Missa Lachrymantis Virginis* für den Gottesdienst zum Altar von Maria Pötsch im Wiener Stephansdom komponiert, jenem ungarischen Gnadenbild, das im Krieg gegen die Türken unvermutet zu tränen begonnen hatte und daraufhin nach Wien gebracht worden war. Fux wirkte bekanntlich von 1705 bis 1712 als Kapellmeister am Altar dieser Ikone.

Mehrere Beiträge widmen sich dem Bereich „Musiktheorie“, für den Fux mit den *Gradus ad Parnassum* ein zeitgenössisch wie rezeptions-

geschichtlich fundamentales Lehrwerk hinterlassen hat. Renate Groth arbeitet die elementare Didaktik der als Kompositionslehre intendierten Darstellung als bewußt unternommene Verklammerung einer „musica theoretica“ und einer „musica practica“ heraus. Fux verfocht die Ansicht, daß jedweder Komposition ein grundlegendes, darob naturgegebenes Fundament zugrunde liegt, dem darüber hinaus verschiedene Stilhöhen zuwachsen können. Ein gebildeter Geschmack kann daher in seinem Urteil nicht fehlgehen. Diesen Kriterien folgte noch Lorenz Christoph Mizler in seinen Kommentaren zur von ihm besorgten deutschen Übersetzung der *Gradus*. Hellmut Federhofer zeigt, daß Mizler Fux' Konzeption insofern akzeptiert, als er keineswegs allein zur Kontrapunktlehre – die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts das weitaus meiste Augenmerk fand –, sondern ebenso dem vorgeschalteten mathematisch fundierten Teil seine Anmerkungen hinzufügte. Fux' und Mizlers Auffassung verband hier auch das Eintreten für eine gleichschwebende Temperatur. Im einzelnen zeigen sich Mizlers Zusätze kontrovers, indem sie bald eine freie (Tonarten), bald eine strengere Auffassung (satztechnische Details) vertreten. Eine andere Form der Adaptation beschreibt Wolfgang Horn unter dem Titel „Nachahmung und Originalität“ anhand einer Untersuchung zum Lehrer-Schüler-Verhältnis zwischen Fux und Jan Dismas Zelenka. „Imitatio“ wird hier als letzter der drei jesuitischen Bildungsschritte Praecepta, Exempla und Imitatio verstanden, mithin nicht als eine Form unselbständiger Nachahmung, sondern als oberste Stufe eines Unterrichtssystems. Die Adäquatheit dieser Interpretation erweist nicht zuletzt, daß Zelenka seine umfangreichste handschriftliche Sammlung mit *Collectaneorum Musicorum Libri quatuor* betitelte, womit er sich den lehrhaften Zug des humanistischen Collectanea-Begriffs zu eigen machte. Inwieweit die „Imitatio“ in Kompositionen reflektiert wurde und stilistische Kriterien bewahren konnte, wird abschließend anhand einer *Amen-Fuge* Zelenkas demonstriert.

Erika Kanduth bespricht „Mythologische Figuren im Spiegel des Opernschaffens von Johann Joseph Fux“, wobei die Libretti als Zeugnisse einer Geschichtsbildung erscheinen, in denen gemäß der Intention des „Imperial-

stiles“ das Mythologische aufgelöst und ins Aktuelle gewendet wird. Die als Kupferstiche zu den Textbüchern erhaltenen Szenenbilder der Opern *Angelica vincitrice di Alcina* und *Costanza e Fortezza* bilden das Sujet einer Untersuchung von Ulrike Dembski-Riss. In einem hervorragend fundierten Beitrag gelingt es Gabriela Krombach, die Musik zu den Mysterien-Andachten in der Wiener Augustiner-Hofkirche (i.e. Motetten von Fux und Johann Georg Reinhardt) als Beispiele früher Integration dramatischen Charakters und bildhafter Elemente in den motettischen Satz zu charakterisieren. Wohl deshalb weisen die Kompositionen keine größeren geschlossenen Formen wie Arien und Tuttisätze auf, obgleich sie andererseits allesamt im „stilus mixtus“ gehalten und insofern dem geläufigen Gerüst inkorporiert sind. Schließlich berichtet Jiří Sehnal über die kirchenmusikalische Praxis in Mähren während der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, worin Wiener Einflüsse indes nur punktuell hervortreten und Kontakte zum Wiener Hof offenkundig vom Interesse einzelner Persönlichkeiten abhingen. Innerhalb einer Auflistung vermag Sehnal der Werkliste Fux' eine *Missa Sancti Remigii* aus dem Bestand des Prämonstratenserklosters am Heiligen Berg bei Olmütz (heute in der Musikaliensammlung der Augustiner von Altbrunn, jetzt CR-Bm) hinzuzufügen.

Der Hannoveraner Tagungsband bietet in seiner Vielfältigkeit neue Erkenntnisse über nahezu alle Bereiche des Fuxschen Schaffens und darf aufgrund seiner überlegten Gewichtung der stilbildenden Relationen zwischen Politik und Kunst als wichtiges Glied in der Einschätzung des österreichischen musikalischen Spätbarock bezeichnet werden.

(Dezember 1997) Thomas Hochradner

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

Der *Zauberflöte* sind die beiden umfangreichsten Beiträge des *Mozart-Jahrbuchs* 1996 gewidmet. Marius Flothuis zieht eine Bilanz seiner jahrelangen Beschäftigung mit dieser Oper und liefert mit seinem Beitrag, wie er ein-

leitend formuliert, „eine Art ‚close reading‘ der Partitur“ (S. 127), die sich als Kombination von Deutung des Inhalts und Beschreibung musikalischer Sachverhalte erweist. Seiner Werkanalyse gehen grundsätzlichere Überlegungen, etwa zu den Freimaurer-Elementen in der Musik der *Zauberflöte* und zum Problemkomplex der sogenannten „Bruch-Theorie“, voraus. Rudolf Nowotny befaßt sich ausführlich mit der bereits vielfach erörterten Frage, warum Mozart im Duett Pamina-Papageno („Bei Männern, welche Liebe fühlen“, Nr. 7) die ursprünglich gewählte Taktgliederung verändert hat. Der Autor versucht den Kompositionsvorgang Mozarts zu rekonstruieren und erkennt dabei nicht allein in den Schwierigkeiten, die Mozart mit der Schlußbildung des Duetts gehabt zu haben scheint, sondern vor allem im Aufeinandertreffen eines „Periodengliedes“ mit einem „Gerüstbauglied“ (bei Paminas erster Koloratur, Takt 44) die Ursache für Mozarts Revision der Taktgliederung.

Neue Quellenfunde haben drei Beiträge zu vermelden, unter denen der Bericht von Dexter Edge der für die Mozart-Forschung wohl bedeutsamste ist. Ein im Juni 1996 anlässlich einer Auktion vorgestelltes Notenblatt von Mozarts Hand kann er zweifelsfrei als Fragment der nur aus Briefquellen bekannten Sopran-Arie K. 365a (Anh. 11a) identifizieren. Mozart komponierte sie 1780 für die Aufführung der Gozzi-Komödie *Wie man sich die Sache denkt! oder: Die zwey schlaflosen Nächte* durch die Schikaneder-Truppe. Das bislang unbekanntes Empfehlungsschreiben des Grafen Firmian an den römischen Fürsten Giorgio Andrea IV Doria Landi Pamphilj aus dem Jahr 1770 enthüllt zwar, wie Cristina Cimagalli am Ende ihrer Untersuchung resümiert, keine neuen biographischen Details zum jungen Mozart und seiner Italienreise von 1770, doch „le riflessioni che essa [sc. la lettera] ci ha proposto possono però contribuire alla valutazione storica della cultura musicale romana dell'epoca“ (S. 71). Friedrich Buchmayr beschäftigt die in der Mozart-Forschung ebenfalls bisher nicht bekannte anonyme „Skizze von Mozart's Leben“ von 1806, die erst 1990 aufgefunden wurde. Er ermittelt als mutmaßlichen „Autor“ des Bändchens, das sich als gekürzter und variiertes Raubdruck von Schlichtegrolls Nekrolog und den Rochlitz-Anekdoten ent-

puppt, einen Königsberger Schriftsteller namens Ludwig von Baczko.

Drei Beiträge des Bandes, der wie immer auch eine Anzahl von Buch-Rezensionen beinhaltet, sind analytisch ausgerichtet: Mit den komplexen satztechnischen Bezügen zwischen den späten Streichquartetten und Streichquintetten befaßt sich Thomas Christian Schmidt. Er zeigt, daß Mozart die vielfältigen satztechnischen Mittel, die in den *Streichquintetten* KV 515 und KV 516 bereits erprobt waren, auf die Faktur seiner späten Streichquartette übertrug und damit die insbesondere in den sogenannten „Haydn“-Quartetten festgelegten Satztechniken aufzulockern vermochte. Alessandra Lazzerini Belli liefert eine Analyse des Mozartschen *Ave verum*, und Benjamin Perl stellt anhand der Ouvertüre zu *La finta semplice*, die eine revidierte Fassung der *Symphonie* KV 45 ist, die Entwicklungen in der Instrumentationskunst des jungen Mozart dar. Im weiteren Umkreis der direkten Mozart-Forschung bewegt sich der Beitrag von Hildegard Herrmann-Schneider. Sie kann schlüssig beweisen, daß nicht Michael Haydn und ebenso wenig Leopold Mozart, sondern der Benediktinermönch Edmund Angerer OSB der Autor der sogenannten *Kindersymphonie* war.

(Januar 1998)

Susanne Schaal

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

Aus Anlaß des 200. Todestages von Benno Grueber (1759–1796) gab die Weltenburger Akademie eine von Robert Münster verfaßte Schrift über den komponierenden Pater der ältesten Niederlassung in Bayern, der Benediktinerabtei Weltenburg, heraus.

In den fünf Abschnitten „Schule und Schultheater in Weltenburg“, „Theatermusik für die Abtei Prüfening“, „Benno Grueber als Kirchenkomponist“, „Weltenburger Musiker und Komponisten neben P. Benno Grueber“ und „Berühmt gewordene Weltenburger Singknaben“ gibt Münster nicht nur einen kurzgefaßten Überblick über Leben und Schaffen

Gruebers, sondern entwirft auch ein – aufgrund mangelhafter Quellenlage zwangsläufig nur ausschnitthaftes – Bild von der Musikpflege des Klosters im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts.

Unverzichtbare Quellen sind bis heute die handschriftlichen Aufzeichnungen des letzten Abtes vor der Säkularisation Benedikt Werner: eine Geschichte des Klosters sowie eine mehrbändige Musikgeschichte.

Vor seinem Eintritt in die Abtei Weltenburg besuchte Michael (so sein bürgerlicher Vorname) Grueber das von Jesuiten geleitete kurfürstliche Gymnasium in München. Dort wirkte der leichtsinnige, aber musikbegabte Schüler zugleich sechs Jahre als Musiker auf dem Chor der Jesuitenkirche St. Michael. 1788 gelangte er dann in das Augustinerchorherrenstift Weyarn, wo noch heute zwei Messen Gruebers aus jener Zeit erhalten sind. Bereits 1779 verließ Grueber Weyarn wieder und trat in die Benediktinerabtei Weltenburg ein, in der er ein Jahr später die Profest ablegte, den Namen Benno annahm und 1783 zum Priester geweiht wurde.

Seit 1782 bestand in der Richterei des Klosters eine Trivialschule, in der jährlich zum Wahltag des Abtes ein Schultheater aufgeführt wurde. Zu diesem und anderen Anlässen (Fastnacht, Kirchweih) komponierte Grueber zwischen 1782 und 1790 acht Singspiele und Kantaten, von denen leider nur die Textbücher von zweien erhalten sind. Aus den Libretti sprechen die Grundgedanken der Aufklärung, sie zeigen aber ebenso die damalige Beliebtheit geistlicher Hirtenallegorien.

Kantaten und Singspiele schrieb Grueber auch für die mit Weltenburg in engem Kontakt stehende Benediktinerabtei Prüfening (bei Regensburg); so entstanden bis 1792 nachweislich sechs Werke, von denen noch zwei Singspiele vollständig überliefert sind.

Das kirchenmusikalische Schaffen Gruebers umfaßt Messen, Marianische Antiphonen, Litanen, Vespere, Stabat-mater-, und Pangelingua-Vertonungen. Während nur drei seiner Werke im Druck erschienen sind (RISM G 4754–G 4757) – davon eines, die *24 Marianischen Antiphonen* op. 1, in zweiter Auflage –, liegen alle übrigen Kompositionen handschriftlich vor. Ein von Münster zusammengestelltes Verzeichnis (mit Besitznachweisen) der erhal-

tenen Kirchenwerke weist 23 handschriftlich überlieferte Kompositionen nach, darunter drei mit ungesicherter Verfasserschaft.

In den letzten beiden Abschnitten lenkt Münster in kurzen Notizen den Blick des Lesers auf komponierende und musizierende Mitbrüder Gruebers, unter ihnen P. Wolfgang Klingseisen (1744–1807), P. Bernhard Aiba (geb. 1724), P. Maurus Pauli (1747–1787) und Abt Benedikt Werner (1748–1830), der selbst kompositorisch hervorgetreten ist. Mindestens zwei berühmt gewordene Musiker sind aus der Weltenburger Klosterschule hervorgegangen: Paul Rothfischer (1740–1785), den W. A. Mozart seinem Vater für die Salzburger Hofmusik empfohlen hat, und der bis heute bekannte Johann Simon Mayr (1763–1845).

Münster legt eine informative Schrift vor, die zur weitergehenden Beschäftigung mit dem Komponisten Benno Grueber anregen könnte, z. B. im Rahmen einer Magisterarbeit.

Auf einen Druckfehler sei hingewiesen: In dem Verzeichnis der kirchenmusikalischen Werke auf S. 16 wird für die *Missa D-Dur* als Signatur der Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg Rp SJaS Ms 1774 angegeben. Hierbei wurde versehentlich die Ziffer 7 verdoppelt. Die korrekte Signatur lautet: Rp SJaS Ms 174. Ergänzend sei angemerkt, daß zu den von Münster genannten Manuskripten aus dem Bestand der Bischöflichen Zentralbibliothek in- zwischen Katalogbeschreibungen vorliegen in der Reihe *Kataloge Bayerischer Musiksammlungen* (KBM 14/4 und 14/5) (vgl. Münsters Rezension der Kataloge in: *Die Musikforschung* 49 (1996), S.414ff.). Eine weitere Ergänzung betrifft das Quellenlexikon RISM: Von Gruebers *XXIV Antiphonae Marianae* op. 1 (RISM G 4754) und dem *Stabat mater* op. 2 (RISM G 4756) besitzt die Proskesche Musiksammlung (Rp) in der Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg jeweils einen kompletten Stimmensatz (es fehlen in beiden Fällen nur die Titelblätter) sowie von den *VI Lytaniae Marianae* op. 3 (RISM G 4757) die Organo-Stimme. Diese Besitznachweise konnten auch in den 1992 erschienen Addenda zu RISM A/I noch nicht berücksichtigt werden.

(November 1997)

Raymond Dittrich

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

„Neubewertung“ bezieht sich auf Sieghard Brandenburgs Artikel „Once again: On the Question of the Repeat in the Scherzo and Trio in Beethoven's Fifth Symphony“ (Cambridge/Ma. 1994) und enthält Fakten, die Brandenburgs Erkenntnisse ergänzen oder ihnen widersprechen. Im wesentlichen handelt es sich um die oft diskutierte Frage, ob der dritte Satz in Beethovens *Fünfter Symphonie* drei- oder fünfteilig ist; d. h. ob der erste *c*-Moll-Teil zusammen mit dem *C*-Dur-Teil zu wiederholen ist oder nicht. Dazu kommentiert Brown mit „geradezu kriminalistischem“ Spürsinn das gesamte verfügbare Quellenmaterial (Skizzen, Autographe, Abschriften und Druckausgaben). Den Abschluß bildet ein ausführlicher „Critical Report“, wo auf 16 Seiten (!) sämtliche Diskrepanzen zwischen den einzelnen Quellen sowie Ergänzungen, Anmerkungen und dergleichen aufgelistet sind.

Der Autor rügt das Versäumnis Brandenburgs, das seinerzeit verfügbare handschriftliche Stimmenmaterial einem Textvergleich unterzogen zu haben. Zwei bisher wenig beachtete Quellen, eine späte Partiturnkopie (PW/Ges. d. Musikfreunde, Wien) und eine frühe Viola-Stimme des Erstdrucks (ES2bl/British Library, London) führen zu neuen Einsichten, die u. a. für die Wiederholungsfrage relevant sind. Die vorhandenen (und vermuteten) Quellen entstammen, soweit datierbar, einem langen Zeitraum (1808 bis 1826).

Die problematische Wiederholung im dritten Satz ist verschiedentlich ausgeschrieben. Andererseits zeigen entsprechende Eintragungen Beethovens die Absicht, sie wieder zu streichen bzw. durch „Vide“, „Da Capo“ oder einen Vermerk (für den Kopisten?) zu ersetzen. Brown fügt diesbezügliche Faksimilia aus Partituren und Stimmen bei, vergißt aber, auch den Anfang des Satzes abzubilden. Vage Andeutungen von einem korrespondierenden Zeichen in Takt 4 geben dem Leser kaum Möglichkeit, dies zu überprüfen.

Ein weiteres Problem sind die beiden überflüssigen Takte im endgültigen Druck der Stimmen, die der Komponist erst 1810 entdeckte. Sie hängen sicherlich mit dem Wiederholungsproblem zusammen, da sie

nach Takt 237 standen und den Takten 2/3 (Baßstimme) gleichen, gefolgt von den Takten 238/239. Die überzähligen Takte dürften unter eine 1. Klammer, die folgenden unter eine 2. Klammer gehören – beide fehlen. Aus welcher Quelle der Fehler hervorging, bleibt offen.

Trotz aller Bemühungen gelangen Brandenburg und Brown zum gleichen Ergebnis. Der Autor: „Die Fassung letzter Hand ist, wie auch Brandenburg feststellt, die dreiteilige Version“! Keineswegs jedoch ist sich Brown sicher, ob die Sachlage endgültig geklärt ist. Er erwähnt auch nicht, warum Beethoven auf die Wiederholung verzichtet haben könne. Vielleicht hängt dies mit der Reminiszenz im 4. Satz (Takt 153 ff.) zusammen, die ja – wenn auch nur andeutungsweise – wieder auf den *c*-Moll-Teil zurückgreift.

Brown nennt erstmalig einen gewissen Klumpar, Georg Kinsky den „vorzüglichen“ Schlemmer als Kopisten. Laut Kinsky hat Schlemmer eine von Beethoven genauestens überprüfte Abschrift hergestellt, die als „Fassung letzter Hand“ einzustufen ist. Hierauf geht Brown überhaupt nicht ein und bezeichnet Klumpar als Kopist der Stichvorlage. Diese wurde leider im Zweiten Weltkrieg vernichtet; nur Fotografien von 115 Seiten liegen bei Breitkopf & Härtel vor. Ein weiterer schwerwiegender Verlust ist eine verschollene Partiturnkopie (PX), auf deren vormalige Existenz Brown aus Eintragungen im Partitur-Autograph sowie aus Differenzen zwischen diesem und einem Satz Harmoniestimmen in Prag schließt. Der Verfasser betrachtet PX als Bindeglied im gesamten Entstehungsprozeß bis weit über die Uraufführung (Dezember 1808) hinaus. – Im Laufe der langjährigen Arbeit hat sich an der Substanz des Werkes nichts geändert, von untergeordneten Korrekturen abgesehen. Aufführungspraktische Aspekte wie „Bogensetzung“ und damit verbundene Fragen betreffs Akzentuierung bzw. Artikulierung können allerdings nicht restlos geklärt werden.

Der Verlag sieht in Browns Studie einen erweiterten kritischen Bericht zur Neuausgabe der *Symphonie Nr. 5*. Auf die deutsche Textfassung folgt eine englische, vermutlich ist die erste eine Übersetzung der zweiten.

(Dezember 1997)

Adolf Fecker

IRIS BOFFO-STETTER: *Luise Reichardt als Musikpädagogin und Komponistin. Untersuchungen zu den Bedingungen beruflicher Musikausübung durch Frauen im frühen 19. Jahrhundert.* Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1996, 179 S., Abb. (Beiträge zur Geschichte der Musikpädagogik, Band 4.)

Caroline Luise Reichardt (1779–1826) erwarb sich im frühen 19. Jahrhundert mit ihren Verdiensten um die Institutionalisierung des Musikunterrichts und als Liedkomponistin auch über ihren Hamburger Wirkungskreis hinaus großes Ansehen. Nach ihrem Tod verblaßte ihr Andenken aber zusehends, und sie wurde in der Forschung meistens nur in Zusammenhang mit ihrem Vater Johann Friedrich Reichardt behandelt, selbst aber als wenig beachtenswerte Kleinmeisterin abgetan – ein Schicksal, das viele Töchter, Schwestern oder Gattinnen berühmter Männer ereilte. Iris Boffo-Stetter unternimmt in ihrer in Bamberg vorgelegten musikpädagogischen Dissertation den Versuch, Leben und Wirken Luise Reichardts im kulturhistorischen Kontext einer veränderten Sichtweise zu unterziehen. Dabei sollen laut Titel die pädagogischen und kompositorischen Leistungen von Reichardt im Vordergrund stehen. Dies ist kein einfaches Unterfangen, denn gerade Reichardts Prämissen als Lehrerin lassen sich nur schwer rekonstruieren, da über ihre Methodik weder eigene theoretische Aufzeichnungen noch spezielle Berichte etwa von ihren Schülerinnen und Schülern vorliegen. Daher ist die Arbeit von Boffo-Stetter insgesamt breiter angelegt und befaßt sich auch mit Reichardts Biographie und dem religiösen Hintergrund ihres Schaffens.

Die vorhandenen Quellen – vor allem Briefe und einige Notizzettel – werden von Boffo-Stetter sorgfältig ausgewertet. Zur tiefergehenden Rekonstruktion von Reichardts Leben und Wirken ist die Autorin aber auf bisheriges Schrifttum, vor allem die früheste Biographie, verfaßt vom saarländischen Schuldirektor Martin G. W. Brandt (1858), angewiesen, die Boffo-Stetter hinsichtlich der Bewertung bürgerlicher Frauen als Zeitdokument begreift und folgerichtig entsprechend dem heutigen Stand der Geschlechterforschung einer kritischen Lektüre unterzieht.

Die Autorin bettet die persönlichen Fakten über die Komponistin und Musikpädagogin in

die Darstellung von (Musik-)Erziehung und Rollenerwartungen des beginnenden 19. Jahrhunderts an Frauen aus dem Bürgertum ein. Problematisch erscheint an Boffo-Stetters Studie, daß sie ihre Erkenntnisse nicht stringent genug auf ihren erklärten Gegenstand, Luise Reichardt, anwendet. Das erste Hauptkapitel befaßt sich zu zwei Dritteln mit der damaligen allgemeinen Bildungssituation von Frauen und kommt erst dann auf Reichardt zu sprechen.

Bedauerlich ist, daß zur gesangspädagogischen Arbeit Reichardts keine konkreteren Aussagen gemacht werden können, was offenbar durch die Quellenlage bedingt ist. Denn hier vermißt man genauere Ausführungen zu stimmtechnischen und werkinterpretatorischen Prämissen der Lehrerin. Die wenigen Hinweise dazu werden von Boffo-Stetter in die Darlegung über die Institutionalisierung der Pädagogik eingeflochten. Auch hinsichtlich der kompositorischen Arbeit wurde zwar Wissenswertes über Luise Reichardt zusammengetragen, aber man erfährt nichts über die ästhetischen Prinzipien, was nicht unbedingt Gegenstand der Arbeit ist, da Werkinterpretation explizit ausgeklammert wird. Jedoch erhält man insgesamt keinen Eindruck, was die Arbeiten dieser Komponistin, deren Betrachtung sich sicherlich lohnen würde, letztlich auszeichnet. Trotz dieser Einwände bietet Boffo-Stetters Studie aufgrund ihrer zahlreichen Fakten eine fundierte Grundlage für die weitere Luise-Reichardt-Forschung.

(Mai 1997)

Christina Zech

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

Das Bändchen gehört ganz sicher in die Hände all derer, die sich mit der deutschen Kulturgeschichte des ausgehenden 18. Jahrhunderts und vornehmlich mit den Dingen am Rande der „Großereignisse“ befassen. Es enthält nicht nur die Musikbeilagen der drei Jahrgänge umfassenden Monatsschrift *Amaliens Erholungsstunden* im Faksimile, sondern auch eine anregend und einfühlsam geschriebene Biographie

der Herausgeberin Marianne Ehrmann, eine Zusammenfassung des literarischen Inhalts (beides von S. Düll) sowie eine Abhandlung über die Notenbeigaben, ihre Verfasser und einige der Hintergründe des Zustandekommens des anspruchlosen, aber charakteristischen Repertoires (J. Wallnig). Zudem ist eine Musik-Cassette mit sämtlichen enthaltenen Kompositionen beigegeben (lag dem Rezensenten nicht vor). Sicherlich hätte einiges etwas genauer recherchiert bzw. dargelegt werden können (z. B. die Vornamen kaum bekannter Musiker wie Johann Adolarius Martin Heinz), doch ist dies kein Grund, der Veröffentlichung einen wesentlichen Makel nachzusagen. Auch wäre es durchaus wünschenswert gewesen, *Amaliens Erholungsstunden* mit einem kleinen Kapitel in die „Landschaft“ der zahllosen übrigen und ebenfalls vielfach mit Musikbeilagen versehenen Almanache, Taschen- und Jahrbücher dieser Epoche einzubetten – allerdings hätten sich die Herausgeber vor allem in musikalischer Hinsicht einer bisher nicht im geringsten erforschten Materie gegenübergesehen. Aber vielleicht dient dieser Band auch dazu, eine Anregung zu geben, sich einmal aus musikwissenschaftlicher Sicht gezielt mit dieser Thematik zu befassen. Lohnend wäre dies allemal. – Auf die angekündigte Fortsetzung darf man gespannt sein.

(August 1997)

Axel Beer

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

Die vorliegende Arbeit ist Teil intensiver Bemühungen der jüngsten Zeit, den vernachlässigten Instrumentalkomponisten Carl Loewe stärker zu berücksichtigen und so das vermeintliche „Niemandland“ der Klaviermusik zwischen Beethovens Spätwerk und Schumann genauer zu erkunden. Inwieweit die zwischen 1819 und 1847 entstandenen fünf Sonaten Loewes den Zeitstil reflektieren, ist an den zeitgenössischen Kritiken ablesbar, die den Bewußtseinsstand hinsichtlich des Neuen und des Gewohnten reflektieren. Wesentliches Verdienst der vorzüglichen Studie Salmons ist es, in detaillierten und zugleich gut lesbaren

Analysen die vielfältigen und teilweise höchst eigenständigen formalen Lösungen Loewes plastisch herauszuarbeiten. Insbesondere die selbständige Behandlung des Einheitsproblems der Sonatenform durch Loewe bietet Anlaß zur weiteren Auseinandersetzung mit diesem Teil seines Œuvres.

(April 1998)

Michael Zywiets

Schubert-Jahrbuch 1996. Bericht von der Tagung „Schubert-Aspekte“ Xanten, 2. und 3. März 1995. Hrsg. von Klaus Gotthard FISCHER und Christiane SCHUMANN. Duisburg: Deutsche Schubert-Gesellschaft 1996. XIV, 152 S., Notenbeisp.

Schubert durch die Brille. Mitteilungen 16/17. Hrsg. vom Internationalen Franz Schubert Institut. Tutzing: Hans Schneider 1996. 208 S., Abb., Notenbeisp.

SABINE NÄHER: *Das Schubert-Lied und seine Interpreten*. Stuttgart – Weimar: Verlag J. B. Metzler 1996. 237 S., Abb.

Die 1989 in Duisburg gegründete Deutsche Schubert-Gesellschaft veranstaltete gewissermaßen als Probelauf zum internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß im Jubiläumsjahr 1997 bereits 1995 in Xanten eine Tagung, die dezidiert neue Aspekte der Schubert-Forschung zur Sprache bringen sollte. Äußerer Anlaß war der 65. Geburtstag des Vorsitzenden der Gesellschaft, Günter Berns, dem die als Eröffnungsband des neuen Schubert-Jahrbuchs publizierte Vorträge auch gewidmet sind.

Trotz des weitgespannten thematischen Bogens läßt sich die Hälfte der Aufsätze unter dem Gesichtspunkt bündeln, Werke bzw. Gattungen in ihr zeitgenössisches Umfeld einzubetten und damit neu zu beleuchten, allerdings, wir vor allem im Beitrag von Ewald Zimmermann über das Phänomen des Liederzyklus', nicht immer auf der Höhe des aktuellen Forschungsstandes. Behandelt werden die Liederlagen in Goethes Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (Gudrun Busch), das Libretto zu *Die Verschworenen* und seine Vertonungen (Till Gerrit Waidelich), Schuberts Beziehungen zur italienischen Oper anhand von *Des Teufels Lustschloß* und *Alfonso und Estrella* (Manuela Jahrmärker), das Wiener Umfeld der frühen Streichquartette (Salome Reiser) sowie

die Einflüsse der zeitgenössischen Gesangsschulen auf Schuberts Vokalwerke, wobei Christiane Schumann für eine gleichwertige Gewichtung von italienischem und deutschem Gesangsstil plädiert.

Von den werkimmanenten Untersuchungen, die sich auch der Oper *Fierrabras* (Birgit Zineker) und dem formalen Prinzip der zeilenartigen Themengestaltung am Beispiel der späten *Klaversonate B-Dur D 960* (Sebnem Yavuz) widmen, sei der in seiner Argumentation besonders überzeugende Beitrag von Hans-Joachim Hinrichsen zur Problematik der versuchten, aber teilweise gescheiterten Integration von Fugen in traditionelle Formen der Instrumentalmusik beim späten Schubert hervorgehoben. Daß es trotz der kaum mehr überschaubaren Schubert-Literatur immer noch wenig beachtete Felder gibt, demonstriert Kenneth Stuart Whittons Beitrag über „Schubert als Leser“. Nicht weniger fesselnd liest sich die Diskussion der *Incerta-Frage* für insgesamt 15 kleinere Kirchenwerke (Werner Bodendorff), die jedoch durch den zusammenfassenden Charakter des Beitrags in einigen Punkten unbefriedigend bleibt. Insgesamt ein durchaus gelungener Probelauf, dem eine Fortführung auf gleichem Niveau zu wünschen ist.

Die Mitteilungen Nr. 16/17 des 1987 gegründeten Wiener Internationalen Franz Schubert Instituts bieten erneut eine Mischung von bibliographischen Beiträgen (eine Zusammenchau der Schubert-Forschung seit dem Jubiläumsjahr 1928 sowie des Schrifttums seit 1993 von Ernst Hilmar), Aufsätzen unterschiedlicher Ausrichtung und unterschiedlichen Anspruchs, von einigen Gedenkartikeln zu Schubert-Interpreten sowie Nachrichten der verschiedenen Schubert-Gesellschaften und abschließenden Kurzmeldungen aus allen Bereichen. Innerhalb der Aufsätze lassen sich etwa gleichstarke Gruppen von „Umkreis“- und „Werk“-Beiträgen feststellen. Exemplarisch erwähnt sei hier die umfangreichste Abhandlung des Heftes, „Schlegel, Schelling und Schubert“ von Ilija Dürhammer, die sich den geistesgeschichtlichen Vernetzungen im „romantischen“ Wien widmet und die intensive Beschäftigung Schuberts mit romantischen Texten vor allem im Zeitraum von 1818 bis 1823 (der ja bekanntlich als „Krisenzeit“ gilt)

mit den indirekten Beziehungen zwischen dem Kreis um Friedrich Schlegel zu dem um den Wiener Komponisten zu begründen versucht.

Des weiteren finden sich Aufsätze zu ikonographischen Themen sowie ein Beitrag aus toxikologischer Sicht von Hans D. Kiemle – wohl der spannendste der vorliegenden Mitteilungen –, der in überzeugender Weise zu dem Schluß kommt, daß Schubert nicht an den unmittelbaren Folgen seiner Syphilis-Erkrankung, sondern an denen der Behandlung mit Quecksilber starb – ein damals übliches medizinisches Mittel, das noch ohne Wissen um die damit verbundenen tödlichen Vergiftungsrisiken angewandt wurde.

Ausdrücklich „nicht nur zum Schubert-Jahr“, aber doch mittelbar aus diesem Anlaß entstand die Idee, Interviews mit Sängerinnen und Sängern, aber auch einigen Pianisten zu führen, die sich in besonderer Weise um das Schubert-Lied bemühen bzw. verdient gemacht haben, und diese parallel als Hörfunkbeiträge zu senden sowie gesammelt als Buch herauszugeben. Obwohl eingestandenermaßen (vgl. Nähers Schlußwort S. 235) nicht alle angefragten Interpreten zur Verfügung standen (so vermißt man beispielsweise Margaret Price), vertreten die insgesamt zwanzig Künstler (Olaf Bär, Juliane Banse, Barbara Bonney, Christian Elsner, Brigitte Fassbaender, Dietrich Fischer-Dieskau, Irwin Gage, Matthias Goerne, Thomas Hampson, Robert Holl, Graham Johnson, Christoph Prégardien, Hermann Prey, Thomas Quasthoff, Anneliese Rothenberger, Christine Schäfer, Andreas Schmidt, Peter Schreier und das „Lied-Duo“ Mitsuko Shirai/Hartmut Höll) doch durchaus repräsentativ die maßgeblichen Gestaltungen des Schubert-Liedes. Im Mittelpunkt steht natürlich die Frage, worin das Besondere des Schubert-Liedes besteht. Der weithin gemeinsame Tenor der Antworten läßt sich am prägnantesten mit Fischer-Dieskau beschreiben: „Die Fülle in der Beschränkung“, wobei Fülle sowohl die Stärke als auch die Bandbreite des Ausdrucks im Schubertschen Liedschaffen meint. Darüber hinaus stehen Fragen nach dem individuellen Zugang zum Lied, nach den Kriterien der Auswahl bei Liederabenden, nach der Bedeutung der Liedzyklen etc. im Vordergrund. Obwohl sich nur wenige Interpreten mit musikwissenschaftli-

cher Literatur beschäftigen – Fischer-Dieskau bezeichnet eher eine Ausnahme als die Regel –, sind die hier befragten Künstler doch weit davon entfernt, sich mit dem bloßen Notentext (und auch hier erfreulicherweise nicht mit unkritischen Ausgaben) zu begnügen. Vielmehr bemühen sich gerade die jüngeren Sängerinnen und Sänger um Informationen über die jeweilige Kompositionssituation, aber auch über die Dichter der Textvorlagen, womit sie in gewisser Weise an die gebildeten Sänger des 19. Jahrhunderts anzuschließen versuchen.

Offenbar werden Musikbücher solchen Zuschnitts kaum noch lektoriert: Zahlreiche Druckfehler, vor allem aber die ständig wiederkehrende falsche Genetivform „des Zyklus-ses“ wirken hier bei der Lektüre auf die Dauer doch störend.

(Dezember 1997)

Peter Jost

XAVIER HASCHER: *Schubert, la forme sonate et son évolution*. Bern u. a.: Peter Lang 1996. 431 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 156.)

Xavier Hascher widmet sich in seiner Dissertation der Untersuchung der lange Zeit vernachlässigten Formproblematik in Schuberts Instrumentalmusik. Im Zentrum steht der Versuch einer grundlegenden Neubewertung der (vor allem in der deutschen Musikwissenschaft der Jahrzehnte zwischen 1920 und 1970) allenfalls herablassend beurteilten Sonatenform. Die Arbeit stellt eine rein formanalytische Studie dar, die alle für die Untersuchung in Frage kommenden Schubert-Sätze durchdekliniert und (in äußerst komprimierter Form) in die graphische Gestalt der aus der Schenker-Schule bekannten Notendiagramme oder harmonischen Exzerpte bringt. Die Betrachtung der „dimension tonale“ wird also vom Verfasser als die für die Formerkenntnis wesentliche erachtet; die Betrachtung einer weiteren Formdimension, der „dimension architecturale“, erscheint demgegenüber nur in zwei kleinen Abschnitten am Beginn und am Schluß, also gleichsam an den Rändern der Arbeit. Eine der Hauptthesen Haschers lautet, daß bei Schubert die Terzbeziehungen, die sich bei ihm von den bis dahin vorherrschenden Quintbeziehungen

emanzipieren, zunächst vor allem lokal beherrschend, später dann sogar satzübergreifend formbildend werden. Im Spätwerk regieren sie alle Ebenen der Form, und somit ist erstmals bei Schubert (nicht schon bei Beethoven, bei dem es etwa mediantische Seitenthemen auch schon gibt) die Terzverwandtschaft „moyen d'articulation et de structuration de la forme à tous les niveaux de celle-ci“ (S. 369).

Eine Konsequenz der Untersuchung ist die Behauptung einer „dédramatisation“ zugunsten einer spätestens nach 1821 einsetzenden „lyricisation“ der Sonatenform bei Schubert. Eine solche Verabschiedung der in der klassischen Sonatenform gültigen Strukturbildungsprinzipien komme, so Hascher, einer Entfernung vom Weltbild des Aufklärungszeitalters gleich – und zwar zugunsten der Unausprechbarkeit des menschlichen Fühlens und der Vergeblichkeit individueller Auflehnung gegen die Ungerechtigkeit und Absurdität menschlicher Existenz. So werden also aus der Formanalyse weitreichende geistesgeschichtliche Schlüsse gezogen (die recht allgemein bleiben). Die Stärke der Arbeit liegt denn auch in der gründlichen, dem Leser nichts schenkenden analytischen Arbeit selbst. Wer sich mit den graphischen Darstellungsmethoden der Schenker-Schule anfreunden kann (denen Hascher übrigens durchaus nicht sklavisch folgt, sondern die er vielmehr ausführlich diskutiert und flexibel für seine eigenen Zwecke einrichtet), mag die Arbeit als Kompendium harmonischer Exzerpte der für die Auseinandersetzung mit der Sonatenform relevanten Schubertschen Instrumentalsätze begrüßen. Daß den analytischen Betrachtungen keine genetischen, philologischen oder historischen Überlegungen zur Thematik beigesellt sind, wäre ein Einwand, der aber an der Ausrichtung der Studie und deren Konsequenz vorbeizielte: Die Konzentration der Arbeit auf die Analyse und ihre Methodik ist ihr erklärter Zweck.

(November 1997) Hans-Joachim Hinrichsen

RICHARD KRAMER: *Distant Cycles. Schubert and the Conceiving of Song*. Chicago/London: The University of Chicago Press (1994). XII, 234 S., Abb., Notenbeisp.

Vorbereitet durch einige seit den achtziger Jahren veröffentlichte Aufsätze, präsentiert der amerikanische Schubert-Spezialist nun seine Forschungen zum so von ihm benannten Phänomen der „distant cycles“ (mit dem Doppelsinn von „verborgenen“ wie auch „weitläufigen, entfernten“ Liedzyklen) in umfassender Weise. Erklärte Absicht ist es, sich in Anlehnung an eine Formulierung von Klaus Kropfinger auf die „Suche nach dem verlorenen Werk“ zu begeben, d. h. ursprüngliche Konzeptionen von Liedgruppen oder -zyklen in Schuberts Schaffen zu ermitteln bzw. heute nicht mehr unmittelbar ersichtliche Verbindungen zwischen Einzelliedern überhaupt erst aufzudecken. Dafür daß solche Verbindungen in durchaus unterschiedlichem Grad inzwischen „verborgen“ sind, lassen sich sowohl äußere als auch innere Gründe anführen. Konzessionen an die Musikverleger im Hinblick auf Transpositionen und Anordnungen der Lieder für Veröffentlichungen stehen der Änderung der ursprünglichen Konzeption durch Schubert selbst entgegen (daher plädiert Kramer für die in diesem Zusammenhang größere Bedeutung der jeweiligen Erstfassungen von Liedern). In seinem zweiten Kapitel führt er als Beispiel für eine ursprünglich gemeinsam verfaßte, dann aber vom Komponisten selbst sehr bald aufgelöste Gruppe die Schiller-Vertonungen *Hoffnung* D 637, *Das Geheimnis* D 793 und *Pilgrim* D 794 an, die in transponierter und bearbeiteter Form separat veröffentlicht wurden (*Der Pilgrim* mit *Der Alpenjäger* D 588 als op. 37, *Hoffnung* mit *Der Unglückliche* D 713 und *Der Jüngling am Bache* D 638 als op. 87) oder erst posthum erschienen (*Das Geheimnis* als op. 173 Nr. 2). Wie auch in den nachfolgenden Kapiteln verknüpft Kramer in seiner Argumentation philologische mit – vor allem auf die Harmonik konzentrierten – analytischen Beobachtungen und berücksichtigt dabei natürlich auch mögliche Textbezüge und -verbindungen der in Frage stehenden Lieder.

Der hohe Stellenwert, den der Autor der harmonischen Disposition für die Zyklusbildung einräumt, erschließt sich vor allem in den beiden nachfolgenden Kapiteln. In Abkehr von der gängigen Praxis, nach dem Modell von Beethovens Liederkreis *An die ferne Geliebte* vor allem inhaltliche und musikalische Bezüge als einheitsstiftende Momente für die Zyklusbildung anzusehen, zieht Kramer es vor, „ver-

borgenen“ Relationen auf der Ebene von Syntax und Semantik zwischen den einzelnen Liedern nachzuspüren. Dabei sieht er einen geschlossenen tonalen Aufbau (wie man es etwa in Liedzyklen Schumanns vorfinden kann) keinesfalls als notwendige Bedingung, ja weist dies sogar als eine (zumindest für Schubert) verfehlte Voraussetzung zurück. In kritischer Auseinandersetzung mit der im allgemeinen in Amerika selbstverständlich akzeptierten Lehre Heinrich Schenkers führt er dazu aus: „Now, by some definition of tonality, a proof of cohesion rests ultimately in a demonstration of tonal closure. Tonicity, by Classical norm, means closure – a closure that is self-evident and predetermined in the immediacy of the piece. What I want to suggest here is that the very idea of a tonic as the single generating motor of coherence, in its explicit position in the temporal unfolding of the piece, seems manifestly to have undergone a fundamental redefinition [in einigen der untersuchten „distant cycles“]. The inexorable pull toward a *final* tonic is rejected: better, the final tonic [...] contradicts what we must take to be the central and generating tonic. The true tonic becomes a poetic image, a figure of ambiguity that hovers somewhere in the midst of the cycle. And that accords well with the sense of most Romantic song cycles, for it is not structural closure that they are about but rather reminiscence and longing and dissolution“ (S. 97).

Erprobt wird seine These einerseits am Goethe-Lied *An die Entfernte* D 765, das zusammen mit anderen, sowohl textlich als auch musikalisch gänzlich anders gestalteten Vertonungen des Dichters (*Der Musensohn* D 764, *Am Flusse* D 766 und *Willkommen und Abschied* D 767) in Schuberts Autograph überliefert ist, andererseits in den Liedern des *Schwanengesang*. Kramer versucht hier nachzuweisen, daß es sich um zwei relativ kohärente, eigenständige Zyklen – die Lieder nach Ludwig Rellstab und diejenigen nach Heinrich Heine – handelt. In beiden Fällen wird *h*-Moll („Schubert in B minor is Schubert at the depths of his soul“, S. 102), obwohl nur jeweils ein Lied (*In der Ferne* nach Rellstab und *Der Doppelgänger* nach Heine) in dieser Tonart steht, als von zentraler Bedeutung für die Erkenntnis der Zusammengehörigkeit beider „distant cycles“ angesehen. Desgleichen nimmt Kramer auch für die *Win-*

terreise in Anspruch, wobei ihm die autorisierte Transposition des Schlußliedes *Der Leiermann* von *h-* nach *a-Moll* völlig unverständlich bleibt. Ohnehin liegt die Stärke von Kramers Buch weniger in der definitiven Beantwortung der zahlreichen angesprochenen Fragen und einer Lösung der sich ergebenden Probleme als vielmehr in der facettenreichen Suggestion von Vermutungen und Möglichkeiten. Dies gilt auch, ja sogar ganz besonders für das abschließende achte Kapitel „Schlegel's *Abendröte* and the Failure of Cycle“. Trotz der zum Teil sehr ausführlichen Diskussion von musikalischen Bezügen und einzelnen Datierungen bleibt die Frage offen, ob die insgesamt elf Vertonungen Schuberts auf Texte des zwei Gruppen zu zehn Gedichten mit je einem mottoartigen Prolog umfassenden Gedichtzyklus von Friedrich von Schlegel zu irgendeinem Zeitpunkt tatsächlich als Liedzyklus gedacht waren.

Es liegt auf der Hand, daß man dem Autor in seiner philologisch-analytischen Argumentation nicht in allen Punkten folgen wird. Aber auch dort, wo seine Darlegungen und Schlußfolgerungen anfechtbar scheinen, bleiben seine Überlegungen und Ideen immer anregend. Kramers Buch, dem zur nachhaltigeren Wirkung hierzulande eine deutsche Übersetzung zu wünschen ist, gehört zweifellos zu den bedeutendsten Veröffentlichungen in der kaum noch überschaubaren Literatur zu Schuberts Liedschaffen.

(April 1998)

Peter Jost

SIEGFRIED OECHSLE: *Symphonik nach Beethoven. Studien zu Schubert, Schumann, Mendelssohn und Gade. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 1992. 404 S., Notenbeisp. (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft XL.)*

Die „Krise der Symphonik“ im 19. Jahrhundert – also die Krise der Symphonik nach Beethoven – ist sprichwörtlich geworden und als feststehender Begriff in die Geschichte der Musikbetrachtung eingegangen. Siegfried Oechsle schreibt in seiner Dissertation von 1988 gegen diese Vorstellung an. Die schlichte Präsenz symphonischer Werke, nämlich eine nach wie vor unüberschaubare und kaum erforschte Produktion von Symphonien in der Beethovennachfolge, die auf weitere Monu-

mentalisierung des Heroischen zielten – somit wird man eher von der Stagnation der Gattung ausgehen –, widerlegen diesen Gedanken ebenso wie die ästhetische Neuorientierung in der Gattung der Symphonie um das Jahr 1840. Ausgehend von Spohrs *Historischer Symphonie*, die der Gattung eigentlich den „Totenschein“ ausgestellt habe (S. 4), und dem Symphonienwettbewerb in Wien von 1835 sowie schließlich von einigen ästhetischen Ansätzen (Hand, Fink) macht Oechsle diesen Paradigmenwechsel am Beispiel von vier Kopfsätzen aus dem Œuvre Schuberts (*Symphonie C-Dur*, D 944), Schumanns (*I. Symphonie B-Dur*, op. 38), Mendelssohns (*III. Symphonie a-Moll*, op. 56) und Gades (*I. Symphonie c-Moll*, op. 5) zum Hauptgegenstand seiner Arbeit.

Die Werkauswahl ist mit Bedacht getroffen: Die vier Kompositionen lassen sich unschwer als Werkgruppe zusammenfassen. Alle in Leipzig zu Beginn der vierziger Jahre uraufgeführt (davon drei unter Mendelssohns Leitung), ist ihnen vor allem in den (von Oechsle ausführlich und sprachlich sensibel analysierten) Kopfsätzen der Hang gemeinsam, das ehemals Monumentale der Gattung ins Kantable zu wenden. Hierin erkennt der Autor in erster Linie die Voraussetzung zur Loslösung von der Beethovenschen Vorgabe.

Daß diese Emanzipation nicht immer schmerzlos vonstatten ging, stellt sich an Schumanns „Weg zur ‚großen‘ Symphonie“ (S. 201 ff.) dar. Vorbildcharakter für Schumann hatte Schuberts große *C-Dur-Symphonie*, die gleichsam als Ausgangspunkt neuer Symphonik wirkte. Beiden Stücken weist der Autor im Gegensatz zu den besprochenen Werken Gades und Mendelssohns vor allem formimmanente Innovation zu, während Gade und Mendelssohn die Spannung von Symphonischem und Liedhaftem auch aus Außermusikalischem beziehen. Der ‚nordische Ton‘ bei Gade erscheint ebenso wie die von Mendelssohn ins Spiel gebrachte „Couleur historique“ (S. 276) vermittelt über (historische oder nur historisierende) Liedmodelle, die mit der „Kantabilisierung“ (S. 50) der Gattung unmittelbar in Zusammenhang zu sehen sind.

Die Studie Oechsles vermag sprachlich die komplexen Verhältnisse von autonomer Musiksprache, gelegentlich programmatischen Bezügen und sogar von sozialgeschichtlichen

oder nationalen Aspekten aber auch zu anderen sinfonischen Gattungen (der Ouvertüre, der der Autor ein eigenes Kapitel widmet) beziehungsreich zu verflechten. Sie setzt die Werke in ein Beziehungssystem, das die These von der Krise der Gattung fragwürdig werden läßt. Dem Ausspruch Schumanns von 1839 „Alles wie bei Beethoven!“ (hier bezogen nur auf Franz Lachner) ist bezogen auf die Jahre um 1840 ein „eben doch nicht“ anzufügen.
(März 1998) Anno Mungen

CHRISTOPH SCHMIDER: „Gotteslob mit Hörnerschall“ oder „Gräuel an heiliger Stätte“? Untersuchungen zur kirchenmusikalischen Praxis im Erzbistum Freiburg in der Zeit zwischen Errichtung des Bistums und Gründung des Diözesan-Cäcilien-Verbandes (1821/27–1878). Freiburg–München: Verlag Karl Alber 1994. 368 S. (Forschungen zur Oberrheinischen Landesgeschichte. Band XL.)

Flächendeckende Untersuchungen zur kirchenmusikalischen Praxis im 18. und 19. Jahrhundert sind noch immer – von einigen kleineren Fallstudien abgesehen – ein Desiderat in der Kirchenmusikforschung. Um so wertvoller ist Christoph Schmiders Studie über das Erzbistum Freiburg, die alle wesentlichen Aspekte des Themas beleuchtet. Dem Autor ist es gelungen, eine überwältigende Fülle von archivalischem Material zu ermitteln, das er akribisch auswertet. Eine große Anzahl hochinteressanter Zitate ergibt einen Einblick in die Bedeutung und Aussagekraft der benutzten Quellen. Ins Zentrum seiner Untersuchung stellt Schmider die Domkapelle in Freiburg und zieht vergleichend die Münsterpfarre in Konstanz, St. Stephan in Karlsruhe und einige kleinere Stadtpfarrkirchen heran. Neben der Frage nach dem Repertoire steht die nach der Qualität der Aufführung, der Größe des jeweiligen Ensembles und der musikalischen Bildung der Ausführenden (vor allem der Schullehrer). Ein Großteil der Quellen belegt, daß Kirchenmusiker, Geistlichkeit und Bevölkerung stets bemüht waren, die bestehenden Verhältnisse zu verbessern. Einige Ausblicke auf andere Bistümer (Rottenburg, Speyer, Regensburg) und die Darstellung der historischen Voraussetzungen beruhen vorwiegend auf der Kompilation neuer

Literatur und sind etwas zu ausführlich geraten, zumal – aus dem Bestreben nach Gründlichkeit – auch Wiederholungen nicht immer vermieden werden.

Die Untersuchungen zeigen die Vielseitigkeit des Repertoires unter Einbeziehung zahlreicher musikalisch wertvoller Kompositionen des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts und die regelmäßigen, mancherorts allsonntäglichen Aufführungen instrumentalebegleiteter Kirchenmusik (selbst in einfachsten Verhältnissen wollte die Bevölkerung bis ins spätere 19. Jahrhundert zumindest an den Festen nicht auf Figuralmusik verzichten), so daß die immer wieder beschworene und auch vom Autor – entgegen anderslautender Quellenbefunde – offensichtlich zumindest teilweise akzeptierte (s. S. 41–54), aus der literarisch-ästhetischen Diskussion (Thibaut, E. T. A. Hoffmann) übernommene und von dort bis in neueste Literatur weitergetragene These vom „Verfall“ der Kirchenmusik vor der (späten) Ausbreitung des Cäcilianismus nicht haltbar ist.
(September 1997) Gabriela Krombach

FRANZ SCHEDER: Anton Bruckner. Chronologie. Tutzing: Hans Schneider 1996. Textband und Registerband. 806 S. bzw. 479 S.

Das vorliegende Werk ist die Tat eines „musikwissenschaftlichen ‚Laien‘“, der im Laufe von „etwa fünfzehn Jahren“ in den „Abendstunden und an Wochenenden“ „einen chronologisch geordneten Zettelkasten angelegt“ hat, um eine „lückenlose Zusammenstellung aller bisher bekannten Daten zu Bruckners Leben und Werk zu liefern“ (so das Vorwort S. 12, 13 bzw. 16). Zu solch entbehrungsreicher Arbeit findet heute tatsächlich nur der Hobby-Forscher, obgleich der Anlaß aller wissenschaftlichen Ehren wert ist: die Verzweiflung nämlich über die unheilvolle Vermischung von Dichtung und Wahrheit in der immer noch grundlegenden Bruckner-Biographie von Göllicherich und Auer (1936). Mit dem Ziel, Fehler aufzudecken und Klarheit im undurchdringlichen „Weihrauchnebel“ (S. 9) zu schaffen, hat es der Autor unternommen, die dort servierten „Daten“ durch Auswertung der seither erschienenen Bruckner-Literatur – immerhin über 800 Titel – zu korrigieren, zu ergänzen

und in einem dickleibigen „Textband“, chronologisch geordnet, in kurzen Zusammenfassungen mitzuteilen sowie jeweils auf die Quellen, aus denen das Mitgeteilte stammt, zu verweisen, z. B.: „1. 1. 1865, Sonntag. Bruckner beginnt das Jahr ‚mit schrecklichem Kopfweh‘. Literatur: Brief vom 3. 1. 1865“ (S. 146); oder: „15. 10. 1872, Dienstag (St. Theresia). Bruckner schreibt im Gedenken an seine Mutter das Andante-Thema des 2. Satzes der 3. Symphonie – wie später Josef Kugler berichtete [...]“ (S. 250); oder: „Ende September 1896. Bruckner empfängt Almeroth und Goldschmidt zu Besuch. Er berichtet ihnen von der Widmung der 9. *Symphonie* an den lieben Gott und, da er das Finale nicht mehr fertigstellen könne, von der Idee, das *Te Deum* als Schlußsatz zu nehmen. Literatur: 38/572 [= Göllicher/Auer IV/3, S. 572]“ (S. 793). Zu erschließen ist diese „Chronologie“ durch einen „Registerband“, der Personen (samt Lebensdaten), Orte, Institutionen, Bruckner-Werke und „Persönliches“ zu Bruckner sowie die verwendete Literatur auflistet. Den ersten der o.g. Einträge finden wir unter „Bruckner – Krankengeschichte“ mit dem (bemerkenswerten) Hinweis „Migräne“; den zweiten und dritten unter „Bruckner – Symphonie Nr. 3“ bzw. „Nr. 9“, Stichwort „Misterioso“ bzw. „Widmung“. Will man wissen, wann in welcher Zeitung Bruckner erwähnt wird, wird man unter „Zeitschriften“ umfassend auf die ermittelten Quellen verwiesen. Möchte man erfahren, wann Dr. Heller dem kranken Komponisten Visiten abstatte, stößt man unter „Heller“ auf ein Dutzend Einträge. Wer sucht, der findet viel, sehr viel, neben völlig belanglosem, Unbeweisbarem und Zweifelhafem auch Stichhaltiges und Wichtiges. Aufs Ganze gesehen ist die Arbeit, was der Autor selbst einräumt, eine aus der Sekundärliteratur geschöpfte „Sammlung aller bisher veröffentlichten Behauptungen“ zu Bruckners Leben und Werk (S. 13). Wer die Bruckner-Literatur überschaut, weiß, was das heißt. Die o. g. Symphonie-Bemerkungen z. B. stammen aus der Feder Göllicher, dem der Autor doch auf die Finger schauen wollte. Ihr Wahrheitsgehalt ist mehr als zweifelhaft (und bezweifelt worden). Als Tatsachen formuliert erhalten Angaben solcher Art eine dokumentarische Resistenz, die das gesamte Unternehmen in Frage stellen: die Fehler liegen

nicht im Datum, sondern in den Behauptungen. Wer sich freilich auf die Suche nach historisch belegbaren Fakten beschränkt, der wird das Werk nützlich finden (muß dafür aber 550 DM zahlen).

(Mai 1998)

Wolfram Steinbeck

Gabriel Fauré. Werk und Rezeption. Mit Werkverzeichnis und Bibliographie. Hrsg. von Peter JOST. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 1996. 256 S., Abb., Notenbeisp.

Man hat Vladimir Karbusicky zuzustimmen, wenn er der hiesigen Musikwissenschaft Deutschzentriertheit vorwirft: Überschaut man das Angebot musikwissenschaftlicher Arbeiten zum Themenkomplex Frankreich, so wird man zwar eine steigende Tendenz in der Zahl der Publikationen feststellen können; dennoch bleiben französische Musikgeschichte und Werkmonographien selbst zu bedeutenden französischen Komponisten rar.

Umso erfreulicher ist es, daß nun ein Band vorgelegt wird, der sich ausschließlich mit dem Werk eines der einflußreichsten, wenngleich hierzulande auch unbekanntesten Komponisten der Jahrhundertwende beschäftigt: Gabriel Fauré. In 18 Aufsätzen zu den drei Themenschwerpunkten „Schaffensüberblick und Biographie“, „Werk“ und „Rezeption“ werden unterschiedliche Aspekte seiner musikalischen Sprache beleuchtet. Während der biographische und rezeptorische Abschnitt jeweils kürzer ausfallen, wird dem kompositorischen Schaffen Faurés in 13 Aufsätzen nachgegangen. Dieser Teil ist zunächst nach Gattungen gegliedert (Orchester-, Kammer-, Klavier-, Bühnen- und Vokalmusik) und schließt gattungsübergreifend mit zwei Texten ab, die Faurés Musik im Spannungsfeld einerseits von Modalität und Tonalität (Serge Gut), andererseits von Impressionismus und Expressionismus (Michelle Biget-Mainfroy) betrachten.

Erstaunlich ist die Gewichtung der einzelnen Gattungen: Kommen dem sicherlich problematischsten Aspekt im Œuvre Faurés, nämlich der Orchestermusik, immerhin drei Texte nach (Elisabeth Schmierer, Manfred Kelkel und Geneviève Bernard-Krauß), widmet sich nur ein einziger und zumal sehr kurzer Aufsatz dem immerhin neben den *Méodies* umfang-

reichsten Teil seiner Kompositionen, nämlich der Klaviermusik (Thomas Kabisch).

Der Rezeptionsteil umfaßt drei Artikel, von denen vor allem Klaus Stobels Überlegungen zur Fauré-Rezeption in Deutschland erwähnenswert sind. Stobel stellt dar, daß die Verzerrung des deutschen Fauré-Bildes eine traurige Tradition besitzt, und erklärt somit die Fehleinschätzung, die das Werk des Komponisten hierzulande erfährt. – Der erste Themenschwerpunkt ist etwas enttäuschend: Michael Stegemann stellt in einer Chronik die Entstehungsdaten Fauréscher Werke den Geburts- und Sterbedaten von Komponistenkollegen gegenüber. Weitaus instruktiver wäre es gewesen, wenn er parallele Kompositionen oder historische Ereignisse mit aufgezählt hätte. Marie-Claire Beltrando-Patiers Kurzbiographie ist zwar als Einführung in Faurés Leben nützlich; sie verliert sich jedoch des öfteren in Nebensächlichkeiten, während bedeutendere Aspekte häufig nur kurz abgehandelt werden.

Hervorragend sind vor allem die konkret musikbezogenen Aufsätze. Hier herrscht fast durchgängig hohes Niveau. So zeigt beispielsweise Elisabeth Schmierer auf eindrucksvolle Weise, welche musikalischen Erkenntnisse man aus einer einzigen erhaltenen Violinstimme für ein Orchesterwerk ziehen kann (im Fall der *d-Moll-Sinfonie*). Claudia Breinfeld, die bereits ein Buch über Faurés Kammermusikwerk vorgelegt hat, entwickelt ihre Gedanken zum Stil und zur Schreibweise der Cellosonaten über einen Vergleich mit den Cellosonaten von Brahms. Peter Jost, der Herausgeber des Bandes, vergleicht Faurés vielgeschmähtes *Les Djinnns* mit der Chorliteratur jener Zeit und kommt darüber zu einer Neubewertung dieses Werks. Wolfgang Winterhager versucht eine neue Herangehensweise an die *Mémoires* des Komponisten, indem er ausschließlich musikalische Kriterien zur Bewertung anbringt und den Komplex des Wort-Ton-Verhältnisses zunächst zurückstellt – ein Unterfangen, das noch nicht restlos befriedigt, das jedoch diskussionswürdig scheint und durchaus neue Aspekte ans Tageslicht bringen könnte.

Eine Aufsatzsammlung wie die vorliegende kann selbstverständlich nicht alle Aspekte eines Komponisten behandeln. Sie reizt jedoch zur weiteren und tieferen Beschäftigung mit dem Werk Faurés. Zu diesem Zweck runden

ein Werkverzeichnis sowie eine ausführliche Bibliographie den insgesamt sowohl äußerlich als auch inhaltlich sehr ansprechenden Band ab.

(Januar 1998)

Ulrich Linke

Alexius Meinong und Guido Adler. Eine Freundschaft in Briefen. Hrsg., kommentiert und mit einer Einführung versehen von Gabriele Johanna EDER. Amsterdam/Atlanta: Edition Rodopi 1995. 299 S. (= Studien zur österreichischen Philosophie. XXIV.)

Wer zu dem von Gabriele Johanna Eder nach den geltenden Standards sorgfältig edierten Briefwechsel zwischen Guido Adler und Alexius Meinong greift, wird diesen wohl kaum eher wieder aus der Hand legen, bevor er nicht der letzten, sich geradezu aufdrängenden Analogie zur heutigen universitären Fachsituation nachgespürt haben wird. Spannend ist der Briefwechsel allemal, hatte sich doch schon Adler aus Gründen der „Pietät“ gegenüber den dort namentlich genannten und konkret aufgeführten Affären und Intrigen zum Thema „Wissenschaftslandschaft Österreich“ dazu entschlossen, die Dokumente selbst für eine geplante Dokumentarbiographie seines verstorbenen Freundes Alexius Meinong nicht zur Verfügung zu stellen (vgl. Einführung S. 51).

Eben, in dem Briefwechsel geht es nicht nur um hehre, selbstzweckhafte wissenschaftliche Fragen. Dazu repräsentieren die Schriftstücke in Stil wie auch hinsichtlich der angeschnittenen Themen viel zu sehr jenen gehobenen, gepflegten, zeittypischen Konversationston, der zur Voraussetzung jedoch das Fehlen der uns heute mittlerweile selbstverständlichen, weil liebgewordenen medialen Kommunikationsmöglichkeiten hat. Durch die dominierenden, mit Augenzwinkern und ironischen Seitenhieben vergatterten Zeitgeisteleien hindurch werden jedoch auch Konstellationen und Problemstellungen sichtbar, die – sofern berücksichtigt – durchaus dazu geeignet sind, an (musik-)wissenschaftsgeschichtlichen Nahtstellen weitreichende Einflußnahmen wie Entscheidungen gewärtigen zu können. Wobei die Verhältnisse klarliegen: Meinong rät in Sachen Wissenschaft, Erkenntnistheorie und Methode, Adler in denen persönlicher Lebensführung – ausge-

wogen verläuft der Informationsfluß dort, wo es darum geht, wer wo, mit welchen Mitteln, zu welchem Zeitpunkt, an welcher Stelle den richtigen Mann mit dem richtigen Argument ins Berufungs- und Förderungsstratego schickt (voyeuristisch seien hierzu z. B. die köstlichen Dossiers über Hermann Kretzschmar, Hugo Riemann, Heinrich Rietsch, Max Seiffert [Schriftstück Nr. 133] sowie der nachladende Brief Nr. 137 zur Lektüre empfohlen).

Der zweifellos kleinere wissenschaftshistorische Gehalt ist jedoch nicht wenig bedeutsam. Zwar ist zum Beispiel bekannt, daß Adlers lange Zeit die Musikwissenschaft prägender Grundlagenaufsatz „Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft“ in der *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* von 1885 auf gängige klassifizierende Strukturen und Theoreme in den benachbarten Geisteswissenschaften rückgreift. Inwiefern jedoch Meinong hierbei seine Hand beziehungsweise seine philosophische Kompetenz im Spiel hatte, läßt sich jetzt unter anderem erst aus den Briefen Nr. 43/44 von Anfang Juli 1884 erschließen. Zu diesem Zeitpunkt mit der Abfassung des nachmals berühmt und prägend gewordenen programmatischen Musikwissenschaftsaufsatzes zur Eröffnung des offenbar keineswegs immer glücklichen Unterfangens *VfMw* beschäftigt (vgl. Adlers bittere Klage über den offensichtlich stark intrigierenden Philipp Spitta, Brief Nr. 51), wird Adlers ohne viel weiteres Nachdenken gehegte Absicht der dann die „Nachgeborenen“ so beschäftigenden Zweiteilung der Disziplin deutlich.

„Ich glaube“, heißt es im Brief Adlers vom 2. Juli 1884 (Nr. 43), „daß unsere musikwissenschaftliche Methode eine kombinierte sein dürfte: 1.) Erklärung der Dokumente und Monumente nach der historischen respektive philologischen Methode 2.) Erklärung der Kunstgesetze nach der induktiven Methode“ (S. 87). Ohne weiteres Nachdenken und gewissermaßen ‚spontan‘ deshalb, weil Adler in demselben Brief nur wenige Sätze zuvor jenen seinen ‚Glauben‘ erst noch als Frage an den befreundeten Erkenntnistheoretiker aufwirft. Er tut dies jedoch nicht, um sich wirklich über Prämissen und Konsequenzen solcher ‚Grundsätze‘ kundig zu machen, sondern um sich gewissermaßen lediglich absegnen zu lassen, was bereits als vor-entschiedene Tatsache durch Adlers

Kopf geistert. Meinong hat seinem „lieben Freund“ zwar nicht brieflich widersprochen, auf das Grundsätzliche seiner Anfrage jedoch hingewiesen und ihm zu verstehen gegeben, daß er diese Frage für eine briefliche Auseinandersetzung für ungeeignet halte. Angesichts der Gravitas des angeschnittenen Problems sei dem wohl besser in einem Gespräch, das gut und gerne „volle 14 Tage“ in Anspruch nehmen könnte, beizukommen (vgl. Brief Nr. 44 vom 4. Juli 1884). Ohnehin suggeriert Adler dabei eine methodologische Gleichberechtigung zwischen „Historie“ und „Systematik“, von der er tatsächlich nie wirklich überzeugt gewesen sein dürfte.

Gabriele Johanna Eder kommt das Verdienst zu, diesen zwar nicht unbekanntem (vgl. die Auswahlgabe von W. Höflechner/A. Kernbauer von 1981), aber bislang nur schwer erreichbaren Briefwechsel in seinem erhaltenen Umfang gut zugänglich gemacht zu haben. Dem hilfreich kommentierten Editionsteil als ‚Herzstück‘ gesellt Eder neben dem üblichen Briefverzeichnis, der Bibliographie und dem Personenregister im Anhang eine kenntnisreich geschriebene „Einführung“ bei. Diese profitiert im biographischen Teil von den aus den Briefen, Karten und telegraphierten Mitteilungen extrahierbaren Informationen und führt über das bisher Bekannte hinaus. Im wissenschaftshistorischen Mittelstück zeichnet die Herausgeberin einmal mehr die durch Intrigen und fachpolitisch motivierte Manöver bestimmten, personen- wie institutionenorientierten Entscheidungsverläufe nach und verknüpft in einem letzten, zusammenfassenden Teil jene sich gegenseitig durchdringenden Problemstränge, die ein wenn auch mehr einseitiges denn ausgewogenes Aufeinanderangewiesensein der beiden Briefpartner erkennen lassen.

(August 1997)

Volker Kalisch

Welttheater. Carl Orff und sein Bühnenwerk. Texte von Carl Orff aus der „Dokumentation“. Hrsg. von Hans Jörg JANS. Tutzing: Hans Schneider 1996. 231 S., Abb.

Es war die Ausstellung gleichen Titels in München 1996, die den Anstoß zu dieser Publikation gegeben hat: der Leiter des Orff-Zen-

trums München und Mitveranstalter der Ausstellung, Hans Jörg Jans, ergriff die Gelegenheit, die dabei verwendeten Selbstaussagen des Komponisten zu einer Art ‚Autobiographie‘ zusammenzustellen, und das bedeutete zunächst, sie in den Kontext der *Dokumentation – Carl Orff und sein Werk* (Tutzing 1975–83) zurückzubringen, die ihre Quelle gewesen war. Es galt, das in acht Bänden ausgebreitete Material auf Texte Orffs zu beschränken, um auf diese Weise „einer größeren Leserschaft die Möglichkeit zu geben, den Originalton Orffschen Erzählens kennenzulernen und sich mit Orffs persönlicher Sicht und Gewichtung seines Schaffens auseinanderzusetzen“ (S. 220). Natürlich ist das – und das gilt für die *Dokumentation* wie für ihre Zusammenfassung in einem Band – die „Sicht und Gewichtung“ des im Alter Zurückschauenden, die in Einzelfällen – trotz aller Authentizität – nicht im Sinn einer objektiven Chronik zu lesen ist; das *Liederbuch der Clara Hätzlerin* (um nur ein Beispiel zu nennen), über dessen für ihn fruchtbare Begegnung Orff nach „Ende 1944“ berichtet (S. 148 f.), kannte er bereits im Mai 1935 (vgl. *Briefe zur Entstehung der Carmina Burana*, Tutzing 1990, S. 100 f.). Auch manche Bewertung trägt deutliche Züge der Prägung durch zeitliche Distanz. Die Textauswahl rückt mit überlegten Strichen die Lebenslinie in Verbindung mit dem Werk in den Vordergrund, sie darf auf manche weit-schweifige Darlegung, manches bemühte Dokumentieren, vor allem aber natürlich auf die ausgedehnte Materialsammlung verzichten und kann so die Aufmerksamkeit des Lesers vorteilhaft konzentrieren.

Die Gliederung in vier Teile folgt in den Teilen 1–3 biographischen Abschnitten (1895–1919, 1919–1934, 1934–1981) und setzt damit treffende Akzente, die aus dem Aufbau der *Dokumentation* (die nach Gegenständen gliedert) so nicht abzulesen sind. Hier hat Carl Orff das Wort, während ein vierter Teil zwei Mitarbeitern überlassen ist; es kommentieren Franz Willnauer die *Astituli* und der als Orff-Kenner und -Weggefährte hervorragend ausgewiesene Werner Thomas das Opus ultimum *De temporium fine comoedia*.

Vorwort (bedauerlicher Druckfehler: die *Carmina Burana* sind mit dem Jahr 1937, nicht 1936 zu verbinden) und Nachwort „Zur Textauswahl“ erläutern sachlich und erhellend, ein

Anhang (unter Mitarbeit von H. Gassner und S. Fröhlich) gibt Auskünfte, mit denen sich gut arbeiten läßt (dem Abschnitt „Rollenverzeichnis und Orchesterbesetzung der Bühnenwerke“ jeweils die Jahreszahl der zitierten Version hinzuzusetzen – wie im Fall des *Sommernachtstraum* mit „1962“ geschehen – wäre auch im Hinblick auf die Neufassungen ein wünschenswertes ‚Extra‘). Eine glückliche Bildauswahl gibt dem in geradezu oppulenter Aufmachung erscheinenden Band zusätzlich Farbe. (April 1998) Frohmüt Dangel-Hofmann

AXEL KLEIN: *Die Musik Irlands im 20. Jahrhundert*. Hildesheim u. a.: Olms 1996. 526 S. (*Hildesheimer musikwissenschaftliche Arbeiten*. 2.)

Die lange Zeit vorherrschende englische Perspektive in der Sicht auf die Ereignisse und Verhältnisse des irischen Musiklebens hat dazu geführt, daß die Darstellung der Kunstmusik Irlands ein wirkliches Desiderat darstellt. Für die Musik des 20. Jahrhunderts liegt nunmehr ein Buch vor, das mit einigem Recht als Standardwerk zu bezeichnen ist und diesen Ehrentitel in Anbetracht des enzyklopädischen Charakters auch durchaus verdient. Das Werk ist klar und überzeugend gegliedert, auf einen allgemeinen Überblick – der für den mit dem irischen Musikleben nicht vertrauten Leser überraschende Einblicke bereithält, wie etwa die Tatsache, daß erst 1981 mit der National Concert Hall in Dublin ein geeigneter Ort für größere Aufführungen zur Verfügung stand – folgen repräsentative Einzelanalysen von zwischen 1901–1994 entstandenen Werken möglichst unterschiedlicher Gattungen. Die mit spürbarem Engagement geschriebenen Analysen können innerhalb eines derartigen Rahmens natürlich nur überblicksartigen Charakter besitzen und zu weiterer Auseinandersetzung anregen. Die biographischen Informationen zu 76 Komponisten und die umfangreiche Bibliographie runden das Buch ab und machen es zu einem unentbehrlichen Hilfsmittel für den an der Musik Irlands Interessierten. (April 1998) Michael Zywiets

Irish Musical Studies. 4 (5): *The Maynooth International Musicological Conference 1995. Selected Proceedings: Part One (Two)*. Edited by Patrick F. DEVINE and Harry WHITE. Dublin: Four Courts Press 1996. 444 (409) S., Abb., Notenbeisp.

Die beiden Bände sind das opulente Ergebnis der bisher größten musikwissenschaftlichen Konferenz auf irischem Boden. Sie fand aus Anlaß des 200. Gründungstages des St. Patrick's Colleges in Maynooth, County Kildare, unweit Dublins, statt. An vier Tagen versammelten sich im September 1995 eine große Anzahl vornehmlich irischer, britischer und amerikanischer, dazu eine kleinere Zahl tinnischer, italienischer, polnischer und deutscher Musikforscher. Die beiden umfangreichen Bände vereinen 58 Beiträge und sind dennoch eine Auswahl.

Die freie Wahl des Vortragsthemas veranlaßte manchen zur Reise nach Irland und war für die Herausgeber gleichzeitig eine Schwierigkeit bei der Strukturierung der Bände. Vereinten die ersten drei Bände der *Irish Musical Studies* (vgl. meine Rezensionen der ersten beiden Bände in *Mf* 2/1992 und 4/1993) noch thematisch klar zuzuordnende Beiträge, so reicht dieses Mal das Themenspektrum quer durch die Epochen der Musikgeschichte, bezogen (hauptsächlich) auf die Kunstmusik Europas.

Die Musikgeschichte Irlands nimmt naturgemäß den breitesten Raum ein. Hier finden sich z. B. Schwerpunkte bei kirchlicher Musik (des 18. und ausgehenden 20. Jahrhunderts), bei zeitgenössischer Kunstmusik und bei der ethnischen Tradition. Vereinzelt weitere Beiträge lassen sich ebenfalls dem Themenfeld Irland zuordnen, wie eine Studie zu Händels Konzerten in Dublin 1741/42 (D. Burrows), zu Beethovens Bearbeitungen irischer Volkslieder (B. Cooper) oder zu Berlioz' Liederzyklus *Irlande* op. 2 (J. Rushton). Es scheint, als ob sich die internationale Musikforschung nach und nach vermehrt mit dem Thema Irland in all seinen Facetten anfreunden würde, einem bisher nur als Randgebiet betrachteten oder ganz unterschlagenen Aspekt der Musikgeschichte. Die Beiträge zu diesem Land lassen erahnen, welche Themen noch unbearbeitet der Entdeckung harren, etwa wenn es möglich ist, einen ganzen Beitrag zur Entwicklung des Gemeindegesangs in der römisch-katholischen Kirche

des Landes zwischen 1777 und 1858 zu schreiben (B. Zon) oder wenn man das Spektrum der Musik Irlands in unserem Jahrhundert zu erahnen beginnt (H. Bracefield, G. Cox, A. Klein, J. O'Leary, M. McCarthy).

Andere erwähnenswerte Beiträge beschäftigen sich mit Bachs Da-capo-Arien (S. A. Crist), den Oratorien Carlo Agostino Badias (P. J. Kerr), den Kriterien der Librettoauswahl Verdis (R. M. Marvin), den jeweils dritten Sinfonien von Brahms (J. Reidy) und Lutosławski (K. Tarnawska-Kaczorowska), oder kehren auf Umwegen zurück nach Irland wie der Artikel „Homer – Dante – Joyce – Dallapiccola: Four Artists in Search of Ulysses“ (R. Fearn). Leiden einige Beiträge ein wenig unter ihrer Kürze, so läßt sich sicherlich bei allen ein hoher Stand der Forschung und der Mut zum Betreten von Neuland abseits ausgetretener Pfade feststellen.

Die beiden neuen Bände der *Irish Musical Studies* sind ein erfreuliches Zeichen für den Aufschwung der irischen Musikwissenschaft, sind geradezu ein Beweis für ihre feste Etablierung. Gleichzeitig verdeutlicht das breite Themenspektrum, wie sehr die Musikforschung in Deutschland oft genug auf sich selbst oder die eigene Musikgeschichte bezogen ist und dabei das Bewußtsein dafür oft untergeht, daß sich Musikwissenschaft im englischsprachigen Teil der Welt seit Jahrzehnten von dem feuilletonistischen entfernt hat, mit dem wir es oft noch vorurteilsvoll assoziieren.

(Juli 1997)

Axel Klein

DIRK LEMMERMANN: *Studien zum weltlichen Vokalwerk Hugo Distlers: Analytische, ästhetische und rezeptionsgeschichtliche Untersuchungen unter besonderer Berücksichtigung des „Mörrike-Chorliederbuches“*. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 1996.

Hugo Distlers *Mörrike-Chorliederbuch* op. 19, eine zentrale Sammlung weltlicher deutscher A-cappella-Musik im 20. Jahrhundert, bedarf trotz der Arbeit von Angela Sievers (1989) noch der weiteren Auseinandersetzung. Besonders seine Entstehungsbedingungen inmitten der Zeit des Dritten Reiches und sein Stellenwert im Gesamtschaffen Distlers sind noch weitgehend ungeklärt. Ferner wartet der Distlersche

Chorstil, dessen Eigenheiten hörend sofort erkannt werden können, noch auf verbindliche Bestimmung seiner Charakteristika. Daran anschließend müßten das Potential an Fortschrittlichkeit einerseits und die rückwärtsgewandten Momente der Distlerschen Musik andererseits aufgezeigt werden.

Lemmermann geht es „um eine möglichst präzise Aufhellung des Distlerschen Personalstils hinsichtlich der Vielfältigkeit der Determinanten, die seinen Stil prägten“ (S. 24). Diesem Ziel folgend werden fünf Sätze aus dem *Mörrike-Chorliederbuch* („Denk' es o Seele“, „Er ist's“, „Um Mitternacht“, „Der Gärtner“ [3 Fass.]), zwei Sätze aus dem *Neuen Chorliederbuch* op. 16 („Ich brach drei dürre Reiselein“ und „Lob auf die Musik“) und der Liedsatz „Es geht eine dunkle Wolke herein“ analytisch behandelt (S. 26–106). Daran anschließend benennt Lemmermann die stilprägenden musikalischen Merkmale Distlers hinsichtlich der Rhythmik, der Melodik und Harmonik (S. 89–134).

Der zweite Teil der Arbeit wendet sich den Umständen der Entstehung des *Mörrike-Chorliederbuches* und seiner Rezeption zu (S. 135–254). Hier wird eine Fülle neuen Quellenmaterials ausgebreitet, wie auch schon bei den Anmerkungen zu Distlers *Freitod* (S. 20–24). Mit diesem Material skizziert Lemmermann ein plastisches Bild der geschichtlichen Situation bei der Uraufführung auf dem „Fest der deutschen Chormusik“ in Graz 1939. Die Sammlung wird den NS-affirmativen Kompositionen dieses Festes gegenübergestellt, das Spannungsverhältnis zwischen Bezügen und Distanzierung deutlich herausgearbeitet. Bemerkenswert ist auch die dargestellte ambivalente Bewertung des Werkes vor 1945 im Vergleich zur eindeutig positiven Einschätzung danach. Die im Anhang befindlichen Aufführungsstatistiken veranschaulichen das Gesagte.

Die Arbeit Lemmermanns bringt Erkenntnisfortschritte vor allem in zweierlei Hinsicht. Zum einen werden wesentliche Stilmerkmale Distlers präzise benannt, zum anderen erscheint das *Mörrike-Chorliederbuch* vor einem konturenreichen historischen Hintergrund. In dieser Hinsicht ist die Arbeit auch wertvoll für die bisher nicht hinreichend erschlossene Musikgeschichte im nationalsozia-

listischen Deutschland. Die weitergehende Frage wäre nun, wie sich dieses Werk im Vergleich mit Distlers früherer geistlicher Chormusik (1930–1935) und mit der Chormusik seiner Zeitgenossen in und außerhalb Deutschlands, etwa mit Hindemith, Kodály, Schönberg, Pepping oder David, darstellt.

(September 1997)

Stefan Hanheide

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

Es ist nicht die Aufgabe einer Rezension, etwas zum Lobe des in der Publikation behandelten Gegenstandes beizutragen, zumal dann, wenn das Werk selbst das überzeugendste Plädoyer für die Musik Witold Lutosławskis darstellt. Das mit spürbarem Engagement verfaßte Werk – die Autorin konnte direkt mit dem Komponisten zusammenarbeiten – nimmt durch klare Gliederung des Aufbaus und die Höhe des sprachlichen und gedanklichen Niveaus für sich ein. Insbesondere die Überlegungen zur Methode, die systemtheoretischen Vorstellungen verpflichtet sind, und das Bewußtsein für die Unzulänglichkeit einer Stilbeschreibung anhand herkömmlicher Parameter bei der Musik Lutosławskis wie neuer Musik überhaupt überzeugen sehr.

Gerade die Verdienste Lutosławskis im Hinblick auf eigenständige formale Lösungen auf dem Gebiet der Symphonik lassen das Bedürfnis nach der weiteren Entwicklung adäquater Kriterien für die Beschreibung und Analyse von Formkategorien in zeitgenössischer Musik um so dringender erscheinen. Hier sind von der Autorin zahlreiche einleuchtende Lösungen gefunden worden, die Fehlleitungen in der Rezeption korrigieren.

Akzeptiert man die Prämisse, daß die Musik Lutosławskis in der Musikgeschichte des zu Ende gehenden 20. Jahrhunderts einen ähnlichen Rang einnimmt wie die Messiaens, so muß die vergleichsweise geringe Zahl der Einzeluntersuchungen zu seinem Œuvre Ansporn für zukünftige Bemühungen unseres Faches darstellen. Die Kölner Dissertation der

Autorin markiert in jedem Falle einen Meilenstein in der Auseinandersetzung mit dem Komponisten Lutosławski.

(April 1998)

Michael Zywiets

D'un opéra l'autre. Hommage à Jean Mongrédien. Textes réunis et présentés par Jean GRIBENSKI, Marie-Claire MUSSAT et Herbert SCHNEIDER. Publiés par Jean GRIBENSKI. Paris: Presse de l'Université de Paris IV-Sorbonne 1996. 441 S., Abb., Notenbeisp.

Jean Mongrédien darf ohne Übertreibung als der Doyen der französischen Opernforschung angesehen werden: Seine Studie über Jean-François Le Sueur war wegbereitend für einen Forschungszweig, dem man sich in Frankreich noch später wissenschaftlich annäherte als in Deutschland; die spätere Arbeit über *La Musique en France des Lumières au Romantisme (1780–1830)* ist ein Standardwerk der französischen Musikologie. Konsequenterweise wurde der bevorzugte Gegenstand seiner Forschung – das Musiktheater – als Hauptakzent der Festschrift gewählt, die anlässlich der Emeritierung Mongrédiens als Sorbonne-Professor erschien und die über 40 Beiträge französischer wie internationaler Kollegen versammelt. Wie bei derartigen Sammelwerken üblich, sind bei den Aufsätzen divergierende methodische Ansätze und unterschiedliche qualitative Niveaus zu verzeichnen.

Die Festschrift wurde in fünf thematische Blöcke gegliedert mit den Überschriften: „Un genre, des genres“ (Gattungsgeschichtliches), „Le dire et le voir“ (Aufsätze über Libretti, Rezeptionsgeschichte, Bibliotheken u. a.), „Les maux d'Orphée“ (Werkbetrachtungen), „L'espace social“ (Sozialgeschichtliches) und „L'opéra et au-delà“ (Ästhetik und Varia). Bereits an diesen Titeln wird ein Merkmal ersichtlich, das dem deutschen Leser besonders auffällt: Viele (vor allem französischsprachige) Autoren setzen sich bei ihren Aufsätzen durchaus auch einen literarischen Anspruch (Ausdruck einer anderen Orientierung des geisteswissenschaftlichen Diskurses, insbesondere bei einem Fach wie der universitären Musikwissenschaft, das sich erst spät von der Literaturwissenschaft emanzipierte).

Angesichts der Fülle der Beiträge können hier nur wenige der beteiligten Autoren erwähnt werden. Michael Fend führt den Fehlschlag von Christoph Willibald Glucks *Écho et Narcisse* darauf zurück, daß es sich bei dem Werk um eine „musikalische Ekloge“ handelt, die nicht der Erwartungshaltung des zeitgenössischen Pariser Publikums gegenüber Glucks Opernstil entsprach. Thomas Betzwieser beschreibt den *chœur dansé* in Glucks Reformopern. Matthias Brzoska erklärt den scheinbaren dramaturgischen Neuanfang der *Ariadne* und des *Rosenkavaliers* von Richard Strauss vor dem Hintergrund des Stiltheaters von Max Reinhardt als Kontinuität. Verschiedene Autoren stellen wenig oder zu wenig bekannte Quellen und Werke vor: Pierluigi Petrobelli weist auf die Zusammenarbeit Niccolò Piccinnis mit seinem Librettisten Jean-François Marmontel hin; Jean-Louis Jam erinnert an François-Henry-Joseph Castil-Blazes *De l'opéra en France*; Christoph-Hellmut Mahling wertet Rezensionen aus, die das Bild der Sängerin Pauline Viardot-Garcia in der deutschen Öffentlichkeit erhellen; David Charlton skizziert die Wichtigkeit von François-André Philidors Overture zu *Le Bûcheron* als Verbindung von französischem und italienischem Ouvertürenstil; Anselm Gerhard hält ein Plädoyer für Hedwiges Solo im vierten Akt von Gioacchino Rossinis *Guillaume Tell*; Herbert Schneider stellt Entstehung und Gestalt von Daniel-François-Esprit Aubers *Domino noir* dar; Jean-Jacques Eigeldinger zieht anhand eines Stammbuches der Baronesse Frances d'Est eine Verbindungslinie von Frédéric Chopin zu Vincenzo Bellini und dem Théâtre Italien.

In erster Linie fokussiert die Festschrift das 19. Jahrhundert, doch reicht das zeitliche Spektrum der Beiträge vom mittelalterlichen Theater (Nicole Sevestre) über Appenzeller Hirtenesänge (Giovanni Morelli) und französische Barockoper (Raphaëlle Legrand, Sylvie Bouissou) bis hin zur Ästhetik von Vladimir Jankélévitch (Jesus Aguila).

(März 1998)

Andreas Jacob

Jewish Oral Traditions. An Interdisciplinary Approach. Papers of a Seminar Initiated and Directed by Frank ALVAREZ-PEREYRE. Edited

by Israel ADLER, Frank ALVAREZ-PAREYRE, Edwin SEROUSSI and Lea SHALEM. Jerusalem: The Magnes Press, The Hebrew University 1994. 233 S., Notenbeisp. (Yuval. Studies of the Jewish Music Research Centre. Volume VI.)

Das Jerusalemer Zentrum zur Erforschung traditioneller jüdischer Musik an der Hebräischen Universität Jerusalem gibt von Zeit zu Zeit wissenschaftliche Abhandlungen heraus, die oft von allgemein musikhistorischem oder analytischem Interesse sind, manchmal auch nur von Spezialisten gewürdigt werden können. Der sechste Band der Publikationsreihe Yuval veröffentlicht eine Reihe von Vorträgen, die im letzten Jahrzehnt in Seminarveranstaltungen zum Thema der mündlichen Überlieferung jüdischer Traditionen in verschiedenen Ländern gehalten wurden.

Der Leiter der Seminare, Franz Alvarez-Pereyre, weist auf die Bedeutung hin, die den mündlich überlieferten Traditionen der Juden der Welt auf interdisziplinärer Basis zukommt. Vor allem sind Studien mündlicher Überlieferungen in solchen Gemeinschaften von Wichtigkeit, die keinen niedergeschriebenen linguistischen Codex besitzen. Es gibt solche Gemeinschaften, die keine schriftlich festgehaltene musikalische Theorie besitzen, keine aufgeschriebenen Noten, nach denen gesungen oder mit Instrumenten Musik gemacht wird. Ebenso wenig findet man dort Niederschriften von Volkslegenden, von technischen Möglichkeiten, von Kochrezepten oder ärztlicher Wissenschaft, Nachrichten über die Landwirtschaft, nichts was die Sprache, die Grammatik, die lokale Kultur betrifft. Sprachforscher, Historiker, Anthropologen, Musikwissenschaftler haben dort keine Möglichkeiten, Forschungen anhand von Dokumenten zu betreiben. Der Autor beleuchtet die Wege, auf denen liturgische, linguistische und kulturelle, mündlich überlieferte Traditionen untersucht werden können.

Die „Plurivokalität“ der liturgischen Musik der jemenitischen Juden in Šana behandeln Simha Arom und Uri Sharvit, die auch den neuesten Stand der wissenschaftlichen Erfassung der Juden Jemens ausführlich darstellen: Sie begann mit den Arbeiten Abraham Zvi Idelsohns zu Beginn des 20. Jahrhunderts, wurde von Menashe Ravina, Johanna Spector und Edith Gerson-Kiwi fortgesetzt und bildete die

Grundlage für die späteren Studien in Israel von Avigdor Herzog, Shlomo Hofman, Amnon Shiloah und Avner und Noemi Bahat. 1981 gaben Yehiel Adaqi und Uri Sharvit in Jerusalem eine Anthologie jemenitischer Gesänge heraus, in deren Rahmen Sharvit eine „Klassifikation“ der Gesänge versuchte. Im Artikel des vorliegenden Bandes werden Melodien analysiert und Vergleiche mit Melodien anderer Provenienz herangezogen.

Tamar Alexander, Isaac Benabu, Ya'acov Ghelman, Ora Schwarzwald und Susanne Weich-Shahak tragen den Versuch einer Typologie des judeo-spanischen Volksliedes bei; Ya'acov Mazor und Moshe Taube behandeln ein gänzlich anderes Gebiet: einen rituellen Tanz von Chassiden bei jüdischen Hochzeiten in Jerusalem. Der Herausgeber Alvarez-Pereyre beschließt den Band mit einem Beitrag über die mündliche Überlieferung der religiösen Sammlung von Regeln der Juden („Mishnah“), wie sie in Aleppo geübt wird. (Januar 1998) Peter Gradenwitz

ISSAM EL-MALLAH: Arabische Musik und Notenschrift. Tutzing: Hans Schneider 1996. 411 S., Noten- und Tonbeisp. (Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Band 53.)

„Ich erinnere mich ... an ein Konzert im Münchner Stadtmuseum im Jahr 1980, zu dem ich Musiker aus Ägypten eingeladen hatte. Kurz vor unserem Auftritt fragte mich einer der Musiker, wo denn die Notenständer seien. Ich war sehr überrascht, da wir alle Stücke auswendig kannten und nicht einmal beim Proben Noten verwendet hatten. Ich fragte ihn also, wozu er welche brauche, worauf er antwortete: ‚Willst du, daß die Leute meinen, wir können keine Noten lesen?‘“ (S. 245).

Wäre die europäische Notenschrift das geblieben, was sie (vielleicht) einmal war, nämlich eine kultureigene Idee, eine Erfindung, die in Europa zwar Geschichte gemacht hat, aber weltweit die Ausnahme von der Regel geblieben ist – dann wäre dieses Buch sicher nicht geschrieben worden. Es ist die Habilitationsschrift Issam el-Mallahs.

Es geht um den Einfluß der europäischen Notenschrift auf die arabische Musik, nicht etwa um die schriftliche Fixierung musikalischer

scher Sachverhalte schlechthin. Alle Musikulturen, auch die arabische, sofern sie Kompositions- und Lernprozesse nachweislich reflektieren, verwenden (auch) visuelle Zeichen und abstrahieren damit von dem Gesamtkomplex Musik. Dies ist eine wichtige Tatsache. Die bequemste Antwort auf die Frage „Warum gibt es keine genuin arabische Notenschrift?“ ist damit verwehrt. Es gibt sie nicht deshalb nicht, weil die intellektuelle Leistung einer so weitreichenden Abstraktion nicht gelungen wäre, sondern – und dies ist der Kerngedanke des ersten Kapitels – „Die Gründe dafür liegen in erster Linie in der Struktur der arabischen Musik, die sich mit der Funktion einer schriftlichen Fixierung nicht vereinbaren lassen“ (sic!) (S. 16).

Von den Strukturmerkmalen, die genannt werden, ist das Prinzip der Improvisation, das (nach Elsner) sog. Variabilitätsprinzip das ausschlaggebende. Gemeint ist „der freie Umgang mit den musikalischen Elementen“ (S. 89), insbesondere in den dafür vorgesehenen Formteilen und Gattungen, wie etwa im „taqāsīm“. Wir sind mit einem uns fremden Werkbegriff konfrontiert: „Schriftliche Fixierung zum Zweck der Überlieferung ist [...] unnötig, denn arabische Musik erhebt keinen Anspruch auf Verewigung. Sie erkennt ihren Wert nicht in der Unveränderlichkeit ihrer Gestalt, sondern der steten Verwandlung und Verjüngung durch die lebendige Aufführungspraxis. Notenschrift würde sie töten“ (S. 93).

Damit ist die Dramatik des dritten Kapitels bereits vorgezeichnet. Unter der Überschrift „Die Verwendung europäischer Notenschrift durch arabische Musiker“ werden nicht etwa hypothetisch die „Probleme einer ‚fremden‘ Schrift“ diskutiert, es geht vielmehr um eine neue Wirklichkeit, nämlich die „substantielle Veränderung der arabischen Musik durch die Übernahme der europäischen Notenschrift“. Es lohnt sich, genauer hinzusehen: Welchen Moment im Tradierungsprozeß fixiert diese Schrift? Ist sie Teil des Kompositionsprozesses, also präskriptiv, oder ist sie deskriptiv-analytisch im Sinne einer musikethnologischen Transkription? In der arbeitsteiligen neuen Wirklichkeit der arabischen Musik- und Produktionspraxis „hat sich die Notenschrift als wesentliches Vermittlungselement in die Überlieferungskette eingefügt“ (S. 304). „Die

Fixierung der vom *mulāḥḥin* (‚Melodiemacher‘) erdachten Musik auf dem Papier besorgt der Notenschreiber“ (S. 305). Gerade weil das Notenbild nicht lediglich neutral abstrahiert, sondern radikal reduziert, suggeriert und schafft es eine neue Realität. El-Mallah zeigt an zahlreichen Beispielen, daß es vor allem die falsch verstandene Verbindlichkeit der Vorlage ist, die diese zum Original erhebt und die Ausführenden zu einer ‚werktreuen‘ Übersetzung im Maßstab 1:1 verführt.

Die Konferenz in Kairo 1932 gilt als Meilenstein im Nord-Süd-Dialog. Namhafte arabische und europäische Musiker und Musikwissenschaftler hatten daran teilgenommen: Curt Sachs, Erich Moritz v. Hornbostel, Bela Bartók, Paul Hindemith u. a. Ob sie ahnten, welcher neuen Wirklichkeit sie damals den Weg bereiteten? Mahmud Ahmad el-Hefni, der Organisator, hatte bis 1930 bei Curt Sachs in Berlin studiert. Er wurde nach seiner Rückkehr nach Kairo Musikfachmann im Unterrichtsministerium (S. 237). Mit der Institutionalisierung der Musikausbildung wurden Lehrbücher populär, etwa um den Schülern das Tonsystem der „maqāmāt“ zu vermitteln. „Die traditionelle Methode für die Vermittlung der *maqāmāt* bestand darin, daß der Meister dem Schüler Melodien vorspielte, die die einzelnen *maqāmāt* verkörperten. Der Schüler lernte von vornherein, daß der *maqām* keine Tonleiter aus sieben Einzeltönen, sondern ein strukturierter Tonraum ist ... Wenn man an den offenen Fenstern der Musikinstitute vorbeigeht, hört man beständig, wie die Schüler *maqāmāt* rauf und runter spielen wie einen arabischen Czerny. Sogar die Prüfungsordnung verlangt diese Übung ...“ (S. 327 f).

Wissen Sie, wann die nächste Konferenz in Kairo stattfindet?

(Dezember 1997) Regine Allgayer-Kaufmann

MERVYN MCLEAN: *An Annotated Bibliography of Oceanic Music and Dance. Revised and Enlarged Second Edition.* Michigan: Harmonie Park Press 1995. XII, 502 S. (*Detroit Studies in Music Bibliography*, No. 74.)

Mervyn McLeans *Annotated Bibliography of Oceanic Music and Dance* ist in einer zweiten, beträchtlich erweiterten und überarbeiteten

Auflage erschienen. Der Band umfaßt doppelt so viele Seiten wie die erste Auflage von 1977, entsprechend groß ist der Zuwachs an Titeln, die die Bibliographie nun verzeichnet. Zu den ursprünglich 2.200 Titeln kamen bereits 1981 in einem Ergänzungsband 500 hinzu. Die jetzt erschienene zweite Auflage enthält noch einmal 1.000 weitere Titel, so daß jetzt insgesamt 3.700 Eingänge gezählt sind. Ob dies viel oder wenig ist für die Musik einer Region, die mehr als 10.000 Inseln von insgesamt mehr als 800.000 qkm umfaßt, hängt sicher vom Standpunkt der Betrachtung ab. Adrienne Kaepplers anlässlich der ersten Auflage geäußerte Hoffnung, „that this bibliography will be instrumental in stimulating research“, (*Ethnomusicology* 23/1) hat sich dem Anschein nach erfüllt: Ozeanien ist ein großes ethnomusikologisches Forschungsgebiet geworden (oder schon immer gewesen). Dies hängt gewiß mit dem großen Reichtum der ozeanischen Kulturen zusammen, die nicht nur in ökonomischer und soziologischer Hinsicht vielfältige Strukturen ausgeprägt haben, sondern auch in der Musik und in den Künsten im allgemeinen. Daher hat dieser Raum eine große Zahl von Forschungen stimuliert, die beispielhaft wurden, und dies für beide Forschungsansätze der Ethnomusikologie, den anthropologisch wie auch den musikologisch orientierten.

McLeans Bibliographie schöpft aus unterschiedlichen Quellen: Kompilation bereits vorhandener Bibliographien, Korrespondenz mit Privatpersonen, Bibliotheks- und Archivarbeit in den großen Bibliotheken in Australien, Kanada, England, Neuseeland und den USA. Die letztgenannte ist für die Forschungsarbeit der letzten Jahre von entscheidender Bedeutung gewesen. Zahlreiche Forschungsaufenthalte in den genannten Ländern haben es möglich gemacht, daß der Autor sagen kann: „Most of the items in the bibliography have been seen personally by the compiler“ (S. X). Wo dies ausnahmsweise nicht möglich war, ist die Quelle eigens genannt.

Die Bibliographie erfaßt Bücher, Dissertationen, Zeitschriftenartikel, dokumentierte Schallplatten und – was nicht selbstverständlich ist – auch Rezensionen. Format und Ordnung der Bibliographie sind unverändert geblieben. Wie 1977 sind die Titel alphabetisch sortiert. Wie im Telefonbuch ist die Recherche

immer dann einfach und erfolgversprechend, wenn man schon weiß, wen man sucht, d. h. den Namen kennt. Andernfalls muß man die 428 Seiten von „Anonymous“ bis „Zwinge“ einzeln durchblättern. Abgesehen von einem geographischen Index im Anhang gibt es keine anderen Suchhilfen, etwa in Form eines Sachregisters nach Titelstichwörtern oder Schlagwörtern. Jeder Eintrag ist kommentiert. Zunächst ist zur Eingrenzung des geographischen Raums ein Code genannt, bestehend aus einer Kombination von Buchstaben und Zahlen. Hier folgt McLean George Peter Murdocks *Outline of World Cultures* (1963). Den in vielen Teilen der Region veränderten politischen Verhältnissen trägt McLean Rechnung, indem hinter dem Code dann in Klammern der Name der Insel oder der Ethnie folgt (z. B. im Fall von Neuguinea, siehe nachfolgendes Beispiel). Danach folgen ggf. Seitenangaben, auf die sich die inhaltsbezogenen Anmerkungen beziehen. Beispiel: „OJ (Kaluli): In French. Not seen; source: Steven Feld (perso.comm.)“ (S. 265) oder „OT9:80, missionary prohibition of ritual songs and dances“ (ebenda) oder „O: Numerous quotations throughout from travellers' and other accounts, but full of mistakes and misinterpretations“ (S. 400). Grundsätzlich wird die Qualität einer Publikation nicht beurteilt. Es gibt aber Ausnahmen, wie das letzte Beispiel zeigt, „to warn the reader against them“, sagt McLean (S. IX).

Bibliographien wecken bei Rezensenten den Ehrgeiz, die unvermeidlichen Lücken zu finden. Hier ist eine: Jan Ekkehart Royle, *Untersuchungen zur Mehrstimmigkeit in den Gesängen der Hochlandbewohner von Irian-Jaya*. Diss. FU Berlin 1987. In diesem Fall ist dem Kompilator nicht der geringste Vorwurf zu machen, denn das Buch ist im Selbstverlag erschienen; da sind die Chancen nicht gut, daß es den Weg ins Buch der Bücher findet.

(Dezember 1997) Regine Allgayer-Kaufmann

CHRISTIANE HILLEBRAND: *Film als totale Komposition; Analyse und Vergleich der Filme Mauricio Kagels*. Frankfurt a. M. u. a.: Lang 1996, 276 S. (*Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Bd. 158.*)

In der Kunst des 20. Jahrhunderts ist ganz

allgemein eine Tendenz zur Integration verschiedener Genres zu beobachten. Besonders die technische Entwicklung brachte neue künstlerische Medien wie den Film und das Hörspiel auf und erweiterte die jahrhundertealten traditionellen Kunstformen in nie gekanntem Ausmaß. Mauricio Kagel hat mit zahlreichen Arbeiten die Herausforderung des neuen Gebietes angenommen und sich darin etabliert, ohne gleichzeitig das traditionelle, überwiegend klanglich-musikalisch ausgerichtete Komponieren aufzugeben. Christiane Hillebrands Ansatz, alle 18 Filme Kagels mit besonderem Augenmerk auf die ihnen zugrundeliegende Musik hin zu analysieren, ist deshalb ein sehr sinnvolles Unterfangen, denn es gilt, Gemeinsamkeiten bei der musikalischen und filmischen Komposition aufzuzeigen. Im Zentrum ihrer Dissertation stehen deshalb auch die 14 Filme Kagels, denen (meist eigene) Partituren zugrundeliegen, die also, wenn man so will, verfilmte Musik sind. Hillebrand teilt sie in drei Kategorien: „Montagen“, bei denen die Musik aus mehreren Partituren stammt, „Interaktionen und musikalisches Theater“ und „Klangerzeugung“, bei der Handlung weniger relevant ist. Die vier verbleibenden Filme Kagels fallen unter die Kategorie „Ausnahmen“, da Musik dort eher illustrativen Charakter hat, und werden deshalb bei der Darstellung geringer beachtet. Diese richtet sich streng nach dem Analyseverfahren, das Hillebrand in Anlehnung an ein Analysesystem für Literaturverfilmungen entwickelte. Nach Angabe der Filmographie wird zuerst die Partitur analysiert und der Gegenstand des Filmes dargestellt. Anschließend wird dieser sequenz- und einstellungsweise zerlegt, wobei neben der Dauer der einzelnen Sequenzen spezifische Parameter wie Einstellungsgröße und -perspektive, Kamerabewegung und Beleuchtung von Bedeutung sind. Angesichts der Kürze der einzelnen Einstellungen von wenigen Sekunden bei Filmlängen von meist knapp unter einer Stunde verwandte sie dazu ein Computerprogramm mit standardisierten Angabemöglichkeiten, das letztlich statistische Ergebnisse und Graphiken liefert. Die anderen Gestaltungsmittel wie Requisiten, Kulisse, Montage etc. sowie das Ton-Bildverhältnis werden in Schriftform festgehalten, bevor im letzten Schritt der Film interpretiert wird.

Es steckt ganz eindeutig eine Menge Fleiß und Energie in diesem Vorhaben, und soweit man die Darstellung der einzelnen Filme betrachtet, hat sich die Arbeit auch gelohnt. Die Eigenarten jedes Films kommen trotz der wie üblich einer Analyse anhaftenden Zähigkeit gut zur Geltung, und es wird deutlich, inwieweit Kagel die musikalischen Kriterien einer Partitur in die Filmgestaltung einfließen läßt, auch wenn man sich gelegentlich einen genaueren Vergleich von Partitur und Bildeinstellungen wünscht. Angesichts der von Hillebrand bereits aufgearbeiteten Materialfülle ist das natürlich völlig unrealistisch.

Da Hillebrand die 18 Filme kategorienweise in historischer Reihenfolge präsentiert, ist für den Leser die Entwicklung der Filmsprache Kagels im Rahmen des eigenen Genres ablesbar. Hier grenzen sich besonders die „Klangerzeugungs“-Filme mit ihrem stark dokumentarischen Charakter von den anderen beiden stärker spielerischen und an der Phantasie orientierten Gruppen ab.

Dies allerdings ist eine Schlußfolgerung, die der Leser selbst ziehen muß. Im Rahmen des äußerst knapp gehaltenen Vergleichs aller Filme verliert sich die Autorin in wenigen Einzelangaben sowie dem etwas stärker ausformulierten Nachweis der filmerischen Stilvielfalt, die der musikalischen Stilvielfalt Kagels entspricht. Dieses Defizit ist ihr zuzugestehen. Immerhin handelt es sich bei ihren Analysen nicht um die Anwendung eines bewährten Verfahrens, sondern um Pionierarbeit. Hillebrand hat das Gebiet so weit urbar gemacht, daß sich jeder, der die noch offenen Fragen weiter angehen will, darauf aufbauen kann.

(Oktober 1997)

Martha Brech

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

S., 630 Sp. (*Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Band 7.*)

Eine Edition wie die hier vorgelegte, mit einem Umfang von mehr als 1000 Seiten, nötigt, das steht außer Frage, jedem Rezensenten Respekt ab. Und man hat keinen Anlaß daran zu zweifeln, daß es sich hier wirklich, wie es in den Zureichungen der einzelnen Bände heißt, um den Gesamtbestand musikkritischer Grundsatzbetrachtungen in den deutschen Musikzeitschriften zwischen 1791 und 1851 (1852) handelt (die etwas merkwürdige Form der Datierung im Titel des Bandes deutet an, daß das komplette Jahr 1851 noch berücksichtigt wurde). Die zeitliche Eingrenzung der edierten Texte indes scheint problematisch: Zwar ist der Beginn mit Reichardts – gewiß eine Epochenschwelle markierender – Rezeption der Kantschen *Kritik der Urteilskraft* plausibel, doch überzeugen Kirchmeyers Bemerkungen zum Ende des gewählten Zeitraums in seinem einleitenden „Kleinen Leitfaden zu einer Geschichte der deutschen Musikkritik“ nicht unbedingt. Kirchmeyer sieht nämlich mit dem Beginn der von Franz Brendel postulierten Parteikritik eine neue Phase, genaugenommen die Endphase der deutschen Musikkritik gekommen, die allerdings die ganze zweite Hälfte des Jahrhunderts bestimmte (Bd. II,2, S. XXV). Und daß die nach Kirchmeyer ab der Jahrhundertmitte aufkommende „Feuilleton-Tageskritik [...] zur Klärung in der künstlerischen Sache geistesgeschichtlich bedeutungslos“ wurde (ebd., S. XXVI), kann man mit guten Gründen bezweifeln, und sei es nur durch den Hinweis auf Hanslick. An der Edition selbst ist nach den Regeln des Handwerks nichts zu kritisieren, ein kurzes Verzeichnis der Druckfehler und Besonderheiten rundet jeden Band ab. Alles Lob also für Kirchmeyers editorische Leistung! Mit dieser Bemerkung könnte man die Akten- bzw. Buchdeckel schließen, aufatmend und erfreut darüber, daß erneut ein achtunggebietendes editorisches Konvolut vorgelegt wurde. Denn, und darin liegt das Problem, es ist eben ein Konvolut, gerade weil mit akribischem Eifer jeder verfügbare Text gesammelt wurde. Bedeutende und wichtige Texte von Gottfried Wilhelm Fink, Adolph Bernhard Marx und Franz Brendel stehen neben unbedeutenden Texten unbekannter und anonymen Autoren (womit nicht gesagt werden soll, daß

jeder Text eines unbekanntem Autors bedeutungslos wäre). Wer soll das alles lesen? Wäre es nicht besser gewesen, exemplarische Texte in einem Band zusammenzufassen, zumal im letzten der jetzt erschienenen Bände als 1. Band des II. Teils ohnehin eine „Geschichte der deutschen Musikkritik seit 1791“ aus Kirchmeyers Feder angekündigt wird? Liegt wirklich in der Edition des gesamten Quellenmaterials, das Kirchmeyers Arbeitsgrundlage bildet, ein wissenschaftlicher Gewinn? Sind, mit anderen Worten, solch positivistische Unternehmungen heute noch zeitgemäß? (September 1997) Michael Walter

Le magnus liber organi de Notre-Dame de Paris. Volume V: Les clausules à deux voix du manuscrit de Florence, Biblioteca Medicea-Laurenziana, pluteus 29.1, fascicule V. Edition établie par Rebecca A. BALTZER. Les Remparts, Monaco: Editions de l'Oiseau-Lyre 1995. XLVI, 393 S.

Ein weiterer Band jener luxuriös ausgestatteten Reihe, die uns das Repertoire des *Magnus Liber Organi* erschließen soll, ist anzuzeigen. Diesmal steht eine der problematischsten Formen dieser Sammlung, die Klausel, im Mittelpunkt. Es ist kein Wunder, daß sich bei manchen dieser Experimentierstücke (vgl. etwa Nr. 36: „Nusmido“) die Probleme einer adäquaten Übertragung in die moderne Notation potenzieren (vgl. *Mf* 49 [1995], S. 217–218). Im besonderen Maße kommt hier die Unsicherheit in der Verwendung von b-Vorzeichnungen zum Tragen, ermöglicht doch der unvollständige Tenorauschnitt keine Diskussion eines modalen Zusammenhanges. Zumindest diskutieren sollte man aber die Möglichkeit einer Beziehung zum allgemeinen Modus der Tenorvorlage. Vielleicht ließen sich auf diese Weise doch sichere Kriterien für den Einsatz der Akzidentien finden. So bleibt er an vielen Stellen höchst willkürlich, vertraut die Editorin doch offensichtlich allein auf ihre unbestreitbare Vertrautheit mit dem Repertoire.

Die Anordnung folgt der Handschrift Florenz [F] mit entsprechenden Verweisen auf weitere Überlieferungen auch in Form von Motetten. Eine Synopse zu Beginn ermöglicht einen Überblick über die verwendeten Tenor-

Ausschnitte. Das knappe zweisprachige Vorwort gibt einen guten Einblick in den Forschungsstand. Der Diskussion der Verwendungsmöglichkeiten von Klauseln folgt eine knappe und konzise Darstellung der stilistischen Entwicklungen, die dieses räumlich und zeitlich sehr begrenzte Repertoire gleichwohl aufzuzeigen vermag. Trotz dieser Begrenztheit gehören die Klauseln zu den vielfältigsten und aufregendsten Musikstücken des Mittelalters, da sie einen Blick in die Werkstatt der anonymen Komponisten des 13. Jahrhunderts ermöglichen, die auf diese Weise kritisch erschlossen wird.

(Februar 1998)

Christian Berger

ORLANDO DI LASSO: *Sämtliche Werke. Neue Reihe, Band 26: Die sieben Bußpsalmen mit der Motette Laudes Domini*. Hrsg. von Horst LEUCHTMANN. Kassel u. a.: Bärenreiter 1995, LIV, 235 S.

„Lassos Werk bietet sich mit diesem abschließenden Band erstmals geschlossen dar und lädt weitere Forschungen, nicht minder die praktische Musik, zur Auseinandersetzung ein mit einem der überragenden Komponisten der abendländischen Musikgeschichte.“ Mit diesen fast zu nüchternen Worten gegen Ende seines Vorworts bilanziert der Herausgeber nichts weniger als die Gesamtausgabe der musikalischen Werke Orlando di Lassos (auch wenn die Revisionen zahlreicher Bände der von Haberl und Sandberger betreuten *Sämtlichen Werke* noch einige Zeit in Anspruch nehmen werden). Die *Neue Reihe*, 1956 als Ergänzung der alten Ausgabe ins Leben gerufen, ist 39 Jahre später mit dem hier zu besprechenden 26. Band zu ihrem Ende gekommen, und was wäre als großes Finale geeigneter als die Publikation der wohl berühmtesten Sammlung des „genialen Wallonen“ (Vorwort): der *Septem Psalmi Poenitentiales* mit der hinzugefügten Motette *Laudes Domini* (eine Kompilation der Psalmen 148 und 150) – jener legendären Bußpsalmen, die Lassos Dienstherr, Herzog Albrecht V. von Bayern, zu seinem Privatbesitz erklärt hatte (weshalb sie, obwohl schon um 1560 komponiert, erst 1584, fünf Jahre nach seinem Tod, gedruckt werden konnten), von denen man später eine Zeit lang glaubte, sie hätten die Gewis-

sensnöte Charles' IX. wegen der Bartholomäusnacht gelindert, und die im 19. Jahrhundert Autoren wie Schubart und Ambros in höchstes Entzücken versetzten.

Wie alle Bände der *Neuen Reihe* besticht auch der letzte durch eine ausgereifte Disposition: Auf Einleitung und Kritischen Bericht folgen ein Abdruck aller Texte mit deutscher Übersetzung sowie mehrere Faksimiles, und der umfangreiche Notenteil wird beschlossen durch ein „Alphabetisches Gesamtregister der einzelnen Psalmverse“. Das Notenbild zeichnet sich durch Klarheit und Übersichtlichkeit aus, und wesentliche Editionsgrundsätze – keine Verkürzung von Notenwerten, Verwendung der originalen Mensurzeichen – sind unbedingt zu begrüßen.

Im ersten Teil seiner Einleitung geht Leuchtmann ausführlich auf das Publikationsverbot der Bußpsalmen ein, umreißt die Position der Sammlung innerhalb der anderen großen Kompositionszyklen Lassos und erläutert einige Aspekte der Prachthandschrift der Stücke. Zur Wiederentdeckung der Bußpsalmen im 18. Jahrhundert hingegen, auch über ihre Bedeutung für die Lasso-Renaissance im 19. Jahrhundert, wird dem Leser lediglich die Lektüre der Sekundärliteratur empfohlen: eine wenig entgegenkommende Methode des Herausgebers, die sich auch im Kritischen Bericht niederschlägt, wo die Beschreibung des Prachtkodex unter Verweis auf den Katalog der Musikhandschriften der Bayerischen Staatsbibliothek entfallen ist.

Die Ausführungen zur Musik der Bußpsalmen halten den Erwartungen leider nicht immer stand. Bei der Beschreibung der modalen Disposition etwa vermißt man Hinweise auf neuere Arbeiten, etwa die Dissertation von Stefan Schulze oder die einschlägigen Aufsätze von Harold Powers. Und die sinnvollen Angaben des jeweiligen Klangvorrats aller Psalmen werden durch ein „Schema“ abgeschlossen (XXVf.), dessen Inhalt schon deshalb irritiert, weil hier der Ton *dis* auftaucht, obwohl zuvor weder ein (modern gesprochen) *gis*-Moll- noch ein *H*-Dur-Klang registriert worden war. Die Schlüsselung der Stücke ist übrigens keineswegs „außerordentlich vielfältig“ (XXVI), sie folgt vielmehr mit einer einzigen Ausnahme den beiden damals üblichen Schemata der Hoch- und Tiefschüsselung. Verändert hat

Lasso hingegen häufig Anzahl und Kombinationen der Stimmen, um die Kompositionen möglichst abwechslungsreich zu gestalten.

Ein Kritischer Bericht beginnt in der Regel mit einer ausführlichen Quellenbeschreibung und -bewertung. Davon kann jedoch in der vorliegenden Ausgabe nur bedingt die Rede sein. Erstens hat Leuchtmann manche Angaben zu den für ihn relevanten Quellen und ihrer Zuverlässigkeit an verschiedenen Stellen in sein Vorwort eingestreut, weshalb sie hier, wo man sie im Zusammenhang erwartet, fehlen. Zweitens zählt der Herausgeber zwar sechs Quellen auf, beschreibt aber nur eine, den Münchner Erstdruck, dem er in seiner Ausgabe folgt. Drittens begründet Leuchtmann nicht, warum er auch bei der Schlußmotette dem Erstdruck der Bußpsalmen und nicht einer der früheren Quellen für dieses Stück gefolgt ist, und viertens sind zwei weitere zur Edition der Schlußmotette herangezogene Vorlagen, die alte Gesamtausgabe und das *Magnum Opus Musicum*, nicht ins Verzeichnis der Quellen aufgenommen worden.

Schließlich noch ein Wort zu den Grundsätzen der Akzidentensetzung. Dem Rezensenten ist es unerfindlich, warum innerhalb eines Taktes z. B. bei der Folge *fis–e–fis* nicht nur vor dem ersten, sondern auch dem zweiten *f* das Erhöhungszeichen steht, obwohl der heutige Schreibgebrauch – dem die Edition sonst, etwa bei Überbindungen über Taktstriche, vernünftigerweise folgt – dagegen spricht. Und weshalb der Herausgeber vorgezeichnete Akzidentien teils „ergänzt“ (und im Kritischen Bericht erwähnt), teils „empfiehlt“ (und dann in Kleinstich über die Note setzt), bleibt in vielen Fällen sein Geheimnis. Denn „satztechnisch unbedingt zu setzen“ (so das Kriterium der Editionsrichtlinien) sind in aller Regel die „Ergänzungen“ ebenso wie die „Empfehlungen“.

(März 1998) Walter Werbeck

JOHANN JOACHIM QUANTZ: Four Flute Sonatas. Facsimile. Source: Library of the Brussels Royal Conservatory of Music WQ 5584. Introduction: Jan DE WINNE. Peer, Belgium: Alamire 1996 (Brussels Royal Conservatory of Music Series 13.)

Editorisch und verlegerisch ist die Herausga-

be von Noten als Faksimile einer gedruckten aber je nachdem auch einer handschriftlichen Quelle zunächst keine sehr aufwendige Sache. Die Vorlage wird, so ‚wie sie ist‘, reproduziert. Das Faksimile unterscheidet sich von seinem in Handschrift überlieferten Original nicht in vielen – manchmal gleichwohl in wesentlichen – Punkten. Farbliche Nuancen der Schrift, Wasserzeichen, bestimmte Papierqualitäten und andere nur den Spezialisten interessierende Dinge gehen verloren; es handelt sich bei der Faksimilierung einer Handschrift dennoch um eine annähernde 1:1-Wiedergabe (auch wenn die Originalgröße wie hier um 5% reduziert wurde).

Die Frage, wem eine solche Ausgabe nutzt, ist prinzipiell leicht zu beantworten: Entweder dient sie dem wissenschaftlich Interessierten als erste Annäherung an die Quelle – dann allerdings ist eine genaue Beschreibung des Originals im Bericht des Herausgebers sinnvoll. Oder sie ist Spielvorlage für den Praktiker. Dies ist allerdings nur dann möglich, wenn die handschriftliche Quelle so klar geschrieben wurde, daß sie leicht lesbar ist. Auch fällt die Nutzbarkeit für den Bereich des Laienmusizierens dann weg, wenn, wie im vorliegenden Fall, keine Aussetzung des bezifferten Basses hinzugefügt worden ist.

Gut lesbar sind die vorliegenden Handschriften verschiedener Schreiber, die die Ausgabe der vier Quantzschen Sonaten präsentiert. Die Ausgabe ist somit zumindest für den professionellen Musiker als Spielvorlage geeignet, auch wenn sie dafür nicht gedacht scheint, da Solo- und Baßinstrument nur in gemeinsamer, einfacher Ausgabe beigelegt sind. Für den Unterricht in der Musik- oder in der Hochschule ist die Ausgabe sicherlich als Anschauungsmaterial verwendbar, um Schülern aber auch Studenten einen Eindruck zu vermitteln, wie Musik im 18. Jahrhundert (mehr oder weniger) verbreitet wurde – nämlich zumeist (wie hier) handschriftlich.

Der einleitende Text von Jan de Winne, der allgemeine Auskunft über Quantz' Leben gibt, nichts aber über die abgedruckten Quellen sagt, scheint eher am Laien orientiert, dem man einen schnellen Zugriff auf einschlägige Lexika nicht zutraut. Die meisten – gerade auch auf Bedürfnisse von Musikschülern und Studenten ausgerichteten – neuen Ausgaben von alter

Musik gehen mit ihrer Verpflichtung, über den Kontext der verwendeten Quelle zumindest im Größten zu unterrichten, sehr viel sorgfältiger um. Gerade die Faksimilierung einer handschriftlichen Quelle, die zusätzlich, wie im Falle der ersten Sonate, auf dem Deckblatt skizzenhafte Hinzufügungen und den Rest (?) oder Beginn einer (verworfenen?) Widmung enthält, wäre umfassend zu kommentieren gewesen.

Der abschließende Hinweis des Herausgebers, eine solche Edition ermögliche einen Vergleich der Flötenmusik von Quantz mit seinem theoretischen Werk, dem „Versuch einer Anweisung“, ist sicherlich gerechtfertigt. Und gerade bezogen auf die für diese Musik so wichtigen Bereiche wie Phrasierungs- und Verzierungslehre (bzw. -praxis) kann der Vergleich sehr fruchtbar sein. Wie ‚authentisch‘ allerdings die vorliegenden Handschriften sind (sind sie von Quantz oder von einem Kopisten?), wäre hierfür unentbehrlich zu wissen. (März 1998) Anno Mungen

Norddeutsche Klavierkonzerte des mittleren 18. Jahrhunderts: Adolf Carl Kunzen (1720–1781), Johann Wilhelm Hertel (1727–1789). Hrsg. und eingeleitet von Arnfried EDLER. München-Salzburg: [Katzbichler] 1994 (Denkmäler norddeutscher Musik 5/6.)

Im vorliegenden Band sind je zwei Clavierkonzerte von Adolf Carl Kunzen und Johann Wilhelm Hertel vereint. Damit wird die Edition „norddeutscher“ Konzerte fortgesetzt, die 1979 mit der Herausgabe von Johann Gottfried Muthels Gattungsbeiträgen begonnen hatte. Bereits diese Werke verwirren durch ihren Fantasiereichtum und ihre auch formalen Freiheiten, die lange Zeit allzu einseitig mit der Person Carl Philipp Bachs verbunden worden sind. Diese Relativierung setzt sich angesichts der im vorliegenden Band edierten Konzerte fort. Aus den acht erhaltenen Konzerten Kunzens wurden zwei in die Auswahl aufgenommen: eines in *G*-Dur von 1762/63 und eines in *D*-Dur von 1768/69, beide – wie, mit einer Ausnahme, alle übrigen Werke – in Lübeck entstanden und uraufgeführt. Die Kompositionen können besondere Aufmerksamkeit beanspruchen durch Kunzens enge und in vier Reisen dokumentierte Verbindung nach Eng-

land, wo er einerseits Händel kennenlernte, wahrscheinlich aber auch Johann Christian Bach. Die beiden vorgestellten Werke – das erste mit reiner Streicherbesetzung, das zweite mit Hörner- und Flötenpaar – sind großformal noch ganz schematisch angelegt, weisen aber in vielen Details bemerkenswerte Züge auf. Am deutlichsten offenbart sich diese Eigenwilligkeit im virtuos gehaltenen Solopart, der mitunter – wie im Finale des *D*-Dur-Konzerts – in eine monumentale Kadenz münden kann.

Die eigentliche Entdeckung des Bandes sind aber zweifellos zwei der siebzehn Clavierkonzerte Hertels, die zwischen 1765 und 1775 entstanden sind, also meistens bereits nach Hertels Entlassung aus dem Schweriner Hofdienst, in den er ja als Kunzens Nachfolger gelangt war. Jede Begegnung mit Hertel, der, wie in Arnfried Edlers überaus kenntnisreichem Vorwort mit Recht beklagt, im allgemeinen Bewußtsein zum willkommenen Lieferanten einschlägiger Trompetenkonzerte deklassiert worden ist, gestaltet sich als eine stets neue und eigenwillige Überraschung. Immer wieder ahnt man – und nicht zuletzt angesichts der außergewöhnlichen Autobiographie –, daß sich in Hertel einer der bedeutendsten norddeutschen Komponisten des zweiten Jahrhundertdrittels zeigt, ein Komponist, der kaum zufällig für das ambitionierte Unternehmen von Lessings und Löwens Hamburger Nationaltheater ausgewählt worden ist. Und jeder Versuch, diese Ahnung an Kompositionen zu überprüfen, erweist sich als deren überraschende Bestätigung.

Die beiden edierten Konzerte Hertels (eines in *Es*-Dur und eines in *g*-Moll, beide mit zusätzlichen Bläsern) gewähren folglich einen vielversprechenden Einblick in das umfangreiche Œuvre, von dem zu wünschen ist, daß es bald in größeren und repräsentativen Ausschnitten bekannt werden möge. Der kompositorische Gestus der Konzerte ist erstaunlich, äußerlich erkennbar bereits an der Tatsache, daß sechs der siebzehn Konzerte in Moll-Tonarten stehen und drei als Alternativbesetzung die Harfe vorsehen. Das *g*-Moll-Konzert ist dabei von den beiden herausgegebenen das eigenwilligere, da in ihm die drei Sätze direkt zusammengebunden werden. Im Vergleich zu Kunzens vom Orchester abgesetzten virtuosem Solosatz sind die Konzerte Hertels weniger von einem Gegensatz geprägt als vielmehr von einer subtilen In-

tegration. Die zerklüftete Themenbildung in den Ritornellen – deutlich im Kopfsatz des *Es-Dur-Konzertes* – verweist dabei zwar auf eine Nähe zu Carl Philipp Emanuel Bach, doch eine so eigenwillige formale Anlage wie im *g-Moll-Konzert* wäre auch bei ihm kaum vorstellbar, jedenfalls nicht in einem Solokonzert.

Auch wenn die Überlieferungslage keine gravierenden Probleme bietet, so setzt die überaus sorgfältige und behutsame Edition doch den hohen Standard der Reihe souverän fort. Im Vorwort erläutert Edler mit großer Umsicht Entstehungsumstände und gattungsgeschichtliche Kontexte. So erweist sich der Band als eine wirkliche Bereicherung, von der weiterführende Impulse zu erhoffen sind. Denn inzwischen liegen die Konzerte Müthels in einer fulminanten Einspielung vor, und Gleiches wünscht man auch den hier vorliegenden Kompositionen. Überdies ist, dafür ist der Band ein nachdrückliches Plädoyer, eine eingehendere und gezielte Beschäftigung mit Person und Werk Hertels dringend geboten.

(Mai 1998)

Laurenz Lütteken

FRANZ SCHUBERT: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VI: Kammermusik, Band 4: Streichquartette II. Vorgelegt von Werner ADERHOLD. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 1994, XXIX, 207 S.*

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

Inzwischen liegen innerhalb der *Neuen Schubert-Ausgabe* sämtliche Streichquartette Schuberts, verteilt auf drei Bände, vor. Deren mittlerer, ebenso wie der letzte von Werner Aderhold herausgegeben, enthält, wie das Vorwort schön formuliert, jene noch immer weitgehend unbekannteren Werke, die „den Jugendlichen an der Schwelle zu wachsender Unabhängigkeit, zum stetigen Bewußtsein der Künstlerschaft und eines Willens zur Produktivität jenseits der engen Grenzen von Schule und Berufsbildung“ zeigen: die *Quartette* in *D-Dur* (D 74), in *Es-Dur* (D 87), in *B-Dur* (D 112), in *g-Moll* (D 173) und in *E-Dur* (D 353) sowie einige wei-

tere Einzelsätze und Fragmente, unter denen das 296 Takte umfassende Kopfsatzbruchstück in *c-Moll* (D 103) vom Frühjahr 1814 zweifellos das interessanteste ist. Sie stammen aus dem Zeitraum 1813–1816, sind wahrscheinlich im Zusammenhang mit der häuslichen Quartettspflege entstanden – der Herausgeber denkt im Vorwort auch über mögliche andere Anlässe nach, die freilich hypothetisch bleiben – und vom Komponisten selbst aus der Rückschau überraschend abschätzig beurteilt worden. Die Nachwelt hat diese Sicht, sofern sie überhaupt Notiz von diesem Werkkonvolut nahm, bis fast in die Gegenwart hinein geteilt. Neuerdings erst ist eine Auseinandersetzung mit Schuberts kammermusikalischem Frühwerk wieder in Gang gekommen, und die vorliegende Edition bietet ihr eine gründliche Basis. Viele Einzelheiten, was den Kompositionsvorgang, die mutmaßlichen Aufführungen, die möglichen Publikationsvorhaben etc. betrifft, werden allerdings kaum noch befriedigend aufzuhellen sein; das Vorwort diskutiert diese Thematik so ausführlich wie nur wünschenswert, ohne sich doch – realistischerweise – irgendwie festlegen zu können. So wird wohl die Beschäftigung mit den frühen Quartetten in erster Linie auf die Musik selbst, auf ihre Traditionsbezogenheit wie auf ihre Traditionsüberschreitung, auf ihre ästhetische Qualität und auf die Bestimmung ihrer Position innerhalb von Schuberts Gesamtwerk verwiesen bleiben. Die angesichts einer verwickelten Quellensituation (mit oft nicht unerheblichen Widersprüchen zwischen Autographen, Abschriften, Stimmen oder Erstdrucken) investierte editorische Arbeit nötigt dem Benutzer der Ausgabe Respekt ab; das Resultat, einige dem Band beigelegte Corrigenda einbegriffen, dürfte als der nicht nur für die Wissenschaft, sondern auch für die Praxis auf lange Zeit hin maßgebliche Text der Schubertschen Quartette zwischen D 74 und D 353 zu bezeichnen sein.

Den ganz späten Schubert präsentiert der von Walburga Litschauer vorgelegte Band mit den vier letzten *Klaviersonaten* (*G-Dur* D 894, *c-Moll* D 958, *A-Dur* D 959 und *B-Dur* D 960). Bedeutsam ist an diesem Band nicht zuletzt der Umstand, daß nun endlich die umfangreichen Entwürfe der drei Sonaten in *c-Moll*, in *A-Dur* und in *B-Dur* in einer kritischen Edition greifbar sind, nachdem sie erstmals vor zehn Jahren

in der bei Hans Schneider (Tutzing) erschienenen Faksimile-Ausgabe Ernst Hilmar's einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich geworden waren. Ihre Bedeutung liegt nicht nur in ihrer Quantität, sondern auch in der einzigartigen Qualität des Einblicks in die „Werkstatt“ des späten Schubert, den diese wohl nur zufällig erhalten gebliebenen Materialien gestatten. Dementsprechend häufig sind sie auch schon Gegenstand analytischer Untersuchung gewesen. Gerade jedoch wegen dieser ihrer Relevanz für jegliche Beschäftigung mit Schubert's Kompositionsprozeß kann ein kleiner (aber vielleicht nur scheinbar geringfügiger) Einwand gegen die Art ihrer Präsentation im vorliegenden Band nicht unterdrückt werden. Der Benutzer der Ausgabe findet im Anhang zu seiner Überraschung gleich zwei „Entwürfe“ zum Kopfsatz der *A-Dur-Sonate* (eine „erste Fassung“, S. 175, und eine „zweite Fassung“, S. 180). Schon Hilmar hatte aber in seiner Faksimile-Edition überzeugend dargelegt, daß die hier so bezeichnete „zweite Fassung“ des Entwurfs in Wirklichkeit das wieder ausgeschiedene erste Blatt der Reinschrift darstellt. Und bedeutsam für einen Einblick in Schubert's Arbeitsweise wird dieser Umstand, wenn man den Grund für dieses Ausscheiden erkennt: Erst während der reinschriftlichen Ausarbeitung der Reprise ergab sich, gleichsam ungeplant, die fast notengetreue Identität von deren Modulationspartie mit derjenigen der Exposition; die ersten 65 Expositionstakte wurden nun also von Schubert ausgegliedert und nochmals aufgeschrieben; ihre Modulationspartie wurde dabei jetzt eine Quint aufwärts transponiert. So ist also, immerhin doch als Arbeitsreihenfolge bemerkenswert, die endgültige Exposition nachträglich der Reprise angeglichen worden (nicht umgekehrt), was sich jemandem, der die unbetitelten Autographe nicht vor Augen hat, durch die Suggestion der Überschrift „Entwurf, 2. Fassung“ schlechterdings nicht erschließen kann. Die falsche Terminologie verstellt somit den Blick auf den zugrundeliegenden Sachverhalt, und so ist also die von der Herausgeberin gewählte Begrifflichkeit, vorsichtig gesprochen, zumindest sorglos, zumal ihr die eigentlich doch erstaunliche Existenz einer (angeblichen) zweiten Fassung des Expositionsentwurfs nicht einmal Veranlassung zu Fragen gibt.

Wenn sich in dem hier zur Verfügung stehenden Raum die Proportionen zugunsten eines kritischen Einwands verschieben, entsteht jedoch ein völlig falscher Eindruck. Es hieße die Erfahrung und Souveränität der Herausgeberin im Umgang mit Schubert's Klaviermusik kraß zu verkennen, würde man nicht die Korrektheit des Notentextes, die Vernünftigkeit nahezu jeder einzelnen Herausgeberentscheidung (vgl. den wohlthuend pragmatischen Umgang mit dem leidigen Problem der Angleichung von triolischen und punktierten Rhythmen) und die Gründlichkeit vom Vorwort bis zum Quellenbericht ausdrücklich hervorheben. All diesen Qualitäten kann das monierte Detail keinen Eintrag tun – vielleicht ist ja die Insistenz auf terminologisch sorgfältig differenzierter Manuskripttypologie ein Steckenpferd nur des Rezensenten, der aber den begrifflichen Lapsus gerade deshalb bedauert, weil der sonst durchweg vorzüglich edierte Band kraft der ihm zu Recht zukommenden Autorität das Mißverständnis („Entwurf“? „Endfassung“?) nun für lange Zeit perpetuieren und popularisieren wird.

(November 1997) Hans-Joachim Hinrichsen

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

FRANZ SCHUBERT: Missa in G D 167. Erstausgabe nach den autographen Stimmen aus dem Chorherrenstift Klosterneuburg. Hrsg. von Bernhard PAUL. Stuttgart: Carus-Verlag 1994. XII, 75 S. (Schubert-Archiv, Stuttgarter Ausgaben.)

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

Die Kirchenmusik zählt nicht nur zu den schon sehr früh gepflegten Gattungen in Schubert's Gesamtwerk, sondern auch zu jenen, denen er selbst einen ganz zentralen und repräsentativen Platz in seinem Œuvre zuerkannte, wie nicht zuletzt die Vorgänge um seine Bewerbung um die Vizehofkapellmeisterstelle am 7. April 1824 oder noch die späten Angebote an auswärtige Verleger (Schott, Probst) deutlich

machen. Sein eigenwilliger (wenn auch durchaus nicht untypischer) Umgang mit dem Text der Messe ist bekanntlich in jüngerer Zeit mehrfach in den Mittelpunkt wissenschaftlicher Diskussionen gerückt, wie überhaupt – soweit die Aktivitäten des Schubert-Jahres 1997 (Kongresse, Ausstellungen, Publikationen etc.) dies erkennen lassen – die neuerliche Diskussion um die Prinzipien der Textauswahl und -behandlung einige überraschende oder jedenfalls ungewohnte Ausblicke auf die Persönlichkeit des Komponisten eröffnet hat – dies in erster Linie natürlich in bezug auf die Lieder, aber durchaus auch im Hinblick auf Schuberts geistliche Musik.

„Von der liturgischen Funktion zum persönlichen Bekenntnis“ sah Manuela Jahrmärker in dem von Walther Dürr und Andreas Krause herausgegebenen *Schubert-Handbuch* den Weg des Kirchenmusikkomponisten Schubert verlaufen; sie hat nun im Rahmen der *Neuen Schubert-Ausgabe* das *Stabat mater* D 383 vorgelegt. Freilich bietet für diese Deutungsperspektive das besagte Werk, eine zwölfsätzig, groß besetzte Vertonung von Friedrich Gottlieb Klopstocks deutscher „Stabat-mater“-Parodie oder -Paraphrase, gerade keine Handhabe: Weder hat sich eine liturgische Funktion (im Sinne eines konkreten Auftrags oder einer bestimmten Aufführung) bisher nachweisen lassen, noch kann man die Komposition des Neunzehnjährigen schon den großen Bekenntniswerken der Spätzeit an die Seite stellen. Es handelt sich allerdings um eine vollgültige Komposition, die kurz vor jener Zeitspanne abgeschlossen wurde, die heute in der Schubert-Forschung als „Jahre der Krise“ firmiert. Die vorgelegte Ausgabe diskutiert die möglichen Anlässe zur Komposition, die spezielle Wiener *Stabat-mater*-Tradition (bzw. Nicht-Tradition) und die Textgeschichte der mutmaßlichen Vorlage erschöpfend; in einer Konkordanz der Textquellen werden die lateinische Sequenz, die wahrscheinliche Textvorlage und Schuberts Textversion dem Notenteil übersichtlich vorangestellt. Die Notenedition entspricht in mustergültiger Weise den Standards der *Neuen Schubert-Ausgabe*, zu denen es erfreulicherweise gehört, alles bekannte Entwurfsmaterial durch diplomatischen Abdruck im selben Band mitzuteilen und womöglich (so auch im vorliegenden Falle) durch eine

Auswahl von Faksimile-Abbildungen zu veranschaulichen. Die Prinzipien der Texterstellung sind durchgängig transparent. Ein Beispiel: Daß die Bleistiftkorrektur im sechsten Takt der Schlußfuge (Comes-Einsatz) nicht in den Haupttext übernommen wird, ist angesichts ihrer ungeklärten Urheberschaft korrekt; daß hier andererseits ein weiterer Beleg für die öfters behauptete Unsicherheit Schuberts beim Umgang mit der sogenannten tonalen Beantwortung vorliegen könnte, wie die Herausgeberin mit plausiblen Argumenten erwägt, ist immerhin denkbar. Ein gründlich gearbeiteter „Quellen und Lesarten“-Teil rundet den Band ab.

Ein weiteres, noch früheres Werk des jungen Schubert, seine *G-Dur-Messe* D 167 vom März 1815, liegt nun in einer von Bernhard Paul veranstalteten Ausgabe zum erstenmal in einer Version vor, die dem Werk gerecht wird. In der *Alten Gesamtausgabe* ist die Komposition, eine *Missa brevis*, ohne die von Schuberts Bruder Ferdinand in der autographen Partitur nachgetragenen Trompeten, Posaunen, Pauken, Oboen (oder Klarinetten) und Fagotte abgedruckt worden. Nur zum Teil mit Recht: Von Ferdinand selbst stammen in der Tat nur die Holzbläser; die übrigen Instrumente dagegen sind zwar ebenfalls von seiner Hand in die Partitur seines Bruders eingetragen worden, aber, wie sich nun zweifelsfrei feststellen lassen, auf der Grundlage autographischer Orchesterstimmen Franz Schuberts, die für einen unbekannteren Anlaß entstanden und auf ebenfalls unbekanntem Wege ins Stift Klosterneuburg gelangt sind und schließlich, obwohl dem Herausbergeremium der *Alten Gesamtausgabe* noch bekannt, im 20. Jahrhundert als verschollen galten. Ihr Wiederentdecker hat sie in den Rang der Hauptquelle für die vorliegende Ausgabe erhoben und vor allem ihre Priorität vor den Partitureintragungen Ferdinand Schuberts überzeugend dargelegt. Die *G-Dur-Messe* liegt nun also in einer (aufgrund der Überarbeitung in den autographen Klosterneuburger Stimmen) von der bisher bekannten Fassung in einigen Details abweichenden Gestalt vor. Befremdlich ist nur, daß an einer auf besonders markante Weise von Änderungen (nämlich einer dreitaktigen Kürzung) betroffenen Stelle des „Credo“ zwei Fassungen angeboten werden, von denen die eine (die derjenigen in der

Alten Gesamtausgabe entspricht) lediglich auf einem kleinen losen Einlagezettel und nicht, wie man sich wünschen würde, als fester Bestandteil des Bandes im Anhang mitgeteilt wird. Im übrigen handelt es sich aber mit dieser Edition – vom ausführlichen instruktiven Vorwort über die aufschlußreich kommentierten Faksimileabbildungen bis hin zum „Kritischen Bericht“ des Anhangs – um eine erfreuliche und im Notenbild sehr schöne Ausgabe des Schubertschen Jugendwerks, zu deren Vorzügen außerdem noch die Wiedergabe der autographen Generalbaßbezifferung (aus der Klosterneuburger Orgelstimme) zu rechnen ist.

Schuberts letzte und wohl auch bedeutendste Messe, das durch einen „Verein zur Pflege der Kirchenmusik“ in Auftrag gegebene umfangreiche Werk in *Es-Dur* (D 950) aus dem letzten Lebensjahr, ist von Werner Bodendorff herausgegeben worden, der sich durch seine Dissertation über Schuberts kleinere Kirchenwerke für diese Aufgabe empfohlen hat. Seine mit akribischer Sorgfalt erarbeitete sowie vom Verlag vorzüglich ausgestattete Edition darf als glückliches Ereignis des Jubiläumsjahrs vor allem insofern bezeichnet werden, als sie mit der ungefähr zeitgleich bei Bärenreiter erschienenen Faksimile-Ausgabe des Autographs nun jedem an dem Werk näher Interessierten ein intensives Studium erlaubt und erleichtert. Regelrecht bedauerlich ist nur, daß die umfangreichen Entwürfe zu dem Werk (in der erwähnten Faksimile-Edition sind sie enthalten) nicht nur mitgeteilt, sondern im Vorwort auch nur recht cursorisch erwähnt worden sind: Der Kompositionsprozeß bleibt so außer Betracht. Erwähnenswert ist diese Unterlassung gerade deshalb, weil die Ausgabe, soweit sie eben die endgültige Werkgestalt vermittelt, ansonsten alle Erwartungen an einen kritisch-wissenschaftlichen Text erfüllt. Der Wunsch nach kritischer Edition des Entwurfsmaterials wird also wahrscheinlich erst durch den entsprechenden Band der *Neuen Schubert-Ausgabe* erfüllt werden, der bisher allerdings für nicht absehbare Zeit auf sich warten läßt.

(November 1997) Hans-Joachim Hinrichsen

OTHMAR SCHOECK: *Sämtliche Werke. Serie IV: Band 21: Werke für kleines Orchester und für Streichorchester. Vorgelegt von Victor RAVIZZA. Zürich: Hug & Co. Musikverlage 1995. 221 S.*

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

Nach dem in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts wirkenden Ludwig Senfl ist Othmar Schoeck (1886–1956) erst der zweite Schweizer Komponist, dem die öffentliche Wertschätzung einer Gesamtausgabe zuteil wird. In der Trias der herausragenden Klassiker der Schweizer Musik des 20. Jahrhunderts (mit Arthur Honegger und Frank Martin) ist Schoeck zweifellos derjenige, dessen Rezeption am eingeschränktesten blieb, obwohl ihm vorab auf dem Gebiet des Liedschaffens und – etwas eingeschränkter – auf dem Gebiet des Musikdramas internationale Geltung zugestanden wird. Die von der Othmar-Schoeck-Gesellschaft initiierte und auf 24 Bände in fünf Serien angelegte Gesamtausgabe dokumentiert ein substantielles, breit aufgefächertes kompositorisches Gesamtwerk, das in schillernder Ambivalenz an der Schwelle von Romantik und Moderne steht. Über die langfristige Breitenwirkung über Schoecks Werk hinaus hat diese Gesamtausgabe ganz allgemein hinsichtlich der Ausstrahlung schweizerischen Kulturschaffens außerordentlichen kulturpolitischen Signalcharakter. Die Tatsache des damit verbundenen Prestiges erklärt auch – ohne daß es sie entschuldigen könnte – die außergewöhnlich polemische Kritik, die dem ersten Band der vom Zürcher Ordinarius für Musikwissenschaft, Max Lütolf, geleiteten Gesamtausgabe in der Schweizerischen Musikzeitung *dissonanz* entgegenschlug. Zwar sind die vorgebrachten Einwände z. T. durchaus relevant bzw. diskutabel (Verweis auf vereinzelte fehlerhafte Noten in der Druckausgabe der *As-Dur-Suite*, Bemänglung des Verzichts auf Sicherheitsakzidentien). Dennoch entbehrt es nicht einer gewissen Paradoxie, daß der fast singuläre Effort der Gesamtausgabe eines Schweizer Komponisten sich diskreditierenden Polemisierungen ausgesetzt sehen muß, anstatt daß ein selbstverständlicher Konsens herrschen würde, allfällige kritische Punkte sachlich in den Optimierungsprozeß einer Gesamtausgabe einzubringen. Daß die

Leistung einer Gesamtausgabe als umfassender Beitrag zur Dokumentation schweizerischen Kulturschaffens Qualitäten aufweist, die über die Repertoirebereicherung durch einige wenige bisher unbekannte Werke bzw. über konkrete aufführungspraktische Erkenntnisse hinausgeht, bedarf kaum der Erwähnung.

Die von Victor Ravizza und Gérard Dayer als erste der Gesamtausgabe vorgelegten Bände 21 und 22 mit Werken für kleines Orchester bzw. Streichorchester sowie großem Orchester versammeln in erster Linie Kompositionen, die ins Orchesterrepertoire Eingang bzw. die als repräsentativ angelegte Werke zumindest regelmäßige Aufführungen gefunden haben: die *Serenade* für kleines Orchester op.1, das pastorale Intermezzo *Sommernacht* für Streichorchester op.58, die *Suite in As-Dur* für Streichorchester op.59, das *Praeludium* für Orchester op.48 und der *Festliche Hymnus* für großes Orchester op. 64. Ergänzt werden sie von Werken aus der Studienzeit ohne Opuszahl, die primär im Hinblick auf die Genese von Schoecks musikalischem Idiom auf Interesse stoßen und der späteren differenzierteren Faktur einen ungebrochener schwärmerischeren Gestus entgegenstellen: ein *Symphonischer Satz* für großes Orchester o. op. Nr. 25 und die *Ouvertüre zu William Ratcliff von Heinrich Heine* für großes Orchester o. op. Nr. 29. Der äußerst rudimentäre Charakter von drei fragmentarisch erhaltenen Werken („Sinfonietta“, „Stück für Orchester B-Dur“, „Schleppend“), die Schoeck als Particell bzw. Klavierskizze notierte, läßt den Verzicht auf eine Umschrift und die Wiedergabe als Faksimile als sinnreiche Lösung erscheinen. Der auf das Schlußstück des ersten Bandes hin vorgenommene Wechsel zum Computersatz sichert den Partituren eine optimale und gegenüber dem Beginn des Bandes 21 nochmals verbesserte Lesbarkeit. Den besonderen Editionsanforderungen einer Gesamtausgabe wird der jeweils von einem minutiösen kritischen Bericht begleitete Notentext zweifellos in hohem Maße gerecht. Eine Einschränkung der Praktikabilität der Gesamtausgabe ergibt sich aus der Tatsache, daß im Handel nur der Bezug einer ganzen Serie und – mit wenigen Ausnahmen – keiner Einzelbände möglich ist, was insbesondere im Hinblick auf das Liedschaffen und die Kammermusik zu bedauern ist. Die Absicht der Editionsleitung, den Einzelbezug von Bänden zu ermög-

lichen, scheiterte am Widerstand der Originalverlage Schoecks.

Dem Notenteil stellen Victor Ravizza und Gérard Dayer Bemerkungen zur Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte der einzelnen Werke voran, die sich v. a. auf die älteren Grundlagenwerke von Werner Vogel und Hans Corrodi stützen. Victor Ravizza weitet diese eng auf Schoecks Umfeld selber zentrierten Bemerkungen partiell aus, indem er gattungsgeschichtliche Vorläufer und Parallelen der Werke für Streichorchester und kleines Orchester zumindest anspricht. Eine solche etwas weiter ausgreifende Einbettung der einzelnen Werke in das musikhistorische und zeitliche Umfeld und in zeittypische Konstellationen schiene für weitere Bände der Gesamtausgabe wünschenswert. Dies würde im gleichen Maße beispielsweise auch für das *Praeludium* und den *Festlichen Hymnus* gelten. So wäre interessant, inwiefern beispielsweise der *Festliche Hymnus* (1950), dessen Uraufführung prominent wahrgenommen und rezensiert wurde, allenfalls Pate stand für – zufälligerweise? zeittypisch? – unmittelbar anschließend entstandene Werke, die bei allen stilistischen Differenzen zu Schoeck doch einen auffälligen Anschluß bezüglich Entstehungszeit und Titelgebung aufweisen: das *Praeludium festivum* (1951) von Walter Jesinghaus, die *Hymne* für Orchester (1952) von Robert Oboussier, die *Hymne* für Orchester (1952) von Conrad Beck und der *Hymnus* für gemischten Chor und Orchester (1953) von Walther Geiser.

Im Textbereich können ergänzend einige Marginalien genannt werden. Die z. T. vorgenommene Entschlüsselung der rezeptionsgeschichtlich erwähnten Rezensentenkürzel könnte beispielsweise im Falle von „ohr.“, das für den langjährigen Musikkritiker der „Tat“, Peter Otto Schneider steht, komplettiert werden. In der Werkgeschichte des *Praeludiums* wird das *Divertimento* eines gewissen Hermann Sutermeister genannt (derselbe Fehler findet sich im Anhang). Hier ist selbstverständlich Heinrich Sutermeister gemeint, dessen *Divertimento Nr. 1* für Streichorchester (1936) ihm den Einzug in den Mainzer Schott-Verlag einbrachte. Selbstverständlich müßte im gleichen Zusammenhang die Feststellung hinterfragt werden, die Interpretation von Schoecks *Praeludium* im Juni 1938 am Oberrheinischen Kulturfest könne Indiz dafür sein, daß das Stück in den

30er Jahren als modern galt. Die Aufführung fand immerhin in einem kulturell gleichgeschalteten, nationalsozialistischen Umfeld statt, das mit der ein Jahr vorher veranstalteten Ausstellung „Entartete Musik“ überdeutlich vordemonstriert hatte, was es von wirklich zeitgemäßer Musik hielt.

Trotz dieser Bemerkungen sind die beiden ersten Bände der Othmar Schoeck-Gesamtausgabe in der Qualität ihrer Ausführung ein Versprechen für die Zukunft und lassen der gesamten Edition ein breitestmögliches Echo wünschen. Angesichts des editorischen Anspruchs und der angestrebten Ausstrahlung der Gesamtausgabe müßte die Aufnahme einer englischen Übersetzung der Einführungstexte für künftige Bände allerdings als *conditio sine qua non* gelten.

(April 1998)

Michael Schneider

RUDOLF MAUERSBERGER: *Dresdner Requiem nach Worten der Bibel und des Gesangbuches RMWV 10. Erstausgabe hrsg. von Matthias HERRMANN. Partitur. Stuttgart: Carus-Verlag 1995. XXIII, 112 S.*

So epochal real wie symbolisch nicht nur für die Stadtgeschichte das Ereignis, und so groß das Potential für Komponisten am Ort des Geschehens, so gering im Verhältnis dazu ist das kompositorische Echo auf die barbarische, selbst nach militärischen Kriterien sinnlose Bombardierung Dresdens durch amerikanische und britische Verbände am 13. und 14. Februar 1945. Abgesehen von einigen unbekannteren Werken, ziemlich vielen kleineren Kompositionen von Mauersberger (s. das Vorwort), Siegfried Köhlers Chorsymphonie *Pro Pace* (UA Dresden 1985) sowie Wilfried Krätzschmars großangelegtem oratorischen Werk *grüß ich tausendmal – Heimatlandschaften* für Solo-Stimmen, Chöre und Orchester (1985), das in größerem Zusammenhang auch darauf Bezug nimmt, bleibt Rudolf Mauersbergers (1889–1971) *Requiem* die bislang deutlichste und umfangreichste Reaktion. (Die erste Tonträger-Einspielung von 1995 basiert bereits auf dieser Partitur.) Insofern ist der nach Ansicht des Herausgebers „ungewöhnliche“ „hohe editorische Aufwand“ für ein in seiner Endgestalt erst 35 Jahre altes Werk gerechtfertigt, das un-

verhohlen gebrauchsmusikalischen Charaktere sowie idiomatisch eine konservativ-retrospektive Tendenz zeigt – um so mehr, als das *Requiem* bisher nur in handschriftlichen Quellen vorlag. Der Aufwand ist andererseits gerade durch den usuellen Kontext auch unumgänglich – ein nicht nur editionstechnisch, sondern auch methodisch interessantes Problem. Mauersberger (Kreuzkantor von 1930 bis 1971) schrieb für die eigene Praxis – und das anscheinend nicht einmal übermäßig sorgfältig, wie nicht zuletzt fünf Abbildungen von Autographen zeigen; er modifizierte seine Komposition wie ein „work in progress“ fortlaufend mit jeder neuen Aufführung. So nahm der Herausgeber zwar die Partiturabschrift der Fassung letzter Hand (1961) als Hauptquelle, greift aber auf verschiedene andere Quellen bis hin sogar zu den autographen Skizzen der ersten Fassung von 1947/48 zurück.

Mauersberger konzipierte das *Requiem* im Sommer 1947; die im wesentlichen a cappella gehaltene Erstfassung mit dem Titel *Liturgisches Requiem* wurde 1948 in der Dresdner Martinskirche uraufgeführt und dann bis 1958 jährlich mit den jeweiligen Änderungen um den 13. Februar herum aufgeführt. (Die A cappella-Fassung, Kern des Werks auch bei den späteren Erweiterungen, läßt sich aus der Chorpartitur realisieren.) 1950 wurde der Titel in *Dresdner Requiem* geändert. Von Mauersberger als „evangelische Totenmesse“ gedacht, folgt das Werk in Umrissen der katholischen *Missa pro defunctis* in fünf Hauptteilen: Introitus; Kyrie; Vergänglichkeit, Tod und *Dies irae* mit Trost durch das Evangelium; Sanctus; Agnus Dei. Die drei Chöre haben nach den Vorstellungen Mauersbergers zugleich symbolische Funktionen und verweisen auf den Raum der Kreuzkirche als wesentlichen Aufführungsort. Der große Hauptchor wird an entsprechenden Stellen durch Soloinstrumente (Blechbläser, Schlagzeug, Kontrabaß, Celesta, Orgel) verstärkt. Der Altarchor trägt Kurrendetracht in liturgischen Farben, wird von „Kreuzknaben“ begleitet und steht für Christus. Der Fernchor repräsentiert die Welt der Verstorbenen. In Sanctus wie Agnus Dei wirkt überdies die Gemeinde mit.

Der Herausgeber Matthias Herrmann war selbst Kreuzchorschüler noch unter Mauersberger, hat sich um dessen Nachlaß rettend, sam-

melnd und wissenschaftlich interpretierend verdient gemacht (einschließlich des RMWV, des *Rudolf-Mauersberger-Werke-Verzeichnisses*) und auch bereits andere Kompositionen ediert. Die Balance zwischen kritischer Edition und Partitur für die tatsächliche musikalische Praxis, die einen gewissen Vorrang hat, ist gut gelungen. Zugunsten des schönen und übersichtlichen Notenbildes verzichtet der Herausgeber darauf, allzuviel von der editorischen Genese im Resultat sichtbar werden zu lassen. Ergänzungen, wie sie zumal bei einigen instrumentatorischen Sachverhalten unerlässlich schienen, sind diskret vorgenommen, editorische Eingriffe, Entscheidungen usw. werden im ausführlichen Kritischen Bericht in einer großen Zahl von Einzelanmerkungen übersichtlich aufgelistet und machen für die, die es wollen, die Rekonstruktion eines „Urtexts“ (den es ja nur partiell gibt) möglich. Die praktische Orientierung wird durch umfangreiche und präzise Hinweise des Herausgebers zu Choraufstellung und -aktion samt Einbettung in den liturgischen Vorgang sowie dadurch, daß der deutschsprachige Vokaltext durch eine englische Version (ausgerechnet, möchte man fast sagen) ergänzt wird, noch verstärkt und mag Aufführungen auch außerhalb des Entstehungsorts fördern.

(November 1997) Hanns-Werner Heister

Eingegangene Schriften

THOMAS AIGNER: Olga Smirnitskaja. Die Adressatin von 100 Liebesbriefen von Johann Strauss. Tutzing: Hans Schneider 1998. 228 S., Abb., Kompositionen.

Das Andere. Eine Spurensuche in der Musikgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts. Hrsg. von Annette KREUTZIGER-HERR. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1998. 437 S., Abb., Notenbeisp. (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft. Band 15.)

BORIS ASSAFJEW: Die Musik in Rußland. (Von 1800 bis zur Oktoberrevolution 1917). Entwicklungen – Wertungen – Übersichten. Hrsg. und aus dem Russischen übersetzt von Ernst KUHN. Mit Originalbeiträgen von Detlef GOJOWY und Andreas WEHRMEYER. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 1998.

XVIII, 429 S. (musik konkret. Quellentexte und Abhandlungen zur russischen Musik des 19. und 20. Jahrhunderts. Band 9.)

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I, Band 25: Kantaten zum 20. und 21. Sonntag nach Trinitatis. Kritischer Bericht von Ulrich BARTELS. Kassel u. a.: Bärenreiter 1997. 249 S.

Bach & Händel. Jahrbuch der Bachwoche Dillenburg 1997. Hrsg. von der Bachwoche Dillenburg 1997. Redaktion: Wolfgang SCHULT und Henrik VERKERK. 145 S.

Bach-Werke-Verzeichnis. Kleine Ausgabe (BWV 2a) nach der von Wolfgang Schmieder vorgelegten 2. Ausgabe. Hrsg. von Alfred DÜRR und Yoshitake KOBAYASHI unter Mitarbeit von Kirsten BEISSWENGER. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 1998. XXVII, 490 S.

Beethoven Forum 6. Hrsg. von Mark Evan BONDS, Christopher REYNOLDS, Elaine R. SISMAN. Lincoln – London: University of Nebraska Press 1998. XI, 256 S., Notenbeisp.

Bibliographie des Musikschritftums. Hrsg. vom Staatlichen Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 1986. Mainz u. a.: Schott 1997. 675 S.

DORA BISCHHAUSEN: Musik-Elementartheorie. München – Salzburg: Verlag Emil Katz bichler 1996. 71 S., Notenbeisp.

ROLF DIETRICH CLAUS: Zur Echtheit von Toccata und Fuge d-moll BWV 565. Köln-Rheinkassel: Verlag Dohr 1998. 144 S., Notenbeisp.

DORIS DORNER: Musik als Repräsentationsgeschehen. Ein musikphilosophischer Rekurs auf Th. Georgiades. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1998. 207 S. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 182.)

Hanns Eisler: 's müßt dem Himmel Höllenangst werden. Im Auftrag der Stiftung Archiv der Akademie der Künste hrsg. von Maren KÖSTER. Hofheim: Wolke Verlag 1998. 302 S., Abb. (Archive zur Musik des 20. Jahrhunderts. Band 3.)

ISSAM EL-MALLAH: Arab Music and Musical Notation. Tutzing: Hans Schneider Verlag 1997. 419 S., Abb., Notenbeisp. (Publications of the Oman Centre for Traditional Music 4.)

Ethnologische, Historische und Systematische Musikwissenschaft. Oskár Elschek zum 65. Ge-

burtstag. Hrsg. von Franz FÖDERMAYR und Ladislav BURLAS. Bratislava: Institut für Musikwissenschaft der Slowenischen Akademie der Wissenschaften/ASCO art & science 1998. 448 S., Abb., Notenbeisp.

ANDREAS FEUCHTE: Hermann Franck (1802–1855). Persönlichkeit zwischen Philosophie, Politik und Kunst im Vormärz. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1998. 368 S. (Forschungen zum Junghegelianismus. Quellenkunde, Umkreisforschung, Theorie, Wirkungsgeschichte. Band 3.)

S. FINK / C. KÜHNEL / W. OSTHOFF / H. SCHMIDT-MANNHEIM / K. H. STAHLER / F. A. STEIN: Bertold Hummel. Tutzing: Hans Schneider 1998. 169 S., Abb., Notenbeisp. (Komponisten in Bayern. Band 31.)

J. J. FROBERGER: Musiciens Européens. Colloque organisé par la ville et l'École Nationale de Musique de Montbéliard, 2–4 novembre 1990. Paris: Klincksieck 1998. 156 S., Abb.

NIELS W. GADE: Werke. Serie I: Orchesterwerke, Band 8: Symphony No. 8, op. 47. Hrsg. von Jan MAEGAARD. Kopenhagen: Engstrøm & Sødring/Kassel: Bärenreiter-Verlag 1995. XIV, 223 S.

ALBRECHT GAUB: Die kollektive Ballett-Oper „Mlada“. Ein Werk von Kjuji, Mussorgskij, Rimskij-Korsakov, Borodin und Minkus. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 1998. 624 S., Notenbeisp. (Studia slavica musicologica. Band 12.)

PETER GRADENWITZ: Arnold Schönberg und seine Meisterschüler. Berlin 1925–1933. Mit einem Beitrag von Nuria SCHOENBERG-NONO. Wien: Paul Zsolnay Verlag 1998. 359 S.

REINHOLD HAMMERSTEIN: Die Stimme aus der anderen Welt. Über die Darstellung des Numinosen in der Oper von Monteverdi bis Mozart. Tutzing: Hans Schneider 1998. VI, 216 S., Notenbeisp.

Händel-Jahrbuch. Hrsg. von der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft e. V., Internationale Vereinigung, Sitz Halle (Saale). 44. Jahrgang 1998. Kassel: Bärenreiter-Verlag 1998. 279 S., Notenbeisp.

BEATE HILTNER-HENNENBERG: Richard Genée. Eine Bibliographie. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1998. 137 S.

Hindemith-Jahrbuch 1997/XXVI. Hrsg. vom Paul-Hindemith-Institut, Frankfurt/Main. Mainz u. a.: Schott 1997. 227 S.

RUDOLF HOPFNER: Streichbogen. Katalog. Sammlung alter Musikinstrumente und Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien / Kunsthistorisches Museum Wien. Beilage zum Katalog: Planzeichnungen. Tutzing: Hans Schneider 1998. 257 S.

WINRICH HOPP: Kurzwellen von Karlheinz Stockhausen. Konzeption und musikalische Poiesis. Mainz u. a.: Schott 1998. 451 S., Abb. + CD. (Kölner Schriften zur Neuen Musik. Band 6.)

LAWRENCE KRAMER: Franz Schubert: Sexuality, Subjectivity, Song. Cambridge: Cambridge University Press 1998. XII, 183 S., Notenbeisp.

WOLFGANG KREBS: Innere Dynamik und Energetik in Ernst Kurths Musiktheorie. Voraussetzungen, Grundzüge, analytische Perspektiven. Tutzing: Hans Schneider 1998. 494 S. (Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 28.)

STEFAN KUNZE: De Musica. Ausgewählte Aufsätze und Vorträge. In Zusammenarbeit mit Erika KUNZE hrsg. von Rudolf BOCKHOLDT. Tutzing: Hans Schneider 1998. 600 S., Notenbeisp.

LAURENZ LÜTTEKEN: Das Monologische als Denkform in der Musik zwischen 1760 und 1785. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1998. X, 625 S., Notenbeisp.

ANDREAS MEYER: Afrikanische Trommeln. West- und Zentralafrika. Berlin: Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz 1997. 264 S., Abb., XXIV Farbtafeln, CD. (Veröffentlichungen des Museums für Völkerkunde Berlin. Neue Folge 65. Abteilung Musikethnologie IX.)

Mittelalterliche Musiktheorie in Zentraleuropa. Hrsg. von Walter PASS und Alexander RAUSCH. Tutzing: Hans Schneider 1998. XII, 189 S., Abb. (Musica mediaevalis Europae occidentalis. Band 4.)

ANDREA PACH: Die Orgel für Komponisten. Eine Einführung. München – Salzburg: Musikverlag Katzbichler 1997. 78 S., Notenbeisp. (Schriftenreihe Orgel Modern. Band 1.)

KARLA REINHART: Jene Lilien von Valois. Eine spanische Königin in der Geschichte des 16. Jahrhunderts, in Schillers „Don Karlos“ und in Verdis „Don Carlos“. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1998. 376 S., Abb.

Robert Schumann und die französische Romantik. Bericht über das 5. Internationale Schumann-Symposium der Robert-Schumann-Gesellschaft am

9. und 10. Juli 1994 in Düsseldorf. Hrsg. von Ute BÄR. Mainz u. a.: Schott 1997. 307 S., Notenbeisp. (Schumann Forschungen. Band 6.)

IRMGARD SCHATNER: Hanns Eisler, „Johann Faustus“. Das Werk und seine Aufführungsgeschichte. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1998. 265 S., Notenbeisp. (Musikleben. Studien zur Musikgeschichte Österreichs. Band 7.)

BERNHARD SCHLEISER: Musik und Dasein. Eine existenzialanalytische Interpretation der Musik. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1998. 162 S. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 184.)

UTE SCHOMERUS: Ecce homo. Die Sacra Rappresentazione „Job“ von Luigi Dallapiccola. Hamburg: von Bockel Verlag 1998. 240 S., Abb., Notenbeisp. (Zwischen/Töne. Band 13.)

ARNOLD SCHÖNBERG: Sämtliche Werke. Abteilung V: Chorwerke, Reihe B, Band 18,2: Chorwerke I. Kritischer Bericht zu Band 18 A, Teil 2. Skizzen. Hrsg. von Tadeusz OKULJAR und Dorothee SCHUBEL. Mainz: Schott Musik International/Wien: Universal Edition 1996. LII, 277 S.

ARNOLD SCHÖNBERG: Sämtliche Werke. Abteilung VI: Kammermusik, Reihe B, Band 24,2: Melodramen und Lieder mit Instrumenten. Hrsg. von Reinhold BRINKMANN. Mainz: Schott Musik International/Wien: Universal Edition 1997. XVII, 175 S.

WOLFGANG-ANDREAS SCHULTZ: Texte und kommentiertes Werkverzeichnis. Hrsg. von Barbara BUSCH. Hamburg: Von Bockel Verlag 1998. 121 S., Abb., Notenbeisp. (Komponistenansichten. Band 1.)

ANNE SIVUOJA-GUNARATNAM: Narrating with Twelve Tones. Einojuhani Rautavaara's First Serial Period (ca. 1957–1965). Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia 1997. 272 S., Notenbeisp. (Annales Academiae Scientiarum Fennicae. Ser. Humaniora, Band 287.)

MICHAEL TIPPETT: Essays zur Musik. Hrsg. von Meirion BOWEN. Aus dem Englischen von Meinhard SAREMBA. Mainz u. a.: Schott 1998. 419 S., Notenbeisp.

Mitteilungen

Es verstarben:

Dr. Ernst SUCHALLA am 11. September 1998 in Berlin,

Dr. Siegrun WIEHLER-SCHNEIDER am 26. August 1998 in Hamburg.

Wir gratulieren:

Prof. Dr. Hans-Heinrich EGGBRECHT am 5. Januar 1999 zum 80. Geburtstag,

Prof. Dr. Eva BADURA-SKODA am 15. Januar zum 70. Geburtstag,

Prof. Dr. Klaus-Jürgen SACHS am 29. Januar zum 70. Geburtstag,

Prof. Dr. Harro SCHMIDT am 8. März zum 70. Geburtstag,

Prof. Dr. Ernst LICHTENHAHN am 4. Januar zum 65. Geburtstag.

*

Prof. Dr. Detlef ALTENBURG hat einen Ruf auf die C 4-Professur für Musikwissenschaft an der Hochschule „Franz Liszt“ in Weimar erhalten.

Privatdozent Dr. Andreas BALLSTAEDT, Freie Universität Berlin, hat den an ihn ergangenen Ruf auf die C 4-Professur für Musikwissenschaft an der Robert-Schumann-Hochschule in Düsseldorf zum Wintersemester 1998/99 angenommen.

Hochschuldozent Dr. Wolfgang HORN hat den an ihn ergangenen Ruf auf die C 3-Professur am Institut für Musikwissenschaft der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg zum Sommersemester 1998 angenommen.

Am Institut für Musikwissenschaft der Karl-Franzens Universität Graz wird eine ao. (c 3)-Professur für Systematische Musikwissenschaft errichtet und zum 1. Oktober 1998 mit Dr. Richard PARNCUTT (zuletzt Keele-University) besetzt.

Dr. Jürgen HEIDRICH habilitierte sich am 13. Januar 1999 an der Philosophischen Fakultät der Georg-August-Universität Göttingen für das Fach Musikwissenschaft. Das Thema seiner Habilitations-

schrift lautet: „Protestantische Kirchenmusikanschauung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Studien zur Ideengeschichte ‚wahrer‘ Kirchenmusik.“

Dr. phil. Ulrich TADDAY hat sich an der Universität Dortmund im Fach Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema seiner Habilitationsschrift lautet: „Die ästhetischen Grundlagen der romantischen Musikanschauung in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts dargestellt am Beispiel Robert Schumanns“.

Auf ihrer Sitzung am 2. Juni 1998 hat die Musikgeschichtliche Kommission Prof. Dr. Wolfgang Horn (Erlangen), Prof. Dr. Ulrich Konrad (Würzburg) und Prof. Dr. Laurenz Lütteken (Marburg) zu neuen Mitgliedern gewählt. Als Mitglieder sind Prof. Dr. Georg Feder (Köln) und Prof. Dr. Martin Ruhnke (Erlangen) aus der Musikgeschichtlichen Kommission ausgeschieden. Zum Vorsitzenden wurde Prof. Dr. Friedhelm Krummacher (Kiel), zu seinem Stellvertreter Prof. Dr. Martin Staehelin (Göttingen) gewählt, der auch die Leitung der Reihe *Das Erbe deutscher Musik* übernommen hat.

*

Die 53. Arbeitstagung des *Instituts für Neue Musik und Musikerziehung*, Darmstadt, Akademie für Tonkunst, findet vom 7. bis 11. April 1999 unter dem Titel „Jahrhundertbilanz. Neue Musik 1999: Bilanz und Perspektiven“ statt. Auskünfte und Anmeldung: Institut für Neue Musik und Musikerziehung, Olbrichweg 15, 64287 Darmstadt, Tel.: 06151-46667, Fax: 06151-46647, e-Mail: InstMusik@aol.com.

Die *Internationalen Fasch-Festtage*, Zerbst, finden vom 15. bis 18. April 1999 statt. Informationen zum Programm und zur wissenschaftlichen Konferenz, Anmeldung: Geschäftsstelle der Internationalen Fasch-Gesellschaft e. V., Postfach 1113, 39251 Zerbst, Geschäftsführerin Karin Spott, Tel. und Fax: 03923-784772, e-Mail: IFaschG@t-online.de, Internet: <http://www.islandnet.com/~fasch>.

Die Österreichische Gesellschaft für Musik, veranstaltet am 16. und 17. April 1999 ein Symposium unter dem Titel „Richard Strauss und Wien“, Anschrift: A-1010 Wien, Hanuschgasse Nr. 3, Tel.: 0043-1-5123143, Fax: 0043-1-5124299; Organisation: Dr. Carmen Ottner, Tel. und Fax: 0043-1-8765650.

Als gemeinschaftliche Veranstaltung der Technischen Universität Berlin und der Hochschule der

Künste (HdK) Berlin findet vom 30. April bis 2. Mai 1999 in der HdK Berlin ein *Symposium mit dem Thema „Zur Konstruktion des musikalischen Gegenstandes. Neue Perspektiven musikalischer Analyse“* statt. Die Veranstaltung ist konzipiert als Zusammenspiel von Workshops, Vorträgen und Diskussionsrunden. In den Workshops werden musikalische Werke verschiedener Jahrhunderte auf für Theorien schwer greifbare Phänomene hin analysiert, die Vorträge und Diskussionen nehmen zu diesen Phänomenen aus der Sicht verschiedener analytischer Theorien Stellung. Weitere Beiträge sind erwünscht und können z. Zt. noch eingeplant werden. Interessenten wenden sich bitte an: Michael Polth und Christian Thorau, HdK Berlin, Fakultät Musik, Fasanenstr. 1b, 10623 Berlin, oder: Oliver Schwab-Felisch, TU Berlin, Fachgebiet Musikwissenschaft, Straße des 17. Juni 135, 10623 Berlin.

Die Franz Schmidt-Gesellschaft veranstaltet das 5. *Internationale Franz Schmidt-Symposium* vom 3. bis 5. Juni 1999 unter dem Titel „Apokalypse“. Anschrift: A-1010-Wien, Musikverein, Bösendorferstr. 12; Organisation: Dr. Carmen Ottner, Tel. und Fax: 0043-1-8765650.

Vom 3. bis 6. Juni 1999 findet in Heidelberg der Kongreß *Abbé Vogler: Ein ‚Mannheimer‘ im europäischen Kontext* statt. Informationen über Musikwissenschaftliches Seminar der Universität Heidelberg, Augustinergasse 7, 69117 Heidelberg, Tel.: 06221-542782, Fax: 06221-542787, e-Mail: Silke.Leopold@urz.uni-heidelberg.de.

Das Institut für Musikwissenschaft der Universität Leipzig veranstaltet gemeinsam mit der Stadt Sondershausen zum 150. Geburtstag Hugo Riemanns ein Kolloquium. Es findet vom 17. bis zum 19. Juni 1999 in Sondershausen statt. Interessenten können sich wenden an die Stadt Sondershausen, Abteilung Kultur, Markt 7, 99706 Sondershausen, Tel. 03632-622561, Fax 03632-663265.

Der Dachverband der Studierenden der Musikwissenschaft (DVSM e.V.) veranstaltet vom 6. bis 9. Oktober 1999 das 14. *Internationale Studentische Symposium*. Interessierte Referenten schicken ihre Abstracts und Kurzbiographien an: DVSM e.V., c/o Universität Lüneburg, 21332 Lüneburg, Tel.: 04131-782586, Fax: 04131-782599, e-Mail: musik@uni-lueneburg.de, <http://www.uni-lueneburg.de/fb3/musik/dvsm.html>

Vom 13. bis zum 16. Oktober 1999 findet im Forschungszentrum Europäische Aufklärung in Potsdam ein interdisziplinäres *Symposium über „Metastasio im Deutschland der Aufklärung“* statt. Die

Leitung liegt in den Händen von Prof. Dr. Laurenz Lütteken, Marburg, und Priv.-Doz. Dr. Gerhard Splitt, Erlangen. Informationen bei Dr. Christoph Frank, Forschungszentrum Europäische Aufklärung e. V., Gregor-Mendel-Str. 21/22, 14469 Potsdam, Tel. (03 31) 27 81-100, Telefax (03 31) 27 81-201.

Vom 22. bis zum 25. September 1999 veranstaltet das Gleimhaus in Halberstadt ein interdisziplinäres *Kolloquium* mit dem Titel „Urbanität als Aufklärung – Karl Wilhelm Ramler (1725–1798) und die Kultur des 18. Jahrhunderts“. Informationen bei Dr. Ute Pott, Gleimhaus Halberstadt, Domplatz 31, 38820 Halberstadt, Tel. (03 91) 68 71-0, Telefax (03 91) 68 71-40.

Im Mainzer Verlag Schott Musik International erscheint eine *Gesamtausgabe der Werke Carl Maria von Webers* (1786–1826), die mit Notenbänden, Briefen, Schriften und Tagebüchern auf 70 Bände angelegt ist. Die Fertigstellung dieses Projektes ist zum 200. Geburtstag Webers im Jahre 2026 avisiert. Am 11. Oktober 1998 konnte bereits der erste, zwei Messen enthaltende Band in einem Konzert des Mainzer Domchors unter der Leitung von Prof. Matthias Breitschaft – auch klanglich – präsentiert werden. Anschließend wurde Hans-Jürgen Freiherr von Weber, einem Nachkommen des Komponisten, der erste Band dieser Gesamtausgabe durch den Verlagsleiter Peter Hanser-Strecker überreicht. Die Editionsleitung liegt in den Händen von Prof. Dr. Gerhard Allroggen, Musikwissenschaftliches Seminar, Hochschule für Musik Detmold/Paderborn, Gartenstr. 20, 32756 Detmold.

Der *Nachlaß von Kurt Thomas*, Thomaskantor in Leipzig von 1957 bis 1960, wurde der Musikbibliothek Leipzig übergeben.

Am Interdisziplinären Zentrum für Pietismusforschung (Halle/Saale) soll eine informelle Arbeitsgruppe „Musik und Pietismus/Pietistisches Lied“ entstehen. Ziel ist eine bessere Koordination, die gegenseitige Nutzung der Erschließung schwer zugänglicher Quellen und der kollegiale Austausch. Interessierte Musikologen, aber auch Literaturwissenschaftler, Theologen und Hymnologen, die über den Themenkreis arbeiten, werden gebeten, sich zu melden bei Dr. Rainer Bayreuther, Interdisziplinäres Zentrum für Pietismusforschung, Franckeplatz 1, Haus 38, 06110 Halle/Saale, Tel. priv. (0 83 26) 3 54 84, Fax priv. (0 83 26) 3 81 26.

Die auf drei Jahre befristete Mitarbeiterstelle (1998–2001) der Musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts wurde an Dr. Martina GREMLER (Köln) vergeben, die zum römischen Teatro Valle arbeitet. Das Jahresstipendium

1998/99 erhalten zu je sechs Monaten Bernhard SCHRAMMEK, M. A. (Berlin) und Ute SCHOMERUS, M. A. (Hamburg). Zusätzliche drei Stipendienmonate für 1998 wurden vergeben an Anja MORGENSTERN, M. A. (Leipzig). Das Deutsche Historische Institut in Rom fördert damit Dissertationsvorhaben zu Virgilio Mazzocchi, zum italienischen Musiktheaters nach 1960 sowie zum Oratorien-schaffen Simon Mayrs.

Auf der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung in Halle wurde eine Fachgruppe Deutsch-spanische Musikbeziehungen gebildet. Die erste Arbeitstagung wird im Rahmen eines internationalen Symposions zum Thema „Spanien und die europäische Musik des 16. bis 18. Jahrhunderts“ abgehalten werden, das vom 7. bis 9. Mai 1999 an der Universität Regensburg stattfinden wird. Informationen bei PD Dr. Rainer Kleinertz, Institut für Musikwissenschaft, D-93040 Regensburg (e-Mail: rainer.kleinertz@psk.uni-regensburg.de).

Am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Hamburg ist mit dem *Forschungsprojekt „Georg Friedrich Händel – Kompositionen zweifelhafter Echtheit“* begonnen worden, das von der DFG finanziert wird. Das Forschungsvorhaben zielt darauf ab, sämtliche Händel zugeschriebenen Kompositionen in peripher überlieferten Handschriften und Drucken vor 1800 zu sammeln und auf ihre Echtheit hin zu beurteilen. Private Besitzer von ‚Händel-Incerta‘ werden gebeten, sich mit dem Leiter des Vorhabens, Prof. Dr. Hans Joachim Marx, Musikwissenschaftliches Institut der Universität Hamburg, Neue Rabenstraße 13, 20354 Hamburg, in Verbindung zu setzen.

Am Institut für Musikwissenschaft der Universität Würzburg haben im Rahmen eines von der DFG geförderten Projektes die Arbeiten an einem *Analytisch-bibliographischen Quellenrepertoire der deutschen instrumentalen Ensemblesmusik (ca. 1630 bis 1700)* begonnen (Leitung: Prof. Dr. Ulrich Konrad und Dr. Peter Wollny, Leipzig). Ziel der begonnenen Forschungen ist die Gesamterfassung der im deutschsprachigen Raum des 17. Jahrhunderts gepflegten mehrstimmigen Instrumentalmusik in ihrer europäischen Überlieferung; ausgenommen bleiben Kompositionen für Tasteninstrumente. Die Daten werden publiziert. Hinweise auf unerschlossene Quellenbestände sowie auf laufende Forschungen zum Thema werden dankbar entgegengenommen; außerdem sind die Mitarbeiter zu einem regen Austausch bereit. Kontakt: Institut für Musikwissenschaft, Residenzplatz 2, Tor A, 97070 Würzburg, e-Mail: ulrich.konrad@mail.uni-wuerzburg.de oder wollny@rz.uni-leipzig.de.

Die Autoren der Beiträge

HANS-WERNER BORESCH, geb. 1956 in Herne, Studium der Musikwissenschaft und der Germanistik in Bochum, 1. Staatsexamen 1981, Promotion 1990 (*Besetzung und Instrumentation. Studien zur kompositorischen Praxis Johann Sebastian Bachs*, Kassel 1993). Seit 1982 an der Bergischen Universität - GH Wuppertal, seit 1997 als Akademischer Oberrat. Mitherausgeber des Symposionsberichts *Die dunkle Last. Musik im Nationalsozialismus und danach* (Köln 1998).

FRIEDHELM BRUSNIAK, geb. 1952 in Korbach/Waldeck, Studium der Schulmusik, Geschichte und Musikwissenschaft in Frankfurt/M.; Promotion 1980 in Musikwissenschaft; Habilitation 1998 in Augsburg über *Anfänge des Laienchorwesens in Bayerisch-Schwaben*; Tätigkeit als Musikpädagoge und Musikwissenschaftler; Wissenschaftlicher Leiter des Sängermuseums in Feuchtwangen; im WS 1998/99 Vertretung einer Professur für Musikerziehung an der Universität Erlangen-Nürnberg, ab SS 1999 Professor für Musikpädagogik an der Universität Würzburg. Buchveröffentlichungen u. a.: *Das große Buch des Fränkischen Sängerbundes* (1991), *Volksschullehrer und außerschulische Musikkultur* (1998),

ANDREAS EICHHORN, geb. 1958 in Hannover, studierte Schulmusik, Erziehungswissenschaft, Latein, Mittellatein und Musikwissenschaft an der HdK, FU und TU Berlin. Nach der Staatl. Musiklehrerprüfung (Flöte) 1983 und dem Ersten (1985) und Zweiten Staatsexamen (1987) war er 1990-1995 im schleswig-holsteinischen Schuldienst tätig. 1991 Promotion an der FU Berlin mit der Arbeit *Beethovens neunte Symphonie: die Geschichte ihrer Aufführung und Rezeption* (= Kasseler Schriften zur Musik 3), Kassel 1993. Seit 1995 wiss. Assistent am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Frankfurt a. M. Neueste Buchveröffentlichung: *Felix Mendelssohn-Bartholdy, Die Hebriden, Ouvertüre für Orchester op. 26* (= Meisterwerke der Musik 66), München 1998

SABINE GIESBRECHT-SCHUTTE, geboren 1938 in Gumbinnen/Ostpr.; studierte Klavier an der Hochschule für Musik, Berlin, und Musikwissenschaft in Wien und an der Freien Universität Berlin; 1965 Konzertexamen, 1968 Promotion, 1969–1975 wissenschaftliche Assistentin an der Technischen Universität Berlin; 1974/75 Referendariat in Bremen, 1976 2. Staatsexamen, Studienrätin in Bremen bis 1978; 1978–1983 Akademische Rätin an der Universität/Gesamthochschule Siegen, seit 1983 Professorin für Musikwissenschaft an der Universität Osnabrück; Veröffentlichungen in den Bereichen: Schulbücher, Musikpädagogik, populäre Musik, Sozialgeschichte und Komponistinnen.

DIETMAR KLENKE, geb. 1954 in Warburg/Westfalen, Studium der Geschichte, Soziologie und Musikwissenschaft in Köln und Münster; Promotion 1982 in Münster in Neuerer Geschichte; Habilitation 1992 in Bielefeld; zur Zeit ord. Professor für Neueste Geschichte an der Universität Paderborn; Buchveröffentlichungen u. a.: *Arbeitersänger und Volksbühnen in der Weimarer Republik* (1992), *Nationalidentität und Gesangskultur in der deutschen Geschichte* (1995), *Der 'deutsche Mann' und seine Nation. Singende Männerbünde von Napoleon bis Hitler* (1998).

JÜRGEN NEUBACHER, geb. 1958 in Haiger; Studium der Musikwissenschaft, Buchwesen und Publizistik in Mainz, 1985 Promotion; 1987–1991 Wiss. Angestellter an der Universität Mainz, 1991–1993 Referendariat für den Höheren Dienst an wiss. Bibliotheken in Siegen und Köln, seit 1993 Leiter der Musiksammlung, ab 1996 auch der Handschriftenabteilung der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg; jüngste Buchveröffentlichung: *Die Musikbibliothek des Hamburger Kantors und Musikdirektors Thomas Selle (1599–1663)* (= MSD 52), Neuhausen 1997.

Hinweise für Autoren

1. Manuskripte bitte im anderthalbfachen Zeilenabstand ohne Silbentrennungen schreiben; Rand ca. 2,5 cm, oberer und unterer Rand nicht weniger als 2 cm; doppelte Anführungsstriche („...“) nur bei wörtlichen Zitaten (nicht einrücken!); kursiver Satz nur bei Werktiteln (ohne Anführungsstriche) sowie bei Tonbuchstaben (z. B.: *cis*, *fis*“); Hervorhebungen gesperrt (ohne Unterstreichungen); Tonartenangaben: *F*-Dur, *f*-Moll. Alle weiteren Auszeichnungen werden von der Redaktion durchgeführt. Bitte nur den Text ohne Diskette einsenden. Unverlangt zugesandte Manuskripte sowie später angeforderte Disketten (DOS- oder Mac-Format) werden vor allem bei Rezensionen nicht zurückgeschickt.
2. Notenbeispiele und Abbildungen müssen getrennt durchnummeriert und auf jeweils gesonderten Blättern mitgeliefert werden. Bitte eindeutig kennzeichnen, wo im Text die Abbildungen bzw. Notenbeispiele einzusetzen sind.
3. Bei erstmaliger Nennung von Namen bitte stets die Vornamen ausgeschrieben dazu setzen (nach Haupttext und Fußnoten getrennt), auch bei Berichten und Besprechungen.
4. Anmerkungsnummern im Text stehen hinter dem Satzzeichen, wenn sie sich auf den ganzen vorangehenden Satz beziehen; bezieht sich die Fußnote nur auf das vorangehende Wort oder die vorangehende Wortgruppe, steht die Ziffer vor dem Satzzeichen.
5. Literaturangaben werden in den Fußnoten bei erstmaliger Nennung stets vollständig gemacht und zwar nach folgendem Muster:
 - Carl Dahlhaus, „Eine wenig beachtete Formidee. Zur Interpretation einiger Beethoven-Sonaten“, in: *Analysen. Beiträge zu einer Problemgeschichte des Komponierens. Hans Heinrich Eggebrecht zum 65. Geburtstag*, hrsg. v. W. Breig, R. Brinkmann u. E. Budde (= *BzAfMw* 23), Stuttgart 1984, S. 250.
 - C. Dahlhaus, *Grundlagen der Musikgeschichte* (= Musik-Taschenbücher Theoretica 15), Köln 1977, S. 56 f.
 - Bernhard Meier, „Zum Gebrauch der Modi bei Marenzio. Tradition und Neuerung“, in: *AfMw* 38 (1981), S. 58.
 - Ludwig Finscher, Art. „Parodie und Kontrafaktur“, in: *MGG* 10, Kassel 1962, Sp. 821.
 - Vgl. W. A. Mozart, *Violinkonzerte und Einzelsätze*, hrsg. v. Christoph-Hellmut Mahling (= Neue Ausgabe sämtlicher Werke [NMA] V/14, 1), Kassel 1983, S. VII.

Bei wiederholter Nennung eines Titels...

- Dahlhaus, *Grundlagen*, S. 58.
- Meier, S. 60 ff.
- Ebd., S. 59.

Standardreihen und -zeitschriften sollten möglichst nach *MGG*₂, Sachteil 1, Kassel 1994, S. XIII ff. abgekürzt werden. Ebenso sollen Handschriften mit den dort aufgeführten *RISM*-Bibliothekssigeln bezeichnet werden:

- „Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. frç. 6771 [Codex Reina]“ wird zu: „F-Pn frç. 6771“
- „Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, Ms. Guelf 1099 Helmst. [W]“ wird zu „D-W Guelf. 1099 Helmst.“

6. Bitte stets eine eigene Kurzbiographie auf gesondertem Blatt beifügen. Sie soll enthalten: den vollen Namen, Geburtsjahr und -ort; Studienorte, Art, Ort und Jahr der akademischen Abschlüsse; die wichtigsten beruflichen Tätigkeiten; jüngere Buchveröffentlichungen.