

## Richard Baum zum Gedenken

von Dietrich Berke, Kassel/Zierenberg

Mit Richard Baum, der am 6. September 2000 im 99. Lebensjahr in Kassel starb, ist einer der Letzten von uns gegangen, die am Aufbau einer organisierten deutschen Musikwissenschaft nach dem Zweiten Weltkrieg maßgeblich Anteil hatten. Vom Gründungsjahr 1947 an war Richard Baum 30 Jahre lang, bis 1977, Vorstandsmitglied der Gesellschaft für Musikforschung, und zwar in der Funktion des Schatzmeisters, die bis heute aufs Engste mit der Geschäftsführung der Gesellschaft verbunden ist. In die Zeit seines Wirkens fallen die heftigen innergesellschaftlichen Ost-West-Auseinandersetzungen, bei denen Baum als kluger Berater und Vermittler aus dem Hintergrund heraus agierte, doch konnte auch er freilich nicht die politisch betriebene Spaltung der Gesellschaft verhindern (zu Einzelheiten sei an dieser Stelle auf Lars Klingbergs Dokumentation *Politisch fest in unseren Händen*, Kassel 1997, verwiesen). In Anerkennung seiner überragenden Leistung hat ihn die Gesellschaft für Musikforschung schon vor vielen Jahren zum Ehrenmitglied ernannt.

Richard Baum, geboren am 8. April 1902 in Esslingen/Neckar, wurde bei Adolf Sandberger in München zum Musikwissenschaftler ausgebildet und promovierte 1926 mit einer Dissertation über Leben und Werk von Joseph Wölfl (1773–1812). Noch im gleichen Jahr trat er in den erst drei Jahre alten Augsburger Bärenreiter-Verlag ein (seit 1927 in Kassel), dessen Cheflektor er sein ganzes berufliches Leben lang bis 1971 blieb. In enger Verbundenheit mit dem Verlagsgründer Karl Vötterle (1903–1975) hat Baum das Profil des jungen Verlages entscheidend mitgeprägt und vor allem dazu beigetragen, dass dem Verlag, der zunächst ganz aus den Impulsen der musikalischen Jugendbewegung heraus arbeitete, die Öffnung zur Musikwissenschaft gelang. Neben eigenen Ausgaben älterer Chor- und Instrumentalmusik war Baum Schriftleiter der Zeitschriften *Musik und Kirche* (1929–1941), *Hausmusik* (seit 1933) und *Musica* (1962–1971).

Der Umgang mit Musik erschöpfte sich für Richard Baum, der bei Hausmusiken bis ins hohe Alter am Cembalo mitwirkte, nicht auf Schreibtischarbeit. 1933 gehörte er zusammen mit Karl Vötterle zu den Begründern der Kasseler Musiktage, und von 1933 bis 1971 war er erster Vorsitzender des Internationalen Arbeitskreises für Musik, der als Arbeitskreis für Haus- und Jugendmusik begonnen hatte, und es ist Baums Weitsicht und kluger Vereinsführung zu verdanken, dass dieser Arbeitskreis nicht in kleinkariertes Sektierertum abgeglitten ist, sondern sich zu einer international anerkannten Institution zur Förderung der musikalischen Jugend- und Erwachsenenbildung entwickeln konnte. Auch den Wandel der Kasseler Musiktage vom alljährlichen hausmusikalischen Familientreffen zum überregional stark beachteten Festival mit ungewöhnlicher, zum üblichen Festspielbetrieb quer stehender Thematik hat Baum noch selbst mit auf den Weg gebracht. Der 1955 gegründeten Landgraf-Moritz-Stiftung Kassel hat Baum von Beginn an 20 Jahre lang, bis 1975, ehrenamtlich vorgestanden. Für seine vielfältigen Verdienste ist ihm mehrfach öffentlich gedankt worden, unter anderem mit der Ehrenplakette der Stadt Kassel und der Goethe-Plakette als höchster Auszeichnung des Landes Hessen.

## Das Studium der Musikwissenschaft in Deutschland Eine statistische Analyse von Lehrangebot und Fachstruktur

Jan Hemming, Bremen, Brigitte Markuse und Wolfgang Marx, Hamburg

„Die Ausbildung der Musikwissenschaftler ist heute wie eh und je an alte Ideale und Zielsetzungen der Forschung gebunden. Sie kommt den neuen Ansätzen und Anforderungen kaum entgegen, sie ist monodisziplinär angelegt.“<sup>1</sup> Mit diesen Worten beschrieb Oskár Elsček bereits 1986 eine Situation, die bis heute nahezu unverändert fortbesteht: Musikwissenschaftliche Lehre wird in Deutschland von der Historischen Musikwissenschaft dominiert, während die übrigen Teildisziplinen Systematische Musikwissenschaft und Musikethnologie ein Schattendasein führen. Darüber hinaus scheint gerade der historische Zweig des Faches nicht bereit zu sein, sich neuen methodologischen und interdisziplinären Anforderungen und damit dem wissenschaftstheoretischen Diskurs der Gegenwart zu öffnen. Dies lässt sich nicht zuletzt an den Themen und Inhalten der musikwissenschaftlichen Lehre ablesen – durch diese Lehre werden die kommenden Generationen von Musikwissenschaftlern geprägt, so dass das Vorkommen oder Fehlen bestimmter Themen in der Lehre als ein guter Indikator für die zukünftige Ausrichtung der Musikwissenschaft erscheint.

Der Dachverband der Studierenden der Musikwissenschaft (DVSM)<sup>2</sup> befasst sich in seinen Symposien und Publikationen seit langem mit der Situation und den Defiziten der musikwissenschaftlichen Lehre in Deutschland. Um zu dieser Problematik präzisere Aussagen machen zu können, entstand die Idee, die Anteile der einzelnen Teildisziplinen und anderer, innovativer Lehrveranstaltungstypen mit Hilfe einer Statistik zu erfassen. Resultat ist die hier vorgestellte Studie SAMPLE (Strukturanalyse Musikwissenschaft – Projekt Lehrangebot). Dieses im Verlauf des Jahres 1999 durchgeführte Projekt des DVSM untersucht die Struktur der musikwissenschaftlichen Lehre in Deutschland im Hinblick auf Schwerpunktbildungen innerhalb der einzelnen Teildisziplinen (die jeweils in acht Kategorien untergliedert wurden) sowie auf das Vorkommen methodologisch, kulturwissenschaftlich, interdisziplinär und praxisbezogen ausgerichteteter Lehrveranstaltungen. Erste Ergebnisse wurden bereits im Rahmen des DVSM-Symposiums 1999 vorgestellt.<sup>3</sup>

Die von uns erhobenen Daten konnten hier nur zu einem Teil ausgewertet werden; zudem haben sich im Laufe der Auswertung weitergehende Fragestellungen ergeben, für die das vorliegende Datenmaterial nicht ausreicht. Ergänzende Analysen und Erhebungen müssen daher einer Folgestudie vorbehalten bleiben.

<sup>1</sup> Oskár Elsček, „Das Forschungskonzept der gegenwärtigen und vergangenen Musikwissenschaft“, in: *Entwicklungswege der Musikwissenschaft*, hrsg. von Oskár Elsček, Bratislava 1986, S. 99.

<sup>2</sup> Nähere Informationen zum DVSM e. V. können im Internet unter <http://www.dvsm.de> abgerufen werden.

<sup>3</sup> Podiumsdiskussion am 8.10.1999: „Wer stört meinen Schlaf? – Verpasst die Musikwissenschaft den Anschluss?“ im Rahmen des 14. Internationalen Symposiums des DVSM mit dem Titel „Musik im Spiegel ihrer technologischen Entwicklung“, Lüneburg, 6.–9.10.1999.



### 1. Datenbasis & Methoden

Datenbasis der Studie sind die in der Zeitschrift *Die Musikforschung* regelmäßig wiedergegebenen Lehrveranstaltungspläne. Darin werden alle Institute aufgeführt, an denen Musikwissenschaft entweder im Hauptfach studiert werden kann oder die über ein entsprechendes Promotionsrecht verfügen. Die Datengewinnung folgte dieser Vorgehensweise, was bedeutet, dass teilweise auch musikpädagogische Institute (wie Bremen) oder Musikhochschulen (wie die HdK Berlin) mit ihrem gesamten wissenschaftlichen Lehrveranstaltungsangebot in die Statistik Eingang gefunden haben. Da dieses oftmals vielseitiger ausfällt als bei rein musikwissenschaftlichen Instituten, ist das Ungleichgewicht der Teildisziplinen vielerorts noch ausgeprägter, als es die nachfolgenden Gesamtzahlen anzeigen. Andererseits sind die in der Gesamtdarstellung angegebenen Zahlen musikpädagogischer Lehrveranstaltungen nicht repräsentativ, da diese in *Die Musikforschung* nur angezeigt werden, wenn sie übergreifend ausgerichtet und von umfassenderem wissenschaftlichen Interesse sind. Der Untersuchungszeitraum beträgt acht Semester (WS 1994/95–SS 1998) und entspricht damit in etwa einer „Regelstudienzeit“. Die Vollerhebung des Datenmaterials erfasst insgesamt 5841 Lehrveranstaltungen aus 47 deutschen Instituten (zwischen 25 und 295 Lehrveranstaltungen pro Institut). Dabei ist allerdings zu beachten, dass einzelne Institute ihre Lehrveranstaltungen nicht regelmäßig melden; bei einigen von ihnen fehlen im Untersuchungszeitraum bis zu drei Semester. Die unten angegebenen Zahlen sind daher nicht automatisch mit der tatsächlichen Summe der Veranstaltungen am jeweiligen Institut gleichzusetzen. Mit dieser Einschränkung stellen sich die Größenverhältnisse der einzelnen Institute wie folgt dar:

Musikwissenschaftliches Institut	Anzahl der Lehrveranstaltungen	Musikwissenschaftliches Institut	Anzahl der Lehrveranstaltungen	Musikwissenschaftliches Institut	Anzahl der Lehrveranstaltungen
Bremen	25	Saarbrücken	106	Bonn	131
Koblenz	29	Regensburg	106	Mainz	136
Eichstätt	39	Erlangen	106	Freiburg	142
Potsdam	52	Frankfurt HS	107	Weimar	148
Chemnitz	52	Berlin TU	111	Münster	149
Bayreuth	53	Detmold	114	Essen	161
Siegen	69	Tübingen	115	Oldenburg	167
Bamberg	71	Würzburg	116	Leipzig	175
Augsburg	81	Hildesheim	118	Berlin FU	184
Marburg	86	Greifswald	119	München	205
Dresden	87	Bochum	121	Berlin HdK	217
Rostock	89	Köln HS	123	Hannover	219
Karlsruhe	96	Frankfurt Uni	127	Hamburg	227
Kiel	97	Gießen	129	Köln Uni	276
Osnabrück	101	Heidelberg	130	Berlin HU	295
Halle	103	Göttingen	131		

Tabelle 1 Anzahl der Lehrveranstaltungen pro Institut (WS 1994/95 bis SS 1998)

Insgesamt zehn der 47 Institute liegen in den neuen Bundesländern bzw. im ehemaligen Ost-Berlin. Dieser Anteil entspricht in etwa dem Anteil der neuen Bundesländer an der Gesamtbevölkerung.

Aufgrund ihres Umfangs wurde die Auswertung und Kategorisierung der Lehrveran-

staltungen auf vier Personen verteilt.<sup>4</sup> Die Zuordnung zu den Kategorien sollte einfach gehalten werden und orientiert sich deshalb an einem „Standard-Verständnis“. Eine eventuell wünschenswerte weitergehende Unterteilung (beispielsweise die Angabe einzelner Jahrhunderte bzw. Epochen innerhalb der Kategorie „Epochen“ oder die Häufigkeit der Beschäftigung mit bestimmten, namentlich zu benennenden Komponisten innerhalb der Historischen Musikwissenschaft) wäre zu aufwendig gewesen.

Um eine hohe Zuverlässigkeit der Codierenden untereinander zu gewährleisten, wurde die Kategorisierung zunächst anhand einzelner Institute erprobt und auf der Basis der Rückmeldungen modifiziert und verbessert. Nach Abschluss der Gesamtauswertung zeigte sich dennoch, dass einige weitere Kategorien (etwa „Lektüreseminare“ in der Historischen Musikwissenschaft) denkbar gewesen wären; die entsprechenden Lehrveranstaltungen wurden nun einzeln unter „Sonstiges“ erfasst. Auch die gesonderte Erfassung von Lehrveranstaltungen mit einer klaren Trennung zwischen „alten, analogen Medien“ (Druck, Schallplatte, Tonband, Rundfunk, Fernsehen) und „neuen, digitalen Medien“ (Computer, CD, CD-Rom, Internet, DVD) wäre sinnvoll gewesen, wird jedoch möglicherweise Gegenstand einer späteren Studie sein.

Statistische „Ausreißer“ wurden in den Berechnungen und Grafiken nicht ausgesondert; auf sie wird jedoch gegebenenfalls im Text verwiesen. Einzige Ausnahme bildet das „Forschungszentrum Populäre Musik“ an der HU Berlin, das sich schwerpunktmäßig als kulturwissenschaftliche Institution versteht. Die dortigen Lehrveranstaltungen wurden im Abschnitt „populäre Musik“ zahlenmäßig erfasst, inhaltlich aber nicht weiter kategorisiert, da der außergewöhnlich hohe Anteil interdisziplinärer, medienwissenschaftlicher und übergreifender Veranstaltungen die Statistik systematisch verzerrt hätte.

Eine Differenzierung der Lehrveranstaltungen nach Grundstudienstufe, Hauptstudienstufe und Veranstaltungen, die keiner bestimmten Studienphase zugeordnet werden können, erwies sich nicht als sinnvoll, da diese Zuweisungen offenbar an jedem Institut nach anderen Kriterien vorgenommen werden. Teilweise sind ausschließlich die Seminare für Examenskandidaten als Hauptseminar ausgewiesen, während andernorts nicht einmal „Satzlehre“ oder „Notationskunde“ als Proseminar bzw. Übung gekennzeichnet werden. Wir mussten daher auf eine Differenzierung nach Studienstufe verzichten und beschränken uns im folgenden ausschließlich auf die Kategorisierung nach inhaltlichen Kriterien.

Obwohl bei einzelnen Instituten einige Semester nicht in *Die Musikforschung* wiedergegeben waren, einzelne Propädeutika durch die Redaktion der Zeitschrift ausgesondert werden und die abgedruckten Lehrveranstaltungspläne aufgrund von Erkrankungen, spät bewilligten Lehraufträgen etc. nicht im Detail der Realität entsprechen, halten wir die Ergebnisse aufgrund des Umfangs der erfassten Daten dennoch für eine ausreichend korrekte Wiedergabe der Realität.

<sup>4</sup> Mehrere Studierende bzw. Doktoranden der Musikwissenschaft haben entscheidend zum Zustandekommen dieser Studie beigetragen: Nico Schüler, der den Anstoß zu SAMPLE gab, sowie Monika Solbach und Claudia Zey, die sich an der Auswertung beteiligten. Die Graphiken erstellte Brigitte Markuse. Ihnen allen danken wir herzlich für die aufgewendete Zeit und Mühe; ohne sie wäre dieses Projekt nicht zustande gekommen.

2. Ergebnisse

2.1 Gesamtüberblick

Zunächst seien hier die Anteile der einzelnen Teildisziplinen Historische und Systematische Musikwissenschaft sowie Musikethnologie (ergänzt um musikpädagogische und nicht eindeutig zuzuordnende Lehrveranstaltungen) an allen 47 Instituten dargestellt:

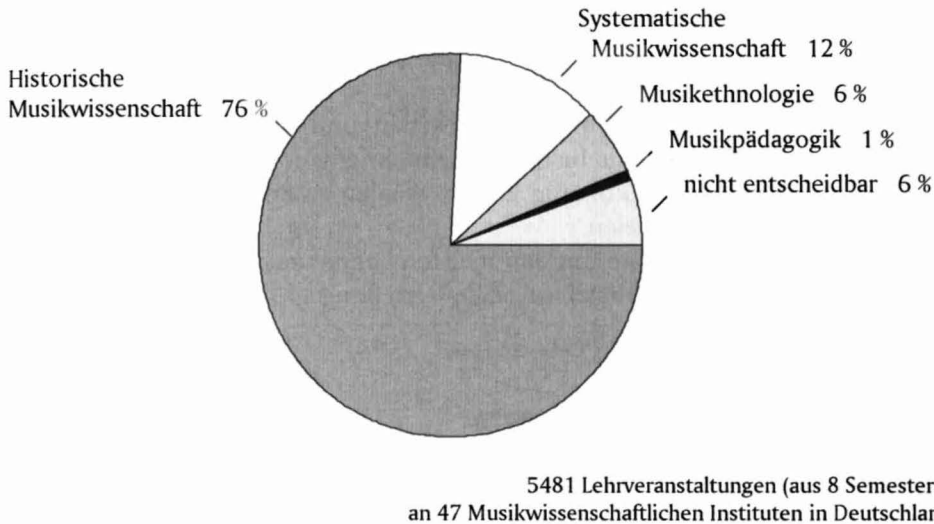


Abb. 1 Lehrangebot Musikwissenschaft 1994–98 nach Teildisziplinen

Unter „nicht entscheidbar“ fallen hier auch Lehrveranstaltungen wie „Einführung in die Musikwissenschaft“ oder „Informatik für Musikwissenschaftler“, die sich potenziell auf alle drei Teildisziplinen beziehen.

Im Folgenden werden jeweils die – gemessen an der Zahl der Lehrveranstaltungen – 10 kleinsten und 10 größten Institute gesondert dargestellt.

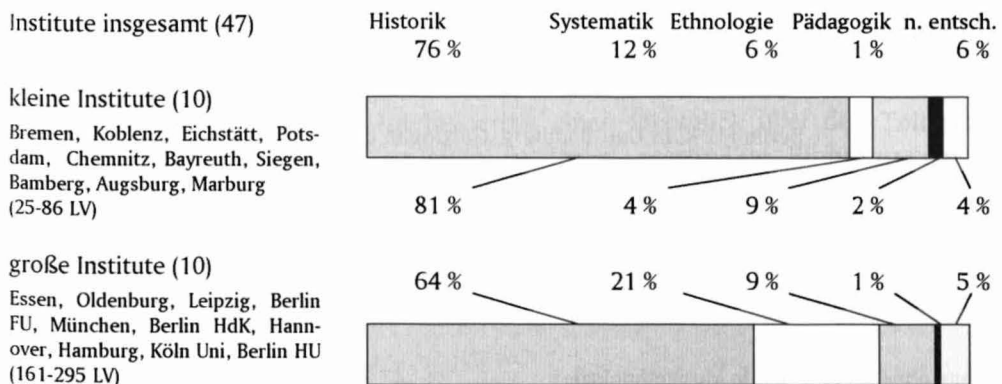


Abb. 2 Vergleich Lehrangebot Musikwissenschaft 1994–98 in Teildisziplinen nach Institutsgrößen

Die Historische Musikwissenschaft ist mit über drei Vierteln aller Veranstaltungen außerordentlich stark vertreten. Beim Vergleich der größeren und der kleineren Institute mit der Gesamtverteilung ist die Tendenz eindeutig: An größeren Instituten gibt es mehr „nicht-historische“ Veranstaltungen; Systematische Musikwissenschaft und auch Musikethnologie haben dort einen deutlich höheren Anteil. Im Falle der kleineren Universitäten verhält es sich umgekehrt. Der hohe Ethnologie-Anteil täuscht hier, da Bamberg mit allein 41 von 51 ethnologischen Lehrveranstaltungen das Ergebnis verzerrt. Lässt man Bamberg weg, ergibt sich bei den übrigen „kleinen“ Instituten ein Ethnologie-Anteil von 2,0 %.

Die Anteile von Systematischer Musikwissenschaft und Musikethnologie verteilen sich keineswegs gleichmäßig auf alle Institute; vielmehr gibt es jeweils einige wenige, an denen diese Bereiche schwerpunktmäßig gelehrt werden, während sie an sehr vielen Universitäten fast keine Rolle spielen.

Betrachtet man die fünf Institute mit den meisten Lehrveranstaltungen in Systematischer Musikwissenschaft, so ergibt sich folgende Verteilung:

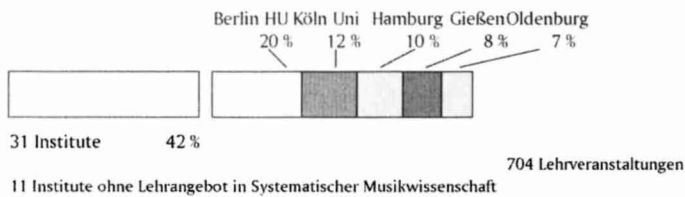


Abb. 3 Lehrangebot Systematische Musikwissenschaft 1994–98 mit Anteilen der größten Institute

An diesen fünf Instituten finden 406 oder 58 % der insgesamt erfassten 704 Lehrveranstaltungen in Systematischer Musikwissenschaft statt. Auf die übrigen 42 Institute verteilt sich deutlich weniger als die Hälfte des gesamten Angebots. Dabei haben insgesamt 11 (23 %) Institute innerhalb von acht Semestern keine, weitere 19 (40 %) lediglich 1 bis 8 Lehrveranstaltungen im Bereich Systematische Musikwissenschaft angeboten. An rund drei Fünfteln der deutschen Institute spielt dieser Teilbereich also keine nennenswerte Rolle.

Ein ähnliches Bild ergibt sich für die Musikethnologie. Die fünf Institute mit der größten Anzahl von Lehrveranstaltungen sind hier:

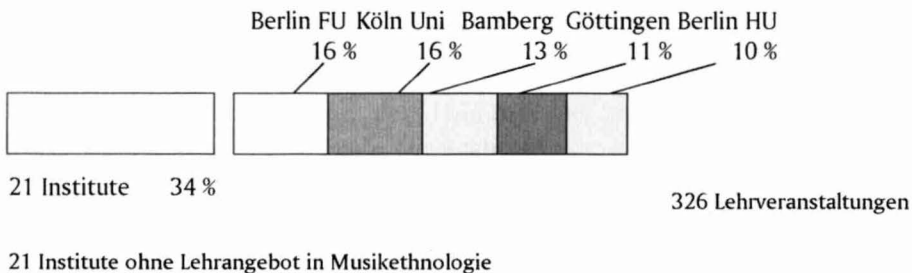


Abb. 4 Lehrangebot Musikethnologie 1994–98 mit Anteilen der größten Institute

Der Anteil dieser fünf Institute an der Gesamtzahl der erfassten Lehrveranstaltungen in Musikethnologie beträgt mit 214 von 326 genau zwei Drittel (66 %). Von den übrigen 42 Instituten haben 21 (45 %) innerhalb der acht Semester gar keine, weitere 18 (38 %) lediglich 1 bis 8 Lehrveranstaltungen zu musikethnologischen Themen angeboten. Musikethnologie spielt also in über vier Fünfteln der deutschen Institute keine nennenswerte Rolle.

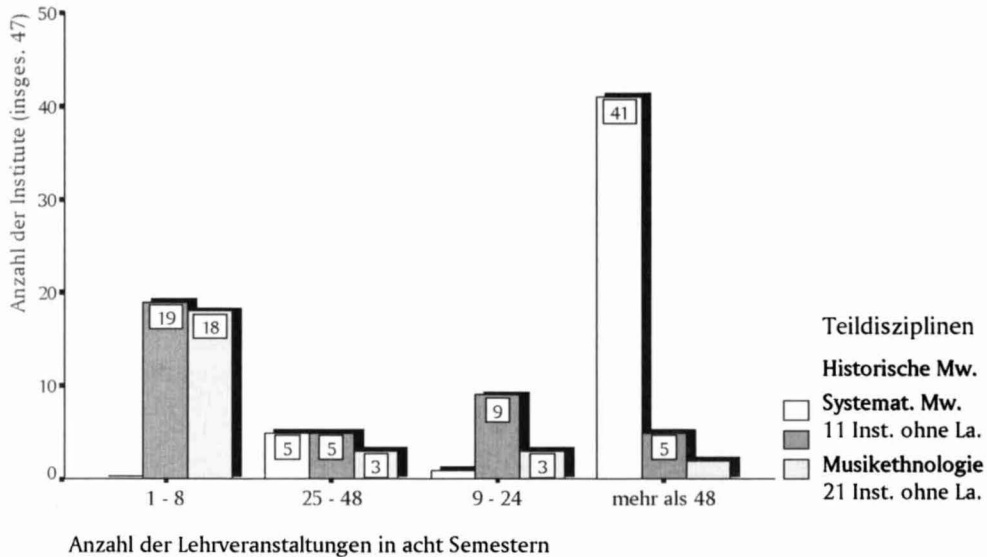


Abb. 5 Umfang des Lehrangebots in den Teildisziplinen Historische und Systematische Musikwissenschaft sowie Musikethnologie 1994–98 an den Instituten

Wir gehen davon aus, dass Teilbereiche nur sporadisch oder zufällig an Instituten vermittelt werden, wenn die Lehrveranstaltungsanzahl während einer Regelstudienzeit von typischerweise acht Semestern maximal 8 beträgt. Bei 9 bis 16 Veranstaltungen dürften entsprechende Grundlagen einigermaßen zuverlässig vermittelt werden, aber erst im Bereich von 17 bis 24 kann ein systematischer Wissensaufbau erfolgen. Von einem Schwerpunkt ist auszugehen, wenn die Zahl der Lehrveranstaltungen in diesem Bereich über 24 oder drei pro Semester liegt.

Je weniger Lehrveranstaltungen zu einem Teilbereich angeboten werden, desto grundlegender sollten sie sein, um Interessierten einen Überblick über den Teilbereich zu geben. Wir plädieren dafür, an allen Instituten regelmäßig Einführungen in alle Teilbereiche des Faches anzubieten, damit die Studierenden qualifiziert darüber entscheiden können, welche Teildisziplin sie im Verlauf ihres Studiums (eventuell auch an einem anderen Studienort) vertiefen möchten.

## 2.2 Anteile der klassischen Teildisziplinen: Historische Musikwissenschaft – Systematische Musikwissenschaft – Musikethnologie

Den Lehrveranstaltungen der „klassischen“ drei Teildisziplinen wurden jeweils acht Kategorien zugeordnet. Es sei ausdrücklich auf die Möglichkeit der Mehrfachzuordnung hingewiesen, von der in allen Fällen Gebrauch gemacht wurde. Das bedeutet, dass z. B. eine Lehrveranstaltung mit dem Titel „Die Kantaten Bachs“ sowohl unter „Komponisten“ als auch unter „Gattungen“ eingeordnet wurde. Dadurch ergibt die Addition der Prozentzahlen in den Tabellen und Grafiken nicht einhundert, und auch die Absolutwerte entsprechen in der Summe nicht der im vorangegangenen Abschnitt angegebenen Anzahl der Lehrveranstaltungen. Seminare oder Übungen mit dem Titel „Einführung in die Musikwissenschaft“ wurden ebenfalls mehreren Bereichen zugeordnet. Da diese allgemeine Bezeichnung erwarten lässt, dass hier in alle drei Teildisziplinen eingeführt wird, wurden diese Lehrveranstaltungen – wie bereits im Gesamtüberblick (2.1) erwähnt – keinem der einzelnen Bereiche zugeordnet, sondern unter „nicht entscheidbar“ erfasst. Bei der gesonderten Betrachtung der drei „klassischen“ Teildisziplinen (2.2.1–2.2.3) wurden sie dann in jedem der Teilbereiche unter „Einführungen/Propädeutika“ eingetragen.

Wenn allerdings an einem Institut nahezu ausschließlich Historische Musikwissenschaft gelehrt wird, so kann vermutet werden (bzw. ist uns teilweise auch aus Berichten bekannt), dass es sich dort bei einer „Einführung in die Musikwissenschaft“ ungeachtet des Titels schwerpunktmäßig um eine Einführung in die Historische Musikwissenschaft handelt. Da wir jedoch nur vom Titel ausgehen konnten und bei gleicher Bezeichnung in gleicher Weise zugeordnet haben, entsprechen die Ergebnisse der Kategorie „Einführungen/Propädeutika“ in den Teildisziplinen Systematische Musikwissenschaft und Musikethnologie vermutlich nicht der Realität, sondern sind niedriger anzusetzen.

### 2.2.1 Historische Musikwissenschaft

Zunächst seien die verwendeten Kategorien näher erläutert:

**Lehrveranstaltungen zu einzelnen Werken:** Lehrveranstaltungen, die einem einzelnen Werk bzw. einem geschlossenen Zyklus (wie etwa dem *Wohltemperierten Klavier*) gewidmet sind sowie solche, die nicht mehr als zwei Werke analysieren und miteinander vergleichen.

**Lehrveranstaltungen zu einzelnen Komponisten:** Lehrveranstaltungen, die speziell einen Komponisten zum Thema haben – unabhängig davon, ob sein gesamtes Œuvre, nur ein Teil davon oder aber eher außermusikalische biographische Aspekte im Vordergrund stehen.

**Lehrveranstaltungen zu einzelnen Epochen:** Alle Lehrveranstaltungen, die im Titel eine musikgeschichtliche Epoche oder auch einen kleineren, einige Jahrzehnte umfassenden Zeitraum thematisieren. Neben Lehrveranstaltungen zu Barock, Romantik und anderen gängiger Periodisierung entsprechenden historischen Abschnitten wurden hier



also auch Titel wie „Der musikalische Vormärz“ oder „Die Oper in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts“ eingetragen – nicht jedoch Veranstaltungen wie „Die Motette von ihren Anfängen bis ins 19. Jahrhundert“, da in ihnen mehrere Epochen berührt werden.

**Lehrveranstaltungen zu einzelnen Gattungen:** Der Gattungsbegriff ist hier recht weit gefasst – sowohl Lehrveranstaltungen wie „Die Klaviersonate bei Beethoven“, „Klaviermusik des 19. Jahrhunderts“, aber auch „Geschichte der Programmmusik“ fallen darunter. „Gattung“ ist hier also nicht nur form-, sondern auch instrumenten- oder funktionsbezogen definiert.

**Lehrveranstaltungen zu übergreifenden Fragestellungen:** Lehrveranstaltungen zu Fragen der Ästhetik, zur allgemeinen Rezeptions- und Sozialgeschichte der Musik, zur musikalischen Analyse oder zu methodologischen Fragen.

**Einführungen/Propädeutika:** Allgemein einführende Lehrveranstaltungen wie „Einführung in die Musikwissenschaft“, „Einführung in wissenschaftliche Arbeitstechniken“ sowie Propädeutika wie Harmonie- und Satzlehre, Paläographie, Partiturspiel etc. Der Aussagewert dieser Kategorie ist allerdings nur gering, da die Redaktion der *Musikforschung* eine größere Anzahl von Propädeutika nicht abdruckt. Daher dürften hier die größten Abweichungen gegenüber der Realität bestehen.

**Examenskolloquien:** Kolloquien für Magistranden und Doktoranden.

**Sonstige Lehrveranstaltungen:** Lehrveranstaltungen, die interdisziplinär oder kulturwissenschaftlich ausgerichtet sind, daneben auch solche mit Praxisbezug oder Exkursionen. Diese Gruppen werden in Abschnitt 3.2 gesondert betrachtet. Weitere Schwerpunkte bilden Lektürekurse, Veranstaltungen zur Musikgeschichte einzelner Länder, musikpraktische Übungen und einige der in Abschnitt 2.1 als „nicht entscheidbar“ eingestuften Lehrveranstaltungen wie etwa „Der Einsatz von EDV in der Musikwissenschaft“, „Einführung in den computergestützten Notensatz“.

Hier nun die Ergebnisse der Auswertung:

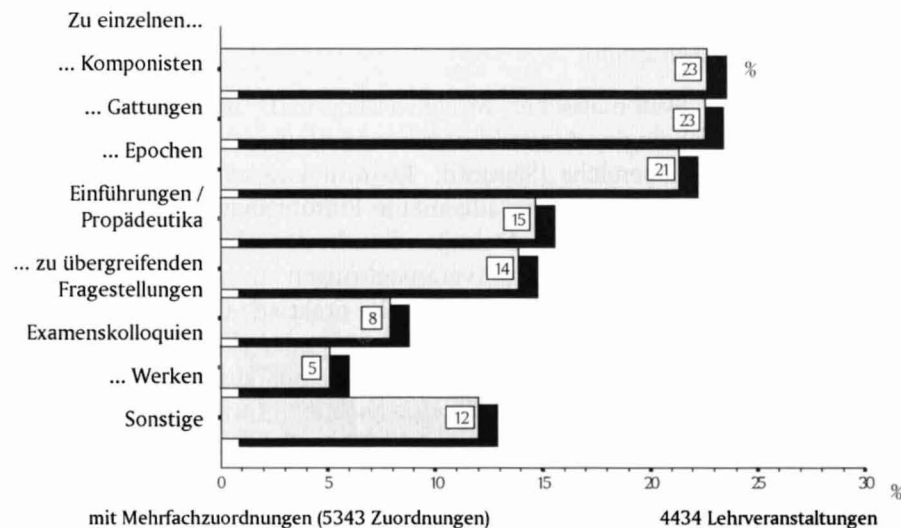


Abb. 6 Lehrveranstaltungen in Historischer Musikwissenschaft 1994–98 nach Themen

Wie sich zeigt, dominieren die Lehrveranstaltungen zu einzelnen Komponisten, Epochen (bzw. kleineren historischen Abschnitten) und Gattungen mit einem Anteil von jeweils um die 22 %. Der große Abstand zur nachfolgenden Kategorie „Einführungen/Propädeutika“ ist jedoch irreführend, da deren tatsächliche Anzahl – wie bereits oben erwähnt – deutlich höher sein dürfte. Der Anteil der „sonstigen Lehrveranstaltungen“ erscheint in Anbetracht der Tatsache, dass darunter zahlreiche, sehr verschiedenartige Lehrveranstaltungstypen fallen, relativ niedrig. Ähnliches gilt für die „übergreifenden Fragestellungen“.

Im Fall der Examenskolloquien sind sehr unterschiedliche Verfahren zu beobachten: An zahlreichen Instituten veranstalten alle prüfungsberechtigten Lehrenden regelmäßig gemeinsam Kolloquien, so dass in jedem Semester nicht mehr als eine derartige Lehrveranstaltung stattfindet. In anderen Fällen bieten einzelne Professoren jeweils eigene Veranstaltungen an, so dass an jenen Instituten bis zu vier Kolloquien pro Semester im Lehrplan erscheinen.

Wie sich an späterer Stelle detaillierter zeigen wird, finden gerade im Bereich der Historischen Musikwissenschaft methodische Reflexionen und neue (etwa kulturwissenschaftlich orientierte) Forschungsansätze nur in sehr geringem Umfang Beachtung. Es ist eine Fixierung auf das Konzept des „musikalischen Werkes“, auf Stil- und Epochenuntersuchungen sowie auf eine relativ geringe Zahl von Komponisten zu beobachten (obwohl wir dies nicht datenmäßig erfasst haben, lässt sich dennoch sagen, dass der größte Teil der „Lehrveranstaltungen zu einzelnen Komponisten“ sich mit den gleichen 12–15 Komponisten befasst). Das Zustandekommen dieses Wertekanons wird jedoch in ebenso geringem Maße thematisiert wie etwa neuere methodologische oder interdisziplinäre Ansätze (vgl. hierzu 2.3), die die herkömmlichen historischen Methoden der Philologie, Analyse und Hermeneutik ergänzen und durch neue Fragestellungen neuartige Erkenntnisse auch über die „Klassiker“ ermöglichen könnten.

### *2.2.2 Systematische Musikwissenschaft*

Die Lehrveranstaltungen in Systematischer Musikwissenschaft umfassen einerseits traditionelle (Soziologie, Psychologie, Akustik/Instrumentenkunde/Musiktheorie) und andererseits neuere Gegenstandsbereiche (Semiotik, Kognitionsforschung). Wie in den übrigen Teildisziplinen finden sich auch hier allgemeine Einführungen sowie Kolloquien für fortgeschrittene Studierende und/oder Doktoranden. In der relativ umfangreichen Kategorie „Sonstige“ wurden überwiegend Lehrveranstaltungen zusammengefasst, die den Umgang mit alten und neuen Medien theoretisch oder praktisch thematisieren, also z. B. „Musik im Rundfunk“, „Computergestützter Notensatz“ oder „Vom Grammophon bis zur Multimedia-CD-ROM“. Hierzu gehören aber auch Veranstaltungen zu „Musiktherapie“ oder „Positionen feministischer Musikwissenschaft“. Innerhalb der klassischen Dreiteilung des Faches wurde der Systematischen Musikwissenschaft auch die Beschäftigung mit populärer Musik zugeordnet; diese wird darüber hinaus in Abschnitt 2.3.4 gesondert diskutiert.

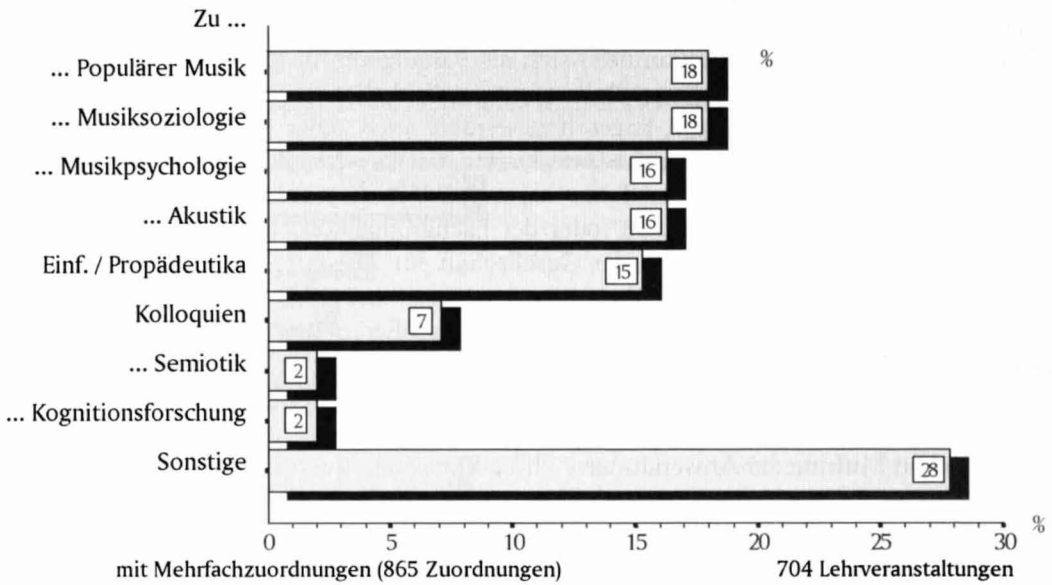


Abb. 7 Lehrveranstaltungen in Systematischer Musikwissenschaft 1994-98 nach Themen

Zusammengefasst machen die oben erwähnten „traditionellen“ Gegenstandsbereiche der Systematischen Musikwissenschaft ungefähr zwei Drittel des Lehrangebots aus, wobei nicht übersehen werden darf, dass Institute mit den jeweiligen Schwerpunkten die Statistik wiederum deutlich verzerren. Folgende Zahlen ergänzen die Ergebnisse daher in aufschlussreicher Weise: Soziologie ist an 19 (40%), Psychologie an 23 (51%) und Akustik an 29 (62%) Instituten überhaupt nicht vertreten.

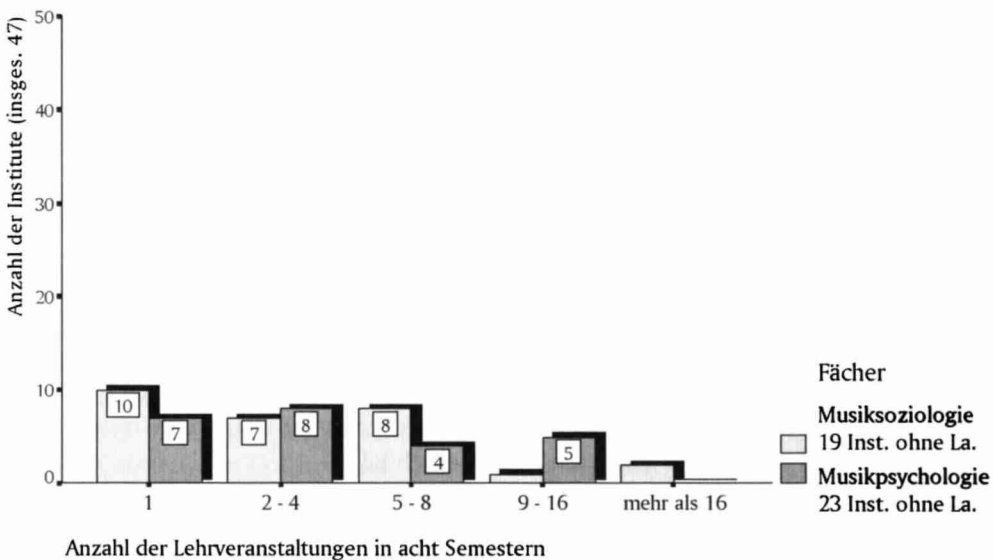


Abb. 8 Umfang des Lehrangebots in den Fächern Musiksoziologie und Musikpsychologie 1994-98 an den Instituten

Aktuellere Forschungsrichtungen, von denen Semiotik und Kognitionsforschung sicherlich nur zwei repräsentieren, konnten sich als Paradigmen bisher nicht etablieren und spielen statistisch gesehen keine Rolle. Es sei jedoch dahingestellt, ob dies als Folge mangelnder Theoriediskussion angesehen werden muss, oder ob sich stattdessen die traditionellen Gegenstandsbereiche der Systematischen Musikwissenschaft beständig aktualisiert haben, z. B. in der Form separater Vereinigungen wie der „Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie“ oder der Fachgruppe „Musiksoziologie und Sozialgeschichte der Musik“ innerhalb der Gesellschaft für Musikforschung. Angesichts der zahlreichen Anwendungsmöglichkeiten von neuen und alten Medien ist es nicht verwunderlich, dass dieser Bereich einen immer größeren Raum einnimmt. Auch die Studie von Lehmann/Jahn weist auf eine steigende Akzeptanz des Computereinsatzes in der Musikwissenschaft hin.<sup>5</sup> Bezweifelt werden darf allerdings, ob verheißungsvoll angekündigte Lehrveranstaltungen wie „Gestaltung und Programmierung von musikspezifischen Multimedia-Anwendungen“ diese Versprechen tatsächlich einlösen, solange in diesen Bereichen kein systematischer Wissensaufbau betrieben wird – etwa in interdisziplinärer Zusammenarbeit mit anderen Studiengängen medienwissenschaftlicher Inhalte wie z. B. der Kulturinformatik.

### 2.2.3 Musikethnologie

Das Hauptmerkmal der Musikethnologie ist zunächst ihre geringe Präsenz. Mit rund 6% aller Lehrveranstaltungen ist sie zur Zeit in Deutschland kaum vertreten; zwei Drittel des Lehrangebots in diesem Bereich sind darüber hinaus auf fünf Institute konzentriert, während an knapp der Hälfte aller Standorte Musikethnologie offenbar kein Bestandteil der Lehre ist (vgl. 2.1).

Neben den drei in allen Teildisziplinen vorkommenden Kategorien „Einführungen/Propädeutika“, „Examenskolloquien“ und „Sonstige Lehrveranstaltungen“ finden sich hier die folgenden weiteren Unterteilungen: Lehrveranstaltungen zu einzelnen Regionen, die erwartungsgemäß den größten Anteil am Lehrangebot haben, Veranstaltungen zu einzelnen Gattungen, die allerdings häufig ebenfalls auf bestimmte Regionen bezogen sind und insofern erneut zu Mehrfachnennungen Anlass gaben. Lehrveranstaltungen zu methodischen und theoretischen Fragestellungen der eigenen Forschung finden in der Musikethnologie anteilig wesentlich häufiger als etwa in der Historischen Musikwissenschaft statt; gleiches gilt für Lehrveranstaltungen zur Fachgeschichte, so dass die Einführung entsprechender Kategorien gerechtfertigt erschien. Schließlich wurden noch „praktische Übungen“ mit aufgenommen, da die Vertrautheit mit der Musik anderer Kulturen (oder auch mit der eigenen Volksmusik) – erneut im Unterschied zum Gegenstand der Historischen Musikwissenschaft – kaum vorauszusetzen ist und sich durch praktische Auseinandersetzung am besten erschließt.

Hier nun die Ergebnisse für den Bereich Musikethnologie:

<sup>5</sup> Andreas C. Lehmann und Hagen Jahn, „Eine Fragebogenstudie zur Nutzung von modernen Technologien (Computern) im Berufsalltag von Musikwissenschaftlern“, in: *Frankfurter Zeitschrift für Musikwissenschaft* 2 (1999), S. 78–100.

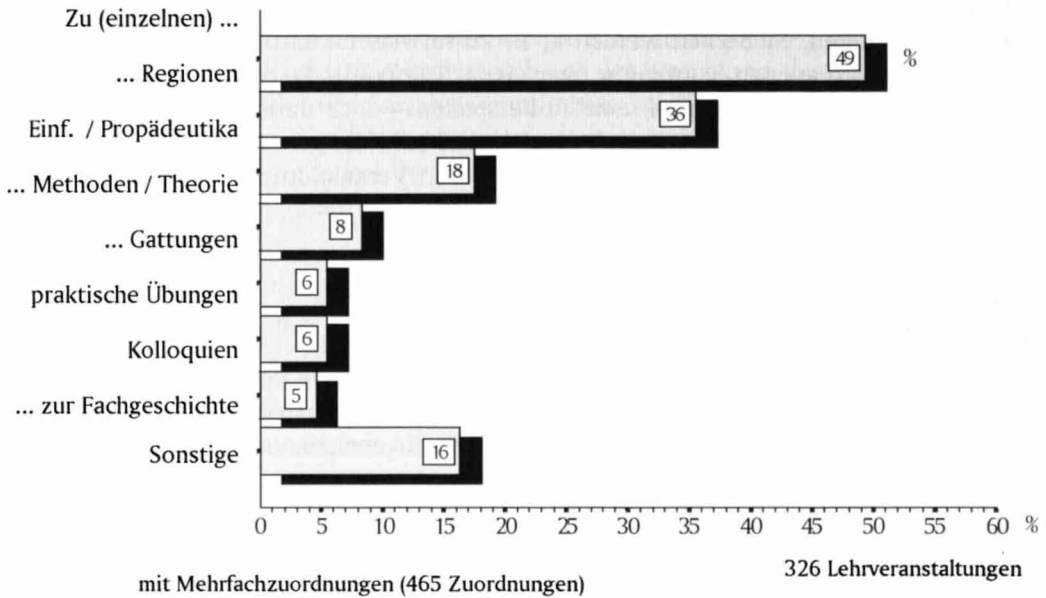


Abb. 9 Lehrveranstaltungen in Musikethnologie 1994–98 nach Themen

Die Mehrfachzuordnungen betreffen vor allem die Einführungen und Propädeutika. Bei der Betrachtung der übrigen Ergebnisse fällt die dominierende Rolle der „Lehrveranstaltungen zu einzelnen Regionen“ auf: Annähernd 50 % des musikethnologischen Lehrangebots entfallen auf diese Kategorie. Daneben sind mit jeweils über 15 % noch die „Lehrveranstaltungen zu methodischen/theoretischen Fragestellungen“ sowie die „Sonstigen Lehrveranstaltungen“ (die natürlich auch hier wieder in zahlreiche – teilweise nicht spezifisch musikethnologische – Untergruppen zerfallen; vgl. die diesbezüglichen Ausführungen in Abschnitt 2.2.1) erwähnenswert; alle übrigen Kategorien spielen nur eine sehr geringe Rolle. In einer Folgestudie müssten die Regionen unbedingt weiter aufgefächert werden, um die geographischen Schwerpunkte innerhalb der Lehre zu erfassen.<sup>6</sup>

### 2.3 Anteile aktueller Perspektiven der Musikwissenschaft

Neben einer Einordnung in die drei „klassischen“ Teildisziplinen der Musikwissenschaft galt das besondere Interesse der vorliegenden Studie Lehrveranstaltungen, die sich auf neuere methodologische Konzepte beziehen, die ein interdisziplinäres Arbeiten erkennen lassen, die kultur- und medienwissenschaftliche Aspekte integrieren oder die auf das praktische Arbeiten außerhalb der Universität vorbereiten. Daneben haben wir an dieser Stelle die Anteile von Lehrveranstaltungen über populäre Musik und Exkursionen erfasst. Auch hier wurden Lehrveranstaltungen wieder mehrfach zugeordnet – ein kulturwissenschaftlich ausgerichtetes Seminar ist z. B. häufig zugleich auch interdisziplinär angelegt. Im Folgenden kann natürlich nur auf Lehrveranstaltungen eingegangen

werden, die die Beschäftigung mit „aktuellen Perspektiven“ im Titel und damit als Thema formulieren. Sicherlich werden z. B. kulturwissenschaftliche Aspekte auch in Veranstaltungen wie etwa Seminaren über einen Komponisten, die dies in ihrem Titel nicht unbedingt erkennen lassen, eine Rolle spielen – doch dann vermutlich eher am Rande. Wir wollten jedoch erfassen, in welchem Maße die genannten Bereiche gezielt thematisiert werden – und dies dürfte vorwiegend in Veranstaltungen mit entsprechenden Titeln geschehen.

### 2.3.1 Neuere methodologische Konzepte

Mit neueren methodologischen Konzepten beschäftigen sich 47 Lehrveranstaltungen und damit weniger als 1 % des gesamten Lehrangebots. Zudem konzentrieren sich auch diese Veranstaltungen (maximal 7 pro Institut) auf einige „Zentren“ – an mehr als der Hälfte aller Institute (27 = 57 %) ließen sich keine entsprechenden Angebote finden.

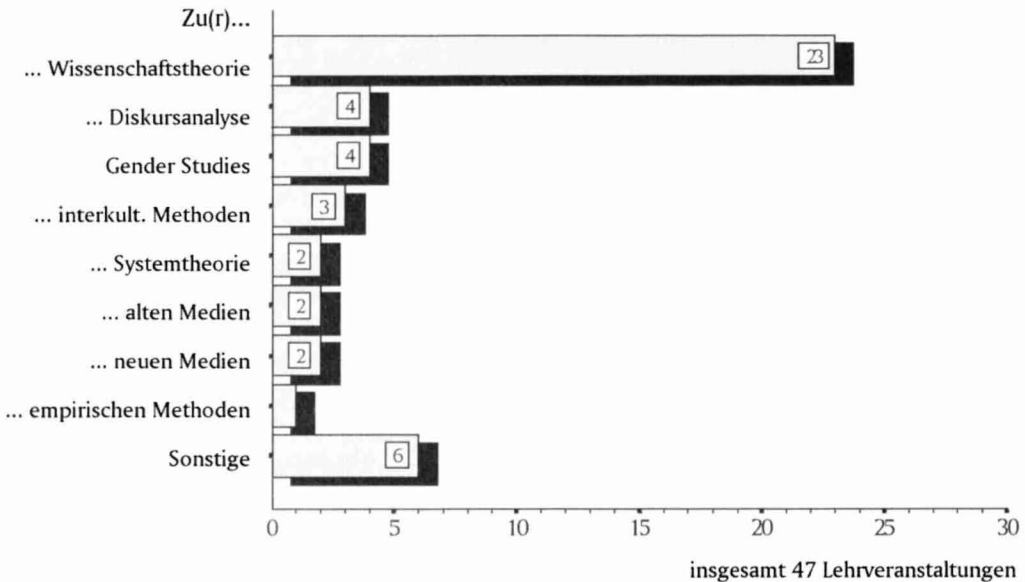


Abb. 10 Lehrveranstaltungen zu neueren methodologischen Konzepten 1994–98 nach Themen

Die Musikwissenschaft hat heute kaum noch Anschluss an die aktuelle Methodendiskussion in der Literatur-, Geschichts- oder Kulturwissenschaft, wie dies zu Zeiten der Aktualität von Dahlhaus und Adorno der Fall war. So ist die Musikwissenschaft in diesen Bereichen schon lange nicht mehr theorie- oder schulbildend wirksam. Unter den über 150 Mitarbeitern eines jüngeren interdisziplinären Projekts, in dem versucht wird,

<sup>6</sup> Die Arbeitsschwerpunkte der Autoren dieser Studie liegen in den Bereichen der Historischen und der Systematischen Musikwissenschaft, weshalb wir mit den speziellen Problemen der Musikethnologie nur in geringem Maße vertraut sind. Daher fällt die Auswertung dieses Teilbereichs hier etwas knapper aus als diejenigen der übrigen Bereiche.



den Theoriezuwachs der Kulturwissenschaft in Form von Grundbegriffen aufzuarbeiten, konnten wir keinen einzigen Musikwissenschaftler entdecken.<sup>7</sup>

Ein anderes Methodendefizit offenbart sich aus der Perspektive der Musikpsychologie, der Musikpädagogik oder der Sozialwissenschaften: Noch immer wird die Anwendung empirischer Verfahren der Datengewinnung und -auswertung weitgehend abgelehnt. Dass gerade hier systematisch erlernte Methoden schon in der Konzeption einer Untersuchung unverzichtbar sind, konnten wir nicht zuletzt am Beispiel von SAMPLE erfahren.

### 2.3.2 Interdisziplinarität

Insgesamt wurden 135 oder 2 % der Lehrveranstaltungen als „interdisziplinär“ eingeordnet. Dabei fand sich an 11 Instituten (ca. 25 %) kein entsprechendes Angebot; die Höchstzahl pro Institut betrug 12. Diese Lehrveranstaltungen lassen sich in folgende Themenbereiche gliedern:

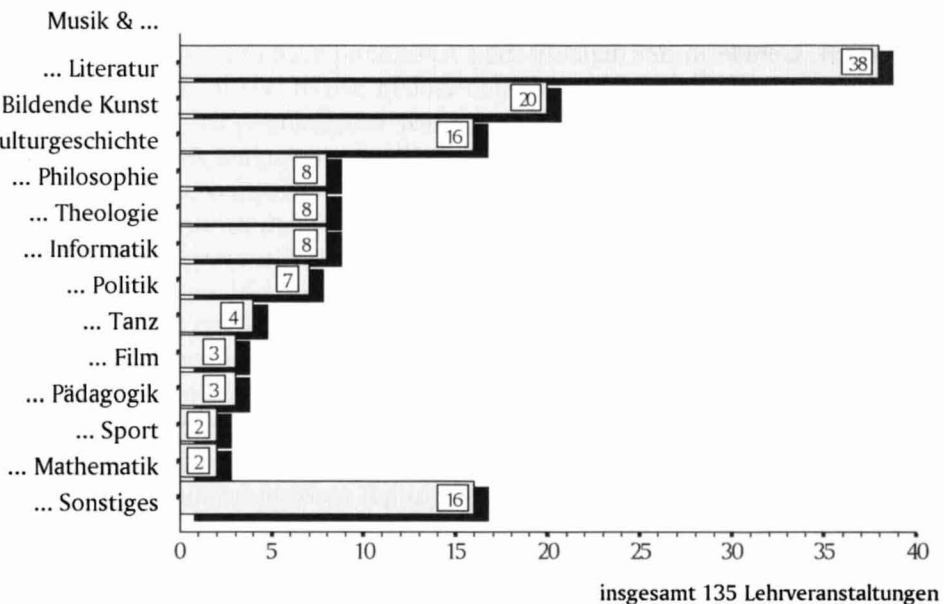


Abb. 11 Interdisziplinäre Lehrveranstaltungen 1994–98 nach Themen

Von „Interdisziplinarität“ im eigentlichen Sinne kann nur dann gesprochen werden, wenn nicht nur eine zweite Disziplin als Hilfswissenschaft oder Auskunftgeber für einige musikwissenschaftliche Detailfragen herangezogen wird, sondern wenn vielmehr ein mit eigenen fachlichen Mitteln nicht oder nur unzureichend lösbares Problem mit Hilfe der Fragestellungen und Methoden einer zweiten Disziplin untersucht wird, beide

<sup>7</sup> Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie, Ansätze – Personen – Grundbegriffe, hrsg. von Ansgar Nünning, Stuttgart 1998. Verzeichnis der Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter auf S. 583 f.

beteiligten Disziplinen also gleichberechtigt arbeiten. Ein guter Indikator dafür, ob eine musikwissenschaftliche Lehrveranstaltung tatsächlich in diesem Sinne interdisziplinär angelegt ist, ist die Beteiligung einer zweiten Lehrperson, die das betreffende Fach vertritt. Doch natürlich können auch Lehrveranstaltungen mit nur einer Lehrperson interdisziplinär angelegt sein. Letztlich orientierte sich die Entscheidung auch hier wieder am Titel. Es muss jedoch eingestanden werden, dass bei der Kategorie „Interdisziplinarität“ häufig ein relativ hoher Unsicherheitsfaktor bei der Zuordnung bestand – wir haben allerdings „im Zweifel für die Lehrveranstaltung“ entschieden.

Ein Drittel der als interdisziplinär eingestuften Lehrveranstaltungen entfällt auf „klassische“ historisch-musikwissenschaftliche Zusammenarbeit mit der Literaturwissenschaft; diese sowie „Musik & Bildende Kunst“ machen gemeinsam annähernd die Hälfte der Lehrveranstaltungen aus. Die Zusammenarbeit mit Disziplinen, die alte und neue Medien betreffen (Informatik, Mathematik, Film), ist hingegen selten anzutreffen.

Der Anteil der interdisziplinär ausgerichteten Veranstaltungen ist insgesamt recht gering. Dabei wäre gerade die Zusammenarbeit mit methodologisch zumeist viel weiter fortgeschrittenen Nachbardisziplinen eine gute Möglichkeit, sich gezielt mit geistigen Strömungen wie etwa Postmoderne, Mentalitätengeschichte oder Systemtheorie auseinanderzusetzen und den Rückstand, den die Musikwissenschaft auf diesen Gebieten hat, aufzuarbeiten. Gerade in der dialektischen Auseinandersetzung mit benachbarten oder auch entlegeneren Disziplinen könnte sich zudem zeigen, worin die Vorzüge einer auf Musik spezialisierten Fachdisziplin heute noch bestehen – eine Argumentation, die sowohl in der Auseinandersetzung um die Auflösung einzelner Geisteswissenschaften und ihre Zusammenführung unter das Dach eines gemeinsamen Studiengangs „Kulturwissenschaft“ wie auch in der Diskussion um die Stellenstreichungen der öffentlichen Hand von Nutzen sein kann. Von der interdisziplinären Zusammenarbeit können alle Beteiligten nur profitieren – sei es dadurch, dass sie ein bislang unlösbares Problem ihrer Disziplin nun lösen können, oder sei es dadurch, dass sie ihren Horizont erweitern und neue Fragestellungen, Sichtweisen und Methoden kennen lernen.

Nur am Rande sei erwähnt, dass neben der inter- auch die intradisziplinäre Zusammenarbeit, d. h. die Zusammenarbeit der drei musikwissenschaftlichen Teilbereiche untereinander, verbessert werden sollte. Will die Musikwissenschaft ihren Status als universitäre Disziplin wahren, so muss sie deutlich machen können, dass und wie die drei Fächer Historische Musikwissenschaft, Systematische Musikwissenschaft und Musikethnologie einander im Bemühen um ein besseres Verständnis des Phänomens „Musik“ ergänzen.

### 2.3.3 Kultur- und Medienwissenschaft

An dieser Stelle wird auf Lehrveranstaltungen eingegangen, die in einem breiteren kulturellen Zusammenhang stehen oder die medienwissenschaftlich ausgerichtet sind. An insgesamt 14 Instituten (ca. 30 %) kommt dieses Themenspektrum im Lehrangebot nicht vor, während andere – vor allem solche mit gleichzeitiger Ausbildung von Musikpädagogen – hier einen Schwerpunkt (mit maximal 9 Lehrveranstaltungen im Untersuchungszeitraum) setzen. Immerhin beträgt die Gesamtzahl dieser Lehrveranstal-

tungen genau einhundert und damit 1,7 %. Folgende Themen werden bevorzugt behandelt:

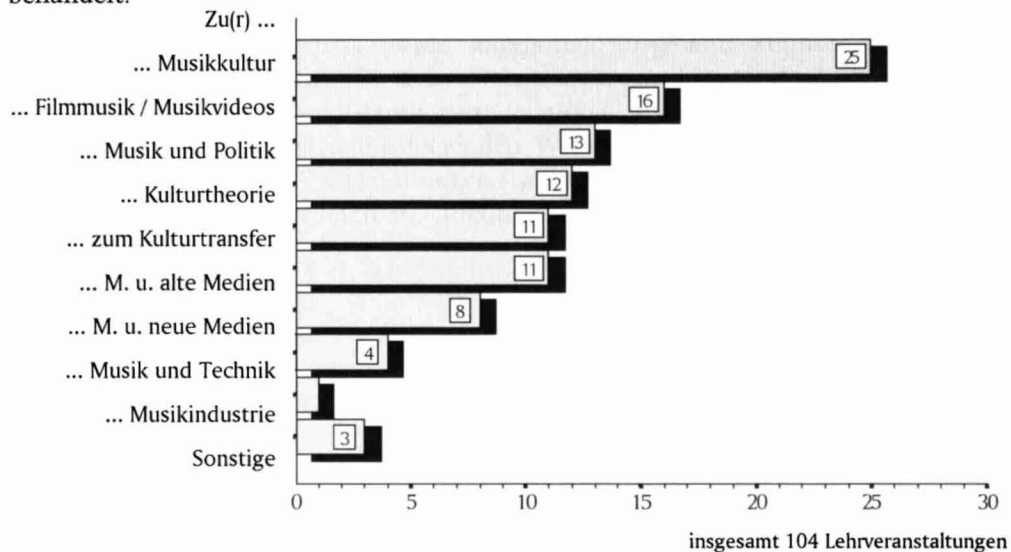


Abb. 12 Kultur- und medienwissenschaftliche Lehrveranstaltungen 1994–98 nach Themen

Ein neues Verständnis von Musikwissenschaft als Teil einer Kultur- und Medienwissenschaft ist der Schlüssel, an dem die Relevanz unserer Disziplin in einer immer stärker durch Medien geprägten Gesellschaft gemessen werden wird. Wie bereits erwähnt, ist zumindest die Zahl der Lehrveranstaltungen, die sich mit dem Einsatz von Computern beschäftigen, sowie auch deren grundsätzliche Akzeptanz beständig gestiegen. Nicht allzu fern ist die Zeit, als Musikwissenschaftler den Einsatz von „Tonkonserven“ in der Lehre noch grundsätzlich ablehnten. Zumindest in der Praxis scheint sich hier also ein Wandlungsprozess zu vollziehen und es bleibt abzuwarten, ob musikwissenschaftliche Medientheorien diese Entwicklungen auch angemessen reflektieren werden. Die Differenzierung zwischen alten und neuen Medien dürfte ein erster wichtiger Schritt in diese Richtung sein.

Als Kulturwissenschaft wird die Musikwissenschaft auch ihre Berührungsangst zur nicht-abendländischen Musik und vor allem zu den verschiedenen Bereichen der populären Kultur abbauen müssen. Warum können wir nicht nur „Bach gegen seine Liebhaber verteidigen“, sondern auch den Fans von Boygroups, Musicals oder Techno selbstbewusst gegenüberreten, anstatt uns nahezu ausschließlich der Hochkultur zu widmen? Zu einer populären Musik hat jeder etwas zu sagen. Aufgabe der Musikwissenschaft müsste es jedoch sein, über dieses Allgemeinverständnis hinausgehende Positionen zu entwickeln.

Durch die Integration der in der Kulturwissenschaft üblichen kritischen Reflexion des Wertekanons könnte die Musikwissenschaft ebenfalls wichtige Impulse empfangen, liegt doch der Fachstruktur eine deutliche Werthierarchie zugrunde. Hierzulande wird die Frage, warum Frauen in der Musikgeschichte nur eine marginale Rolle spielen, oder warum etwa Beethoven, Mahler und Schönberg unter den „Top Ten“ der wissenschaftli-

chen Charts rangieren, immer noch als überflüssige Provokation empfunden. Während im angloamerikanischen Raum ein Fülle von Literatur zu diesem Thema publiziert wurde,<sup>8</sup> bleibt eine entsprechende Kritik hierzulande Außenseitern vorbehalten.

### 2.3.4 Populäre Musik

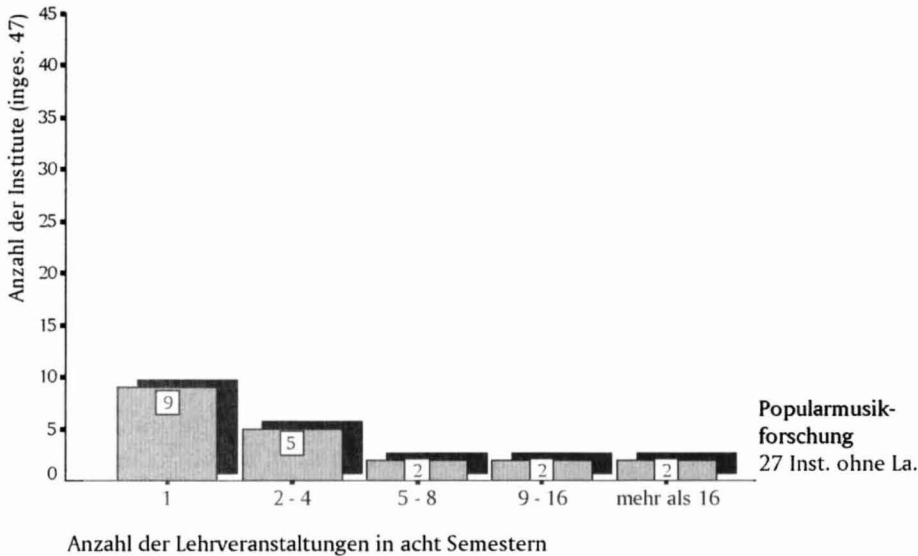


Abb. 13 Umfang des Lehrangebots im Fach Populärmusikforschung 1994–98 an den Instituten

An den musikwissenschaftlichen Instituten sind die Existenzbedingungen für diesen Teilbereich denkbar ungünstig. An 27 Instituten (57 %) findet populäre Musik keinerlei Erwähnung und nur in 6 Fällen beträgt die Gesamtzahl der Veranstaltungen zu diesem Thema mehr als 5. Lediglich an 2 Instituten kann dieser Bereich als Schwerpunkt studiert werden, der – wie bereits erwähnt – am „Forschungszentrum Populäre Musik“ der Humboldt-Universität Berlin mit allein 53 und damit 41 % aller 128 Veranstaltungen (Anteil am Gesamtlehrangebot: 2 %) bundesweit besonders ausgeprägt ist. Andernorts bewegen sich diese Themen mit nur wenigen Ausnahmen im Proseminar- und Einführungsbereich, werden bevorzugt von Lehrbeauftragten abgedeckt und ermöglichen somit selten eine Spezialisierung und Vertiefung. Es ist zu fragen, ob populäre Musik nicht als die „eigentliche“ Musik des 20. Jahrhunderts anzusehen ist, die unzweifelhaft gesellschaftliche Prozesse aufnimmt und reflektiert sowie gleichzeitig umgekehrt in ganz erheblicher Weise auf diese Einfluss nimmt.

<sup>8</sup> Nicholas Cook, *Music – a very short introduction*, Oxford 1998

### 2.3.5 Exkursionen

Exkursionen spielen in den vielen Studienplänen keine Rolle und werden daher meist nur als fakultative Veranstaltungen angeboten. Insgesamt konnten wir im Untersuchungszeitraum lediglich 22 Exkursionen erfassen, was einem Anteil von 0,4 % entspricht. Die Zahlen sind damit zwar relational, nicht jedoch absolut repräsentativ, deshalb seien hier lediglich die folgenden Werte angeführt: An 36 Instituten (77 %) fanden keine derartigen Veranstaltungen statt; die übrigen boten im Erhebungszeitraum zwischen 1 und 4 Exkursionen an. Inhaltlich lassen diese sich folgenden Themenbereichen zuordnen:

Historische Musikwissenschaft	14	(64 %)
Musikethnologie	6	(27 %)
Systematische Musikwissenschaft	1	(5 %)
Ohne nähere Themenangabe	1	(5 %)

Tabelle 2 Verteilung der Exkursionen auf die musikwissenschaftlichen Teildisziplinen

### 2.3.6 Praxisbezug

Als „praxisbezogen“ wurden Lehrveranstaltungen eingestuft, die auf musikwissenschaftliche Berufstätigkeiten außerhalb der Universität vorbereiten. Insgesamt wurden dieser Rubrik 116 Lehrveranstaltungen zugeordnet (Anteil 2 %), wobei an 12 Instituten (26 %) kein derartiges Angebot zu finden war. An den übrigen Instituten schwankt die Zahl der entsprechenden Lehrveranstaltungen zwischen 1 und 8.

Die praxisbezogenen Lehrveranstaltungen lassen sich in folgende Gebiete untergliedern:

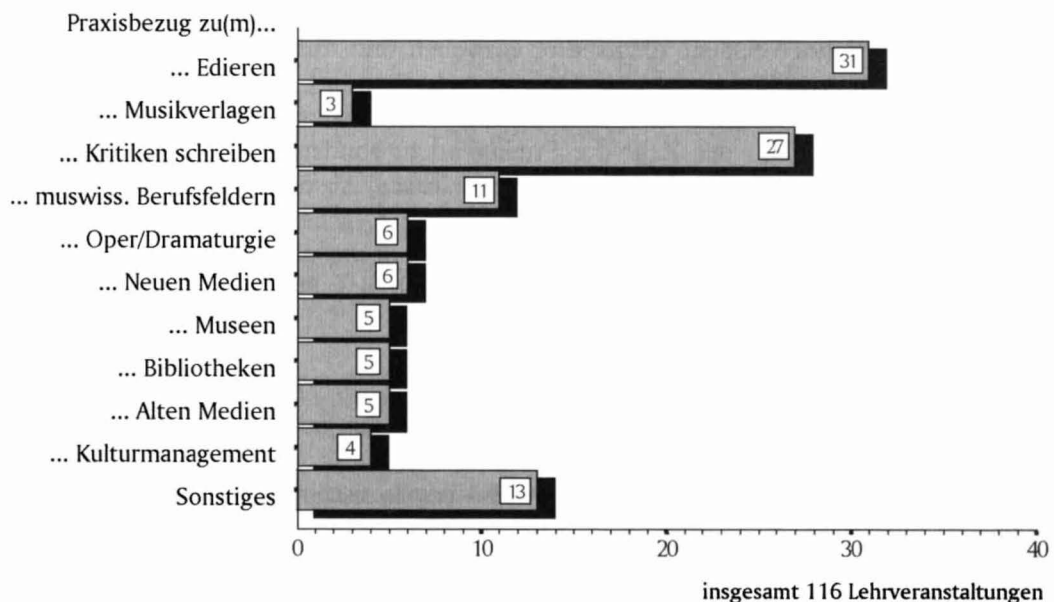


Abb. 14 Lehrveranstaltungen mit Praxisbezug 1994–98 nach Themen

Auch hier stehen „traditionelle“ historische Gebiete im Vordergrund: Edition, Einführungen/Kritiken (diese beiden Bereiche machen allein die Hälfte aller Lehrveranstaltungen aus), sowie Oper/Dramaturgie. Andere Arbeitsfelder wie neue Medien, alte Medien oder Musikwirtschaft kommen nur am Rand vor (insgesamt 15 von 116 Lehrveranstaltungen oder 13 %), obwohl gerade diese Bereiche expandieren und für Musikwissenschaftler von Interesse sein müssten.

Wer die gegenwärtige gesellschaftliche Situation kennt und sich bei der derzeitigen Arbeitsmarktsituation die Perspektiven eines Absolventen vorstellt, weiß, dass gerade in den Bereichen Edition und Musikkritik in Zukunft nur mit stark verminderten Berufschancen zu rechnen ist. Zum einen schwinden die öffentlichen Fördergelder für (Gesamt-)Ausgaben immer mehr (ganz zu schweigen davon, dass die Hauptarbeit hier vielleicht schon getan ist), zum anderen ist heutzutage kaum noch ein Tonträgerunternehmen oder eine Zeitung bereit, einen Musikwissenschaftler fest anzustellen. Und von Zeilenhonorar zu leben, ist heute schlicht unmöglich geworden. Sich auf die Handvoll verbleibender Stellen in Musikverlagen etc. zu konzentrieren und sich darauf (mit Hilfe der o. a. Lehrveranstaltungen) während des Studiums zu spezialisieren, führt somit fast zwangsläufig in eine berufliche Sackgasse. An öffentlich-rechtlichen Rundfunkhäusern sowie im Bereich Theater und Dramaturgie sieht es nicht viel besser aus, zumal Musikwissenschaftler hier mit oftmals besser ausgebildeten Bewerbern aus den Nachbarbereichen der Publizistik, der Theaterwissenschaft oder aber der Kulturwissenschaft konkurrieren müssen.

Daraus kann nur gefolgert werden, dass sich Musikwissenschaftler als Individuen und die Musikwissenschaft als Disziplin intensiv um neue Tätigkeitsfelder bemühen müssen, in denen ihre spezifischen Kompetenzen gefragt sind. Denkbar wären etwa Hauptseminare, in denen Studierende eine Berufsperspektive entwickeln, indem sie darlegen, auf welche Weise sie dieses Ziel anstreben und mit anderen entsprechende Erfahrungen austauschen.

Zu Recht wird der Erfolg von Studiengängen an den Universitäten schon seit einiger Zeit nicht mehr anhand der Zahl der Studierenden, sondern anhand der Zahl der Absolventen bewertet. Es wäre daher von großem Nutzen, Absolventen in Musikwissenschaft (und nicht nur die der großen Institute) zum Gegenstand einer Erhebung zu machen, die ihre berufliche Laufbahn und ihren Erfolg in den ersten Jahren verfolgt und in der gleichzeitig untersucht wird, inwieweit sie durch das Studium auf die konkret ausgeübte Tätigkeit vorbereitet wurden.

### 3. Zusammenfassung

Die **Anteile der drei Teildisziplinen** am musikwissenschaftlichen Lehrangebot in Deutschland betragen im Erhebungszeitraum (Wintersemester 1994/95 – Sommersemester 1998) für die Musikethnologie 6 %, für die Systematische Musikwissenschaft 12 % und für die Historische Musikwissenschaft 76 %; vereinfacht ausgedrückt liegt das Verhältnis der drei Bereiche bei 1:2:13.

In der **Historischen Musikwissenschaft** dominieren Lehrveranstaltungen zu einzelnen



Komponisten, einzelnen Gattungen und Epochen mit jeweils rund 22 %. Lehrveranstaltungen zu aktuellen wissenschaftlichen Entwicklungen, die unter „übergreifende Fragestellungen“ oder „sonstige Lehrveranstaltungen“ erfasst sind, kommen kaum vor.

In der **Systematischen Musikwissenschaft** füllen die „traditionellen“ Gegenstandsbereiche (Soziologie, Psychologie, Akustik/Instrumentenkunde, Musiktheorie) rund zwei Drittel des Lehrangebots. Neuere Forschungsrichtungen wie etwa Semiotik oder Kognitionsforschung konnten sich hingegen bislang nicht etablieren. 57 % der Veranstaltungen in Systematischer Musikwissenschaft konzentrieren sich auf fünf Institute, während sie an 64 % der Institute mit weniger als einer Veranstaltung pro Semester vertreten ist.

Die **Musikethnologie** konzentriert sich in ihren Lehrveranstaltungen auf Musik einzelner Regionen (49 %). Daneben nimmt der Diskurs zu methodischen und theoretischen Fragestellungen des eigenen Faches mit 18 % breiten Raum ein. 66 % der Veranstaltungen in Musikethnologie finden an fünf Instituten statt, während sie an 83 % der Institute mit weniger als einer Veranstaltung pro Semester nur marginal vertreten ist.

Mit **neueren methodologischen Konzepten** beschäftigt sich weniger als 1 % des Lehrangebots (47 Veranstaltungen); insbesondere empirische Forschung wird offenbar noch immer weitgehend abgelehnt.

Als **interdisziplinär** wurden 135 Veranstaltungen (2 %) eingestuft. Von ihnen entfallen rund die Hälfte auf die Zusammenarbeit mit Literaturwissenschaft sowie der Kunstgeschichte.

**Kultur- und medienwissenschaftlichen Zusammenhängen** sind 100 Lehrveranstaltungen (2 %) gewidmet. Schwerpunkte liegen hier u. a. im Bereich Filmmusik/Musikvideo.

128 Lehrveranstaltungen (2 %) beschäftigen sich mit **populärer Musik**; allerdings fanden allein 53 von ihnen am „Forschungszentrum Populäre Musik“ der Humboldt-Universität Berlin statt.

**Exkursionen** spielen in der musikwissenschaftlichen Lehre mit einem Anteil von 0,4 % (22 Veranstaltungen) kaum eine Rolle.

**Praxisbezug** (zur Vorbereitung auf Berufstätigkeiten außerhalb der Universität) weisen 116 Lehrveranstaltungen (2 %) auf, Schwerpunkte sind die Bereiche Edieren und Verfassen von Einführungen und Kritiken.

#### 4. Schlussfolgerungen

Die mit einem Anteil von rund drei Vierteln aller Lehrveranstaltungen übermächtige Position der Historischen Musikwissenschaft ist insofern problematisch, als an vielen Instituten die übrigen Teildisziplinen nicht nur in geringerem Maße, sondern teilweise sogar überhaupt nicht im Lehrangebot auftauchen. An jedem Institut – auch an solchen mit Schwerpunkt im Bereich der Historischen Musikwissenschaft – sollten jedoch die Grundlagen der Systematischen Musikwissenschaft und der Musikethnologie mit wenigstens einer Veranstaltung pro Semester vermittelt werden. Nur so wäre gesichert, dass die Studierenden einen Gesamtüberblick über die Disziplin Musikwissenschaft

bekommen und qualifiziert über ihre Spezialisierung im weiteren Studienverlauf entscheiden können.

Die „Gesellschaft für Musikforschung“ hat 1999 in einem Memorandum der deutschen Musikwissenschaft einen hohen Grad an interdisziplinärer Ausrichtung, Praxisbezug und anderen innovativen Tendenzen bescheinigt.<sup>9</sup> Unsere Zahlen erweisen dies als Utopie: Die Disziplin setzt sich kaum mit neuen methodologischen Tendenzen auseinander, es gibt sehr wenige interdisziplinär oder kulturwissenschaftlich ausgerichtete Lehrveranstaltungen und auch mit dem Praxisbezug ist es nicht weit her. Entscheidende musikalische Strömungen wie populäre Musik in all ihren Facetten spielen in der deutschen Musikwissenschaft kaum eine Rolle. Das Fach läuft nicht nur Gefahr, „den Anschluss zu verpassen“, vielmehr ist der Zug in vieler Hinsicht bereits abgefahren und fast außer Sichtweite. Große Anstrengungen wären nötig, um allein den Anschluss wieder herzustellen – doch zeigen die Lehrveranstaltungspläne der deutschen Institute hierzu im Moment kaum diese Tendenz.

Oskár Elsček hat (ebenfalls auf Basis der Angaben in *Die Musikforschung*) bereits in den Siebziger- und Achtzigerjahren Erhebungen über das musikwissenschaftliche Lehrangebot unternommen. Er beschränkte sich dabei jeweils auf ein Semester bzw. auf ein Jahr. Seine Daten beruhen auf einer anderen Basis als die unseren, da er Österreich und die Schweiz mit einbezog, während die Institute im Bereich der damaligen DDR noch fehlten. Dennoch ist ein Vergleich seiner Ergebnisse mit denen unserer Studie lohnend:

Im Sommersemester 1978 erfasste Oskár Elsček 432 Lehrveranstaltungen in 37 „musikwissenschaftlichen Hochschulanstalten“. Dabei ergab sich die folgende Verteilung:<sup>10</sup>

Gesamt	432	(100 %)
Historische Musikwissenschaft:	286	(66 %)
Systematische Musikwissenschaft:	59	(14 %)
Musikethnologie:	41	(10 %)
Sonstige:	46	(11 %)

Tabelle 3 Anteile der Teildisziplinen am musikwissenschaftlichen Lehrangebot im Sommersemester 1978

Zu „Sonstige“ zählt Elsček Doktorandenseminare oder solche mit „technischem Inhalt“ (Computer-, Tonbandtechnik, Archivarbeit).<sup>11</sup> Ein besonderes Augenmerk richtet Elsček auf musikhistorische Lehrveranstaltungen zur Musik des 20. Jahrhunderts (9,7 %), doch liegen hierzu aus unserer Studie leider keine Vergleichsdaten vor.

In den beiden Semestern des Jahres 1988 zählte Elsček 2278 Lehrveranstaltungen, die sich wie folgt verteilen:<sup>12</sup>

Gesamt	2278	(100 %)
Systematische Musikwissenschaft:	378	(17 %)
Musikethnologie:	153	(7 %)

Tabelle 4 Anteile der Teildisziplinen am musikwissenschaftlichen Lehrangebot 1988

<sup>9</sup> *Mf* 52 (1999), S. 1–2.

<sup>10</sup> Oskár Elsček, „Das Forschungskonzept der gegenwärtigen und vergangenen Musikwissenschaft“, in: *Entwicklungswege der Musikwissenschaft*, hrsg. von Elsček (= *Musicologica Slovaca* 11), Bratislava 1986, S. 69.

<sup>11</sup> Elsček berechnet seine Prozentangaben unter Auslassung dieser „Sonstigen“, doch haben wir hier der besseren Vergleichbarkeit wegen die Gesamtzahl von 432 Lehrveranstaltungen als Ausgangspunkt genommen.

<sup>12</sup> Elsček, „Systematische Musikwissenschaft heute?“, in: *Systematische Musikwissenschaft. Fragen und Antworten* (= *Systematische Musikwissenschaft* 1,1), Bratislava 1993, S. 38–39.

Für die Historische Musikwissenschaft gibt Elsček rund 73 % an, wobei sich 3–4 % der Veranstaltungen mit Musik des 20. Jahrhunderts beschäftigen.<sup>13</sup>

Im Vergleich mit unseren Ergebnissen zeigt sich, dass sich die Situation seit den Siebzigerjahren zu Ungunsten der nichthistorischen Teildisziplinen verändert hat: Der Anteil der Systematischen Musikwissenschaft ist von 14 % nach einem „Zwischenhoch“ von 17 % auf nunmehr 12 % zurückgegangen. Noch einschneidender ist der Rückgang des Anteils der Musikethnologie von 10 % über 7 % auf 6 %. Über die Entwicklung im Bereich der im Abschnitt 2.3 untersuchten „innovativen“ Lehrveranstaltungen gibt es bei Elsček keine Vergleichswerte, doch ist deren gegenwärtiger Anteil in jedem Fall als äußerst niedrig anzusehen. Elsčeks Schlussfolgerung von 1986 ist daher noch heute und um so dringender zuzustimmen: „Soll die Musikwissenschaft erneut zu einer praxisorientierten, theoretisch und methodologisch hochstehenden, universell orientierten und kooperationsbereiten Wissenschaft werden, muß sie sich verändern.“<sup>14</sup>

Will die Musikwissenschaft als akademische Disziplin mittel- und langfristig weiterbestehen, muss sie sich in der Tat verändern – und dies betrifft vor allem die ebenso dominierende wie zur Zeit in vieler Hinsicht rückständige Historische Musikwissenschaft: Sie muss sich zum einen stärker der intradisziplinären Zusammenarbeit mit den übrigen beiden Teildisziplinen öffnen – zur Zeit kommt es offenbar leichter zum inhaltlichen Zusammenwirken mit der Kunstgeschichte oder der Literaturwissenschaft als mit den Fachkollegen aus der Systematischen Musikwissenschaft oder der Musikethnologie. Ferner müssten alle drei Bereiche zumindest in Form von Einführungen an allen Instituten regelmäßig gelehrt werden, da sonst bei den Studierenden leicht ein fehlerhaftes und unvollständiges Verständnis der Disziplin Musikwissenschaft entstehen kann. Elsčeks Bonmot auf die Frage, wie die Lage der Systematischen Musikwissenschaft verbessert werden könne, ist ebenso prägnant wie zutreffend (und gilt natürlich auch für die übrigen hier thematisierten Defizite): „Einfach dadurch, daß sie überhaupt gelehrt wird.“<sup>15</sup>

Neben der Verbesserung der internen Kommunikation muss jedoch auch auf den wissenschaftstheoretischen Diskurs der Nachbardisziplinen eingegangen werden. Eine Wissenschaft, die sich von diesem Diskurs abkoppelt, ihre Fragestellungen und Methoden nicht immer wieder hinterfragt und erneuert, droht ihren Status als Wissenschaft aufs Spiel zu setzen und zu einem Handwerk mit eingefahrenen Regeln und Systemen zu degenerieren. Daher sollte den Bereichen Methodologie, Interdisziplinarität und „Musikwissenschaft als Kulturwissenschaft“ wesentlich mehr Aufmerksamkeit als bisher gewidmet werden. Gleiches gilt für Lehrveranstaltungen mit „Praxisbezug“. Mittlerweile werden seit Jahrzehnten – seit der Einführung des Studienabschlusses „Magister Artium“ und der Herausbildung der Massenuniversität – wesentlich mehr Musikwissenschaftler ausgebildet, als in Forschung und Lehre später ein Auskommen finden können. Eine zeitgemäße Universität kann es sich nicht mehr erlauben, über dieses Problem unreflektiert hinwegzugehen. Dennoch fanden wir an einem Viertel der

<sup>13</sup> Auch hier beziehen wir unsere Prozentwerte anders als Elsček auf die Gesamtzahl der Lehrveranstaltungen.

<sup>14</sup> Elsček, „Das Forschungskonzept“, S. 104.

<sup>15</sup> Elsček, „Systematische Musikwissenschaft heute?“, S. 38.

Institute keinerlei Angebote zu diesem Bereich, und der Gesamtanteil ist mit 2 % außerordentlich niedrig.

Der Anteil der Lehrveranstaltungen zu Populärer Musik ist ebenfalls äußerst niedrig – insbesondere, wenn man das Lehrangebot des „Forschungszentrums Populäre Musik“ an der Humboldt-Universität Berlin ausklammert. An über der Hälfte der Institute scheint dieser Bereich ungeachtet seiner dominierenden Rolle im heutigen Musikleben kein lohnender Gegenstand musikwissenschaftlicher Reflexion zu sein. Auch hier wäre ein Umdenken wünschenswert.

Dieses Umdenken darf sich jedoch nicht in Absichtserklärungen erschöpfen, wie sie immer wieder in Memoranden und Diskussionen vorgetragen werden, sondern muss eine konkrete Umsetzung in der Lehre erfahren. Unsere Zahlen zeigen, dass der gegenwärtige Zustand der deutschen Musikwissenschaft in vieler Hinsicht unbefriedigend oder sogar existenzbedrohend ist.<sup>16</sup> Nicht zuletzt angesichts des Sparkurses der öffentlichen Hand geht es für das Fach darum, über seine Forschungsgegenstände und -methoden die Existenzberechtigung auch im internationalen Vergleich behaupten zu können. Mit unserem Beitrag wollen wir eine Diskussion in der Hoffnung anregen, dass die Musikwissenschaft ihre Lethargie ablegt und damit beginnt sich zu reformieren.

<sup>16</sup> Obwohl uns bewusst ist, dass allein der Titel nicht immer hinreichend ist, um den Inhalt einer Lehrveranstaltung zu beurteilen, und dass ferner Quantität nicht mit Qualität gleichzusetzen ist, ist doch ein Mindestmaß an Quantität die unabdingbare Voraussetzung für jede Art von Qualität.

## Mozarts „La clemenza di Tito“ und der deutsche Nationalgedanke Ein Beitrag zur „Titus“-Rezeption im 19. Jahrhundert \*

von Sergio Durante, Padua

Mozarts Oper *La clemenza di Tito* hat schon lange ihr Publikum gefunden. Aber erst jüngste Untersuchungen zur Rezeptionsgeschichte haben dazu beigetragen, diese in der Forschung von Anfang an umstrittene der späten Opern Mozarts wieder aufzuwerten.<sup>1</sup> Darüber hinaus haben sie gezeigt, wie notwendig es ist, neue Kriterien für die Beurteilung dieser Oper zu finden. Denn spätestens seit Otto Jahn kreisen die Interpretationen vor allem um die Bedeutung der parabelhaften Theatralik in Mozarts Werken, beginnend mit den Da-Ponte-Opern bis zu seinen letzten Werken, die kurz vor seinem frühen Tod Ende 1791 entstanden.

Da die komplexe Problematik der *Tito*-Rezeption nicht im Rahmen eines kurzen Artikels zu behandeln ist,<sup>2</sup> sollen hier nur einige Aspekte der *Tito*-Rezeption im deutschsprachigen Raum herausgegriffen werden. Die kulturhistorische Bedeutung einer Oper, die als Auftragswerk für die Krönung eines römisch-deutschen Kaisers zum König von Böhmen geschrieben wurde, muss nicht besonders herausgehoben werden. Dagegen möchte ich versuchen darzustellen, warum ein Werk, das italienische Dichter an deutschen Höfen (1734 Metastasio in Wien und 1791 Mazzolà in Dresden) verfassten und das von einem Salzburger Komponisten für die böhmischen Staaten vertont wurde, zu einem Meilenstein für eine ganz andere Geschichte, nämlich die der deutschen Oper werden konnte. Eine solche Sichtweise mag zunächst überraschen, zumal auf den ersten Blick das Werk einer internationalen Gruppe nicht mit der überkommenen Vorstellung einer Entwicklungslinie zusammenpasst, die zu Weber, Marschner und Wagner führte. Aber in der politischen Situation der Jahre 1791 bis 1821 bestand, wie heute auch, die einzige Möglichkeit für eine Oper, sich international durchzusetzen, darin, dass sie

\* Eine erste Fassung dieses Artikels wurde im November 1997 im Rahmen des *Triangulum VI* vorgestellt, das in Freiburg i. Br. unter dem Thema „Die Musik im habsburgischen Raum“ von den Universitäten Freiburg, Innsbruck und Padua abgehalten wurde.

<sup>1</sup> Beate Hiltner, *„La clemenza di Tito“ von Wolfgang Amadé Mozart im Spiegel der musikalischen Fachpresse zwischen 1800 und 1850. Rezeptionsgeschichtliche Untersuchungen unter besonderer Berücksichtigung der Wiener Quellen und Verhältnisse* (= Europäische Hochschulschriften XXXVI, 128), Bern 1994; Emanuele Senici, *„La clemenza di Tito“ di Mozart. I primi trent'anni (1791–1821)* (= *Speculum musicae* 3), Turnhout 1997. In diesen beiden Studien werden jeweils unterschiedliche Ansätze verfolgt, die sich in einigen Bereichen ergänzen. Hiltner befasst sich mit anfechtbaren Thesen, wie dem durchaus unklaren Zusammenhang zwischen dem Rezeptionsprozess und seinen Voraussetzungen, nämlich den herausragenden Inszenierungen. Dabei sei erwähnt, dass in Europa keine einheitliche Fassung der Oper zirkulierte, sondern mehrere, die sich erheblich voneinander unterschieden, so dass es nicht möglich ist, den Rezeptionsprozess unter einheitlichen Prämissen nachzuvollziehen (vgl. dazu Senici). Vgl. auch Sergio Durante, *Mozart and the idea of ‚vera opera‘. A Study of ‚La clemenza di Tito‘*, Ph. D. Diss. Harvard Univ. 1993; ders., „La ‚clemenza‘ di Jahn, ovvero Le Nozze perturbate di Musica e Filologia“, in: *L'edizione critica tra testo musicale e testo letterario*, hrsg. von Pietro Zappalà u. Renato Borghi (= *Studi e Testi Musicali* N.S. 3), Lucca 1995, S. 341–349; ders., „Quando Tito divenne Titus: le prime traduzioni tedesche della clemenza mozartiana ed il ruolo di Friedrich Rochlitz“, in: *Fs. Max Lütolf zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Bernhard Hangartner und Urs Fischer, Basel 1994, S. 247–258; ders., „The chronology of Mozart's ‚La clemenza di Tito‘ reconsidered“, in: *ML* 80 (1999), S. 560–594.

<sup>2</sup> Dieses Thema werde ich ausführlich in einer Monographie über *La clemenza di Tito* darstellen, deren Druck in Vorbereitung ist.

radikalen Veränderungen der historischen und soziokulturellen Bedingungen standhielt. In anderen Worten: Sie muss auch unter Gesichtspunkten betrachtet werden können, die nicht mit dem eigentlichen ‚metastasianischen‘ Theater in Verbindung stehen. Und das strenge Urteil Wagners über *Tito* resultiert gerade aus der offensichtlichen inneren Verwandtschaft zu seinen eigenen Werken.

Da *Tito* zu den wenigen Opern gehört, die in diesem Zeitabschnitt regelmäßig in Deutschland aufgeführt wurden (vgl. Übersicht 1), muss man nach den tieferen Ursachen dieser Beliebtheit fragen. Dabei werde ich auf unterschiedliche Aspekte eingehen, die zwar miteinander in Verbindung stehen, sich jedoch nicht zu einem homogenen Ganzen zusammenfügen lassen. Es handelt sich vielmehr um unterschiedliche Teile eines komplizierten Flechtwerks, von denen hier nur einige berücksichtigt werden können.

Als Otto Jahn 1856 seinen Kommentar zu *Tito* veröffentlichte, der bis heute die Grundlage jeder Auseinandersetzung mit dieser Oper ist, war ihre Beliebtheit schon seit mehreren Jahrzehnten zurückgegangen. Vor diesem Hintergrund ist seine Skepsis gegenüber der Ausstrahlung eines Werkes, das offensichtlich die vorangegangene Generation fasziniert hatte, verständlich. Als einen möglichen Grund dieser besonderen Ausstrahlung nannte er die Ausrichtung vieler Nummern am Zeitgeschmack, zumal sie von Mozart mit einer gewissen Oberflächlichkeit behandelt worden seien:

„Vielleicht war es diese Accomodation der Musik an den Geschmack des Publicums und die Befriedigung, welche durch Dekorationen und Aufzüge der Schaulust desselben geboten wurde, die Titus auf den deutschen Bühnen bald heimisch machte und dauernd, wenn gleich nicht mit dem Erfolg des Don Giovanni, Figaro und der Zauberflöte, erhalten hat.“<sup>3</sup>

In der Folge verzichtete Hermann Abert, dem die Rezeptionsbedingungen noch ferner und weniger einsichtig waren, auf jeglichen Hinweis auf einen dauerhaften Erfolg der Oper und ersetzte vielmehr Jahns Hinweis durch eine Bemerkung mit ganz gegenteiligem Sinn: „Bald im Konzert, bald im Theater taucht er vom Ende des Jahrhunderts ab immer wieder in einzelnen Städten auf [...]“<sup>4</sup> Neuere, noch nicht abgeschlossene Forschungen zu den Inszenierungen von *Tito* konnten aber die andauernde Präsenz im Repertoire, wie sie noch von Jahn beschrieben wurde, über einen großen geographischen Raum hinweg bestätigen (vgl. Übersicht 1).

Zwar wurde *Tito* auch in Neapel, Paris, London und Mailand (also in allen europäischen Hauptstädten der Oper) wenigstens einmal aufgeführt; doch handelt es sich dabei um Aufführungen, die, so bedeutend sie auch gewesen sein mögen, aus zwei Gründen von den deutschen Aufführungen zu unterscheiden sind: Zum einen stehen sie nicht am Anfang einer fortdauernden Aufführungstradition und zum anderen stellte sich der Erfolg nicht in einem homogenen Sprachraum ein, so dass hier keine mit Jahns Ausspruch „auf deutschen Bühnen bald heimisch“ vergleichbare Charakterisierung zutreffend wäre. Hinzu kommt als wichtigste Unterscheidung, dass in Deutschland deutschsprachige Bearbeitungen zirkulierten, von denen die zwei wichtigsten Fassungen als bewusste Neubearbeitungen angesehen werden müssen. Ich werde mich im Folgen-

<sup>3</sup> Otto Jahn, *W. A. Mozart*, <sup>3</sup>Leipzig 1891, Bd. 2, S. 574 (Hervorhebungen: SD).

<sup>4</sup> Hermann Abert, *W. A. Mozart*, <sup>5</sup>Leipzig 1921, Bd. 2, S. 750 (Nachdr. Leipzig 1983, Bd. 2, S. 618).



Altona (1798)	Hannover (1802)
Basel (1809)	Kassel (1797, 1801, 1807)
Bautzen (1798)	Königsberg (1808, 1813, 1816)
Berlin (1801, 1802, 1805, 1810, 1815, 1816, 1819, 1921)	Lauchstädt (1802, 1807)
Bremen (1801, 1817)	Leipzig (1801, 1803, 1807, 1808, 1809?, 1821)
Breslau (1799, 1810)	Mannheim (1802, 1815)
Brünn (1798)	München (1801, 1806)
Budapest (1798)	Prag (1808 Aufführung nicht sicher auf deutsch, 1814, 1816)
Darmstadt (1810)	Prefßburg (1809)
Dessau (1801)	Rudolstadt (1802)
Dresden (1796 und vermutlich noch öfter, 1817 ff.)	Salzburg (1807)
Frankfurt a.M. (1799, 1820)	Straßburg (1818)
Graz (1799)	Stuttgart (1803, 1816)
Halle (1812)	Weimar (1799, 1800, 1801, 1803, 1805, 1806, 1807, 1810, 1812, 1813, 1815)
Hamburg (1796? Aufführung nicht sicher auf deutsch, 1808)	

Übersicht 1: Liste der Inszenierungen von Mozarts *La clemenza di Tito*, die auf der deutschen Textgrundlage von F. Rochlitz basieren

den mit der weitest verbreiteten dieser beiden Fassungen beschäftigen, weil sie untrennbar mit dem Erfolg des *Tito* in Deutschland verbunden ist.<sup>5</sup>

## Die Rolle Mozarts

Obleich Mozarts Tod zum Zeitpunkt der Uraufführung der deutschen Fassung schon mehrere Jahre zurücklag, spielte dabei seine Person aus zwei Gründen eine wichtige Rolle. Zum einen war die musikalische Qualität eine selbstverständliche Voraussetzung für den Erfolg der Oper. Allerdings konnte sie allein noch nicht einen anhaltenden Erfolg garantieren, denn seit den 1830er-Jahren gehörte *La clemenza di Tito* nicht mehr zum festen Repertoire. Zum anderen entwickelte sich in den Jahren unmittelbar nach seinem Tod ein Bild von Mozart als Künstler und Musiker von nationalem Rang – zu einer Zeit, als sich in Deutschland das Bewusstsein einer nationalen Identität festigte. Diese Tendenz zeigte sich sowohl im kulturellen als auch (wenn auch weniger deutlich) im politischen Bereich. Somit spielte neben der Qualität der Musik, die aus unserer Sicht für den langfristigen Erfolg ausschlaggebend war, ein weiteres, nicht weniger wesentliches Kriterium eine Rolle, nämlich die emotionale Bereitschaft des Publikums, Mozarts Musik insgesamt als ein Medium soziokultureller Identifikation aufzunehmen.

Auf welche Weise dieses Phänomen, das schon von Gernot Gruber beschrieben wurde,<sup>6</sup> mit *Tito* in Verbindung gebracht werden kann, verdeutlicht ein kaum zur Kenntnis genommener Streit im Jahr 1796, in dem sich auf der einen Seite Friedrich Reichardt (und unfreiwillig Friedrich Schlegel) und auf der anderen Goethe und Schiller gegenüber standen. Zwar waren die Beziehungen Reichardts zu Goethe und Schiller im Allgemeinen freundschaftlich und respektvoll, doch 1796 bestand offensichtlich aus ästhetisch-ideologischen und letztlich politischen Motiven heraus eine beträchtliche Spannung zwischen ihnen. Mit der Zeit besserte sich Reichardts Beziehung zu Goethe wieder, aber sein Verhältnis zu Schiller blieb bis zum Schluss gereizt.

<sup>5</sup> Für Wien wurde eine zweite, weniger verbreitete Übersetzung angefertigt, die für sich einer Untersuchung wert wäre.

<sup>6</sup> Gernot Gruber, *Mozart und die Nachwelt*, Salzburg 1985, S. 85 ff.

Reichardt hatte 1796 die Zeitschrift *Deutschland* gegründet, die, wie schon der Titel sagt, weniger musikalische als politische Zielsetzungen verfolgte.<sup>7</sup> Angesichts seiner deutlich jakobinischen und republikanischen Positionen musste der Herausgeber früher oder später Auseinandersetzungen mit Goethe und Schiller erwarten, die seit 1793 mit dem Niedergang des revolutionären Geschehens eine im Wesentlichen konservative politische Überzeugung vertraten. In der ersten Nummer von *Deutschland* wurde der Band der *Horen* des vergangenen Jahres, insbesondere Goethes Artikel „Unterhaltungen deutscher Auswanderer“ scharf rezensiert.<sup>8</sup> Reichardt wusste sogar die literarischen Ambitionen des jungen Friedrich Schlegel für seine Zwecke einzuspannen, dessen Aufsatz „Ueber die Homerische Poesie“ er im gleichen Stück veröffentlichte. Später, im siebten Stück, publizierte er auch seinen „Versuch über den Begriff des Republikanismus“.<sup>9</sup> Goethe und Schiller waren aufgebracht und planten, Reichardt in den *Xenien* anzugreifen. Schiller schrieb am 27. Januar 1796 an Goethe:

„Denken Sie darauf, Reichardten unseren soi-disant Freund, mit einigen Xenien zu beehren [...] Wir müssen Reichardt, der uns so ohne allen Grund und Schonung angreift, auch in den *Horen* bitter verfolgen.“<sup>10</sup>

Goethe antwortete am 30. Januar 1796:

„Wir kennen diesen falschen Freund schon lange und haben ihm bloß seine allgemeinen Unarten nachgesehen, weil er seinen besonderen Tribut regelmäßig abtrug, sobald er aber Miene macht, diesen zu versagen, so wollen wir ihm gleich einen Bassa von drei brennenden Fuchsschwänzen zuschicken. Ein Dutzend Disticha sind ihm schon gewidmet, welche künftigen Mittwoch, geliebt es Gott, anlangen werden.“<sup>11</sup>

Aber Goethes Reaktion schien Schiller nicht zu genügen, denn er wollte Reichardt auf dessen eigenem Gebiet, der Musik, attackieren. Daher schrieb er dem Freund am 5. Februar 1796:

„Reichardt ist gut rekommandiert, aber er muß es noch mehr werden. Man muß ihn auch als Musiker angreifen, weil es doch auch da nicht so ganz richtig ist, und es ist billig, daß er auch bis in seine letzte Festung hinein verfolgt wird, da er uns auf unserem legitimen Boden den Krieg machte.“<sup>12</sup>

Ziele Schiller, wenn er schrieb, es sei „doch auch da nicht so ganz richtig“, auf Reichardts Kompositionen oder auf seine kritische Stellungnahme? Es ist kein Zufall, dass in derselben Ausgabe von *Deutschland*, in der die beiden großen Deutschen kühn (vielleicht auch anmaßend) angegriffen wurden, noch eine dritte bedeutende Persönlichkeit kritisiert wurde, nämlich Mozart und seine Oper *La clemenza di Tito*. Eine ausführliche Rezension des Klavierauszugs der Oper, erschienen bei Günther & Böhme

<sup>7</sup> Das editorische Programm wurde im ersten Heft folgendermaßen dargelegt: „Deutschland hat viele Zeitschriften, vielleicht mehr als für den guten Geschmack an ächt belehrender Lektüre zu wünschen seyn möchte; aber es hat keine, die sich so recht eigentlich mit Deutschland beschäftigen, und auf wahren Gemeinsinn, der uns Deutschen mehr als alles andere fehlt, abzwecken. Hierzu soll diese neue Zeitschrift ganz bestimmt seyn. Deutsche Länder und Städte, Deutsche Menschen aller Art, Deutsche Verfassung und Regierungen, Deutsche Kultur und Sitten, Deutsche Literatur und Künste –: dies sind die Gegenstände, mit welchen diese Zeitschrift sich ganz ausschließlich beschäftigen wird.“ In: *Deutschland* 1 (1796), Nachdr. Nendeln 1971, S. 1.

<sup>8</sup> „Notiz von deutschen Journalen: Die *Horen*“, ebd., S. 55–90.

<sup>9</sup> Dazu: Samuel Paul Capen, *Friedrich Schlegel's Relations with Reichardt and his Contribution to 'Deutschland'* (= Publications of the University of Pennsylvania. Series in Philology and Literature IX, 2), Princeton 1903.

<sup>10</sup> Brief an Goethe, Jena 27. Januar 1796, in: *Briefwechsel. Schillers Briefe 1.7.1795–31.10.1796*, hrsg. von Norbert Oellers (= Schillers Werke. Nationalausgabe 28), Weimar 1969, Nr. 132, S. 175.

<sup>11</sup> *Johann Wolfgang Goethe mit Schiller. Briefe, Tagebücher und Gespräche vom 24. Juni 1794 bis zum 31. Dezember 1799*, hrsg. von Volker C. Dörr (= Goethe, Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche II, 4, 31 / Bibliothek Deutscher Klassiker 156), Frankfurt 1998, Nr. 167, S. 164.

<sup>12</sup> Ebd.

in Hamburg, bot den Anlass für einen Angriff auf Mozarts Vokalmusik. Bemängelt wurde vor allem ihre große Abhängigkeit von italienischen Vorbildern, die dazu führte, dass „in dieser Oper [...] wenig Erfindung und großer Effekt“ zu finden sei.<sup>13</sup> Die schärfste Kritik findet sich im folgenden Abschnitt:

„Wenn der [sc. der wahre Künstler] in den Werken eines Mannes von Mozarts Genie sklavische Nachahmung italienischer conventioneller Formen findet (wie hier fast durch die ganze Oper und höchst anstößig besonders in dem *Rondo: Deh per questo istante solo*) nachlässige, oft widersinnige Behandlung der Worte [...] Einseitigkeit des Ausdrucks, fast überall nur Heftigkeit in den starken Leidenschaften, ohne weitre Rücksicht auf das Wesen ihrer innern Natur, Vermischung der entgegengesetztesten Charaktere und Style; nachlässige und leichte Behandlung der Harmonie (wie die häufigen Nachahmungen im *Unisono* und die Bearbeitung der Chöre durchaus, die eigentlich nur vierstimmige Leiter sind); aufgenommene bizarre Sängermanieren und Verrückungen (wie S. 13. auf *aletta*) – dann kann ihm Eine meisterhafte Scene (wie die am Ende des ersten Akts es wirklich ist) nicht blind und gefühllos für die Mängel und Schwächen des übrigen Werks machen; vielmehr wird ihm alles Heterogene, Kleinliche und unzeitig Komische, was neben jener großen Scene steht, doppelt anstößig und widrig (Man sehe das *Duettino* S. 16. wenn es auch gleich das Glück der Damen nach der Mode machen sollte, das *Terzetto* S. 67, die kleine Baßarie S. 81, die keine Baßarie ist, das *Tempo di Minuetto* u. s. w.

Wie schön auch einzelne Sätze und Stellen in dieser Oper befunden werden mögen, so ist doch dieses Werk unsers mit Recht verehrten Landsmannes ein neuer Beweis, daß er ein weit größerer Instrumentalcomponist als Singecomponist, ja meistens auch in seinen Compositionen für den Gesang nur Instrumentalkomponist war, und sehr oft die Worte nur angenehmen und glücklichen Instrumentalsätzen unterlegte.“<sup>14</sup>

Es ist nicht eindeutig nachweisbar, ob Reichardt diese Rezension selber oder ob sie jemand in seinem Sinne geschrieben hat. Auf jeden Fall hatte es in jenen Jahren auch sonst nicht an Anlässen gefehlt, Mozarts und auch Haydns Nähe zu italienischen Vorbildern anzugreifen, weil ihr Stil nicht deutsch genug erschien.<sup>15</sup> Jedenfalls begründete die Rezension eine kritische Tradition gegenüber *Tito*, die zwar in der Mitte des 19. Jahrhunderts ihre Anhänger fand, zunächst jedoch Empörung hervorrief. Diese fand ihre Stimme in einem anonymen Brief, den Reichardt allerdings erst im sechsten Stück der Zeitschrift abdrucken ließ.<sup>16</sup> Er wurde unter dem Vorwand geschrieben, das berühmte ‚königliche‘ Konzert zugunsten von Constanze Mozart kommentieren zu wollen. Mozart verteidigte er dabei als ein verkanntes Genie, ohne die Argumente Reichardts direkt zu widerlegen:

„Seine Compositionen kommen mir vor, wie ein heiterer Himmel an einem recht kalten Winterabende. [...] So eben erhalte ich das zweite Stück von *Deutschland*, und sehe daraus, daß Sie auch schon eine Anzeige der Mozartschen Oper darin aufgenommen haben. Das Urtheil wird hier schwerlich gefallen, weil sich viele Verehrer Mozarts überzeugt halten mögen, daß ein so allmächtiges, ungeheures, unermessliches Genie über unsre Beurtheilung hinaus sei.“<sup>17</sup>

<sup>13</sup> [Johann Friedrich Reichardt], „Tonkunst. La clemenza di Tito [...]“, in: *Deutschland* 1 (1796), S. 271.

<sup>14</sup> Ebd., S. 270.

<sup>15</sup> Nur zwei Beispiele: *Musikalischer Almanach*, Berlin: Unger 1796 (*recte* 1795), beschreibt drei Lieder, die fälschlicherweise Mozart zugeschrieben wurden: „Die Mozartschen Gesänge sind sehr angenehme Operettencavatinen in beliebter italiänischer Manier, aber keine Lieder, am wenigsten deutsche Lieder. Und so verhält es sich auch ungefähr mit den beiden folgenden Sammlungen. Überall fehlt auch die sorgfältige musikalische Behandlung und Correkteit, die bei einem Liede am Clavier so ganz nothwendig ist.“ In *Deutschland* 2 (1796), S. 390, wirft Reichardt im Vorbericht seiner Ausgabe *Lieder geselliger Freunde* (Leipzig 1796) Mozart und Haydn vor, nicht öfter Texte von deutschen Dichtern vertont zu haben. Allerdings hat sich Reichardts Einstellung im Laufe der Jahre so weit verändert, dass er im Jahr 1802 gemeinsam mit Goethe *La clemenza di Tito* anlässlich der Einweihung des neuen Theaters in Bad Lauchstädt inszenierte (vgl. Gruber, wie Anm. 6, S. 101). Goethe hatte die Oper schon 1799 vorbereitet (vgl. Durante, *Mozart and the idea of ‚vera opera‘*, S. 381).

<sup>16</sup> „Über das große Mozartsche Theaterkonzert im Berlinischen Opernhause. Aus dem Briefe eines Künstlers vom 20ten März, 1796“, in: *Deutschland*, 2. Bd., 6. Stück (Berlin 1796,) Nachdr. 1971, S. 363–368. Dass Reichardt selber der Verfasser dieser Rezension ist, kann als unsicher angesehen werden; auf jeden Fall distanzierte er sich, wenn auch auf uneindeutige Weise, einige Jahre später von ihr (vgl. Jahn, Bd. 2, S. 590, der hier die *Berliner AMZ* 1 [1805], S. 6 zitiert).

<sup>17</sup> „Über das große Mozartsche Theaterkonzert“, S. 365 u. 367.

Neben vielen anderen Details der Polemik ist es besonderes bemerkenswert, dass das Urteil über Mozarts Oper, sei es nun positiv oder negativ, in keiner Weise den Text von Metastasio betrifft. Reichardts Interesse gilt, abgesehen von vereinzelt Bemerkungen über angebliche Schwächen der musikalischen Realisierung oder über Ungenauigkeiten der deutschen Übersetzung, nicht dem Libretto. Und der anonyme Briefschreiber hebt gerade die Qualität des Textes im Vergleich zu anderen, die Mozart vertont hat, hervor. Nachdem er die hohe Qualität der Musik Mozarts gegenüber vielen schwachen, von ihm verwendeten Texten unterstrichen hat (offensichtlich spielt er auf das Buffa- oder Semiseria-Repertoire, vielleicht auch auf die Singspiele an), betont er: „Ihnen brauch' ich wohl nicht zu erinnern, daß das hier Gesagte nicht etwa auf den Text der Oper *Tito* gehen solle, allein man sieht auch hier wie sich Mozart gewöhnt gehabt, Verse überhaupt zu behandeln.“<sup>18</sup> Der Gegensatz zur späteren Kritik an der Oper, wie sie mit Jahn einsetzt, ist eklatant, denn weder der Stoff noch das dramatische Konzept noch die Darstellung der Charaktere werden hier zur Zielscheibe der Kritik.

Leider wissen wir nicht, wie Goethe und Schiller auf diese Auseinandersetzung reagiert haben. Allein Goethe riet dem Freund, vom letzten Angriff auf Reichardt abzusehen, nicht zuletzt, um die Bedeutung des Widersachers nicht durch zu große Aufmerksamkeit hochzuspielen. Allerdings kann Goethe als Verantwortlichem des Weimarer Hoftheaters die Kritik des *Tito* in der Zeitschrift *Deutschland* nicht weiter in seinen Entscheidungen beeinflusst haben, denn 1799 wird *Titus* in Weimar ins Repertoire aufgenommen und hält sich dort 20 Jahre lang – wenn auch nicht in der originalen Fassung, in der er in Prag uraufgeführt wurde und die auch den zahlreichen konzertanten Aufführungen, die auf Constanze Mozarts Initiative hin stattfanden, zugrunde lag, sondern in der deutschen Fassung von Friedrich Rochlitz.<sup>19</sup>

### Der kulturelle Kontext der ersten ‚Titus‘-Aufführung

Der deutsche *Tito* (den ich von nun an als *Titus* bezeichne) wurde zum ersten Mal im Jahr 1796 in Dresden von der Operntruppe Joseph Secondas aufgeführt. Seconda war Sohn eines italienischen Delikatessenhändlers, der vielleicht gerade wegen seiner Abstammung besonderen Wert auf alles ‚Deutsche‘ legte. Seine Verdienste um die Oper wurden kürzlich von Thomas Bauman als „undistinguished“ abqualifiziert.<sup>20</sup> Dieses Urteil zeigt jedoch auch, dass sich bis heute kein Theaterhistoriker eingehend mit Secondas Aufführungen auseinandergesetzt hat. Denn wenn es sich auch um eine mittelmäßige Operntruppe gehandelt hat, so können Informationen über ihre Aufführungen dennoch wertvoll sein: Gerade mittelmäßige Aufführungen vermitteln uns genauere Auskünfte über die Erwartungen und somit auch über den Geschmack vor allem auch des einfachen Publikums. Zudem hat dieses Ambiente mittelmäßiger

<sup>18</sup> Ebd., S. 366.

<sup>19</sup> In Weimar wurde zum Rondo Nr. 23 („Non più di fiori“) ein neuer Text hinzugefügt, und in den geschlossenen Formen wurden einige Passagen modifiziert. Vgl. dazu Durante, „Quando Tito divenne Titus“ (wie Anm. 1), S. 255. Die Überlegung, der Text sei von Goethes Schwager C. A. Vulpius verfaßt worden, ist unzutreffend, lässt sich aber mit Blick auf die Modifizierungen von Rochlitz' Text rechtfertigen, dazu Senici (wie Anm. 1), S. 49.

<sup>20</sup> Thomas Bauman, *North German Opera in the Age of Goethe*, Cambridge 1985, S. 266 f.

Inszenierungen auf die Entstehung wichtiger Werke der deutschen Literatur um die Jahrhundertwende, von Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* bis zu E. T. A. Hoffmanns „Der vollkommene Maschinist“ aus den *Kreiseriana*, Einfluss genommen. So kann sich die als „undistinguished“ bezeichnete Operntruppe Secondas zugute halten, mit den deutschen, von Mozart vertonten Texten eine Strategie entwickelt zu haben, deren Konsequenzen und Implikationen längst nicht ausreichend untersucht worden sind. In einem Flugblatt wendet sich Joseph Seconda an das „Verehrungswürdige Publikum“ und begründet seine Wahl:

„Was auf auswärtigen Theatern Glück macht, wählt jeder Unternehmer am liebsten. Auch dieses war mein Grundsatz. Hätten wir mehrere deutsche Originalopern, die Mozarts Meisterwerken gleichen, wie gern, wie schnell, würden wir sie einstudieren. Die Texte in den meisten deutschen Originalopern, womit wir seit einiger Zeit, vorzüglich von Wien aus beschenkt werden, sind äußerst schlecht [...]. Da aber unsere vaterländische Musik noch zu wenig Meisterstücke hat, so bitte ich um Nachsicht, wenn wir übersetzte Opern wählen, und es der deutschen Kunst nicht ganz gelingen will, ihnen all das Eigenthümliche zu geben, was man an den italienischen Virtuosen bewundert.“<sup>21</sup>

Vor allem die Qualität der Musik Mozarts und ihre Beliebtheit beim Publikum rechtfertigten also die Übersetzung des Werkes. Gleichwohl sah sich der Impresario veranlasst, sich für einen solchen Eingriff in die ursprüngliche Substanz zu rechtfertigen. Einige Jahre später wird die Aufführung von Mozarts Werken in Übersetzung nichts Besonderes mehr sein, für das man sich rechtfertigen müsste.<sup>22</sup>

Joseph Secondas Operntruppe unterschied sich grundlegend von einem Ensemble, wie es für eine italienische Aufführung des *Tito* hätte engagiert werden müssen. Er konnte keine „Virtuosen“ engagieren, wie er es angekündigt hatte, sondern ‚singende Schauspieler‘ in einer Aufführungstradition, die, wie jedem Mozart-Freund vertraut, auf Emanuel Schikaneder zurückging. Wie Schikaneder wirkte auch Seconda in einem kleinen bürgerlichen Vorstadt-Theater, dem „Theater am Linckeschen Bade“. Da die Schauspieler es gewohnt waren, zwischen gesprochenen und gesungenen Partien abzuwechseln, wurden die Rezitative durch einfache Dialoge ersetzt.

Dem *Titus* des Jahres 1796 war im Vorjahr eine Vorstellung des *Don Giovanni* vorangegangen, die ebenfalls eine Erstaufführung in deutscher Sprache war. Der Verfasser der deutschen Übersetzungen, deren Entstehungsbedingungen noch nicht ausreichend untersucht sind, war der 17-jährige Friedrich Rochlitz.<sup>23</sup>

Auf den ersten Blick verband die Idee, Mozarts italienische Opern ins Deutsche zu übersetzen, die wirtschaftlichen Erwägungen eines ‚Kunstbanausen‘ wie Seconda mit der künstlerischen Konzeption des jungen, ehrgeizigen Literaten und zukünftigen Herausgebers der *Allgemeinen musikalischen Zeitung*.<sup>24</sup> Aus den Quellen geht hervor, dass sich

<sup>21</sup> GB-Lbm o11795.k.15.

<sup>22</sup> Auf die wichtige Frage, warum die Eindeutschung Mozarts nicht mit der deutschsprachigen Adaption derjenigen Werke einherging, die zu jenem Zeitpunkt viel stärker im Repertoire verankert waren, nämlich Glucks Reformopern, kann hier leider nicht eingegangen werden.

<sup>23</sup> Die deutsche Fassung des *Titus* wird Rochlitz aufgrund einer Reihe von Libretti zugeschrieben, von denen das erste auf 1796 datiert ist, der Ort der Aufführung aber nicht bekannt ist. Das alles könnte auf die Theatertruppe Secondas hinweisen, die zwischen 1791 und 1816 dank eines Privilegs regelmäßig in Dresden und Leipzig spielte. Das Fehlen entsprechender Angaben ist ein Merkmal aller Libretto-Übersetzungen, die Rochlitz zugeschrieben werden.

<sup>24</sup> Zu den Einzelheiten dieses komplexen Geschehens und zum Verhältnis von Rochlitz zu den zitierten Editionen vgl. Durante: „Quando Tito divenne Titus“ (wie Anm. 1).

diese erste „frei bearbeitete“ Fassung für die Bühne an den Klavierauszug allein der geschlossenen Nummern anlehnt, der im vorausgegangenen Jahr 1795 fast gleichzeitig in Hamburg bei Günther & Böhme (von Reichardt in *Deutschland* rezensiert) und in Leipzig bei Breitkopf & Härtel erschienen war. Die beiden Editionen sind allerdings nicht identisch. Sowohl die Übersetzungen als auch die Klavierbearbeitungen weichen voneinander ab.

Die „frei bearbeitete“ deutsche Textfassung von 1796 löste sich in einigen Passagen vom metastasianischen Vorbild, wobei diese wenigen Eingriffe in den Gang der Handlung auch Textänderungen gegenüber der Fassung des Klavierauszugs zur Folge hatten.<sup>25</sup> Diese Fassung Rochlitz' wurde in der Folgezeit für die meisten Aufführungen in deutscher Sprache verwendet. Dadurch, vor allem aber durch ihre vollständige Publikation wurde sie zum Bezugspunkt für die *Titus*-Rezeption in Deutschland,<sup>26</sup> deren Bedeutung kaum zu überschätzen ist: Goethes Weimarer Fassung des *Titus*, Carl Maria von Webers, diejenige, mit der Marschner seine ersten Opernerfahrungen sammelte, und schließlich auch die, auf deren Grundlage Jahn sich sein Urteil über Mozarts Oper bildete, alle diese Fassungen gehen nicht auf Metastasio, sondern auf Rochlitz zurück.

### Der politische Rahmen

Die deutschsprachige Version des *Titus* zog wesentliche Voraussetzungen für den Erfolg der Oper nach sich: Sie ermöglichte die Text-Verständlichkeit bei einem Publikum, das meist aus Adligen und Bürgerlichen bestand, die oft des Italienischen nicht mächtig waren, garantierte eine größere soziale Akzeptanz der Oper eines deutschen Künstlers, der damit – zumindest in den Augen des Publikums – für seine Muttersprache zurückgewonnen wurde, und konnte zudem durch eine deutsche Theatertruppe aufgeführt werden. Es mutet wie eine Laune des Zufalls an, dass die Oper auch noch dem klassizistischen Geschmack der Epoche entgegenkam, der sich vor allem im Literarischen und Ikonographischen zeigte. Die bedeutendsten Köpfe Deutschlands beschäftigten sich mit dem neu erwachten Interesse an einer mehr oder weniger fiktiven griechisch-römischen Antike. Außerdem währte es noch geraume Zeit, bis die scharfen Angriffe auf das Theater Metastasios, die August Wilhelm Schlegel in seinen Vorlesungen von 1808 formulierte, rezipiert worden waren.

Vor allem aber begründete sie das Bild einer Oper mit politischer Wirkung. Unter Mozarts Opern enthält allein der *Tito* einen Opera-seria-Stoff, der sich nicht nur für eine pompöse Inszenierung eignet, sondern auch als politische Allegorie gelesen werden kann. Sicher muss die politische Bedeutung von *La clemenza di Tito* vor dem Hintergrund der habsburgischen Ideale eines aufgeklärten Absolutismus gesehen wer-

<sup>25</sup> Ich beziehe mich auf die Fassung, die in Hamburg bei Günther & Böhme veröffentlicht wurde und die im wesentlichen mit dem Rochlitz zugeschriebenen Libretto übereinstimmt. Zu den philologischen Details vgl. Durante, „Quando Tito divenne Titus“.

<sup>26</sup> Solostimmen und Orchesterpartitur in Leipzig bei Breitkopf & Härtel 1809. Eine Reproduktion dieser Textfassung findet sich in W. A. Mozart, *La clemenza di Tito*, hrsg. von Franz Giegling (= NMA II / 5, 20), Kassel 1970, S. 332–339 (vgl. Übersicht 2). Während das Editionsdatum der Musik feststeht, ist das genaue Datum der Textedition unsicher; es ist möglich, dass der Text einige Zeit später als die Musik ediert wurde. Es gibt Kopien der Partitur von 1809 ohne Textanhang.



Die Scene ist ein Theil des römischen Marktplatzes, prächtig und antik verziert mit Säulen-Bogen u. d. gl. Im Hintergrunde sieht man einen Theil des Kapitolums, oder des kaiserlichen Pallastes. Ein schöner Gang führt hinauf. Vorne ist ein Thron für den Kaiser errichtet, auf dieser Seite stehen die römische Senatoren; auf der andern Seite stehen die Abgesandten fremder Völker mit Geschenken in ihrer Nationaltracht – Volk ist umher verstreut. Trompeten hinter der Scene. Der Marsch Nr. 4 fangt an im Kapitolum, die Haufen treten ehrerbietig zurück. Jetzt erscheint der Zug und geht vom Pallast herab, voran gehen die römischen Liktores, dann kommt Titus selbst, und hernach Publius mit der Leibwache. Der Kaiser nimmt auf dem Throne Platz, Publius an den Stufen desselben. Indem Titus den Thron besteigt, singt das Volk folgendes.

No. 5 Chor

Schützt Titus, o ihr Götter,  
Ihr eures Volks Berather,  
Den Herrscher und den Retter,  
Den Stolz der Nation!

(Zu Ende des Chors kommen Sextus und Annius von verschiedenen Seiten und stellen sich unter die Senatoren an die Seite des Throns.)

PUBLIUS. (nahet sich dem Throne von vorne)

Der Senat gab dir heute den Namen, Vater des Volks – nie war einer seiner Ratschlüsse gerechter! nimm ihn gnädig an! (laut.) Heil, Titus, dem Vater des Volks! (Trompeten und Pauken unter Zuruf des

VOLKS. Heil Titus, dem Vater des Volks! Heil! Heil! –

PUBLIUS. (tritt zurück.)

ANNIUS. (nahet sich dem Throne) Nicht nur sein Vater, sondern sein Schutzgott! Roms Senat bittet von deiner Huld es zu verstatten, dass wir Dir einen Tempel unter den segnenden Genien der Nation erbauen dürfen. Dann steige von deinem Altar unser Weyhrauch und unser Dank zu dir empor!

PUBLIUS. (auf die Abgesandten, die auf die Knien fallen) Siehe hier die Abgesandten fremder Nationen, die sich Deinem wohlthätigen Zepter unterwerfen! Verstatte es, dass wir ihre Geschenke zu diesem heiligen Bau verwenden! Verschmähe nicht die Beweise unserer Liebe, Du, unser Schützgott! (Trompete und Pauken, unter zuruf des

VOLKS. Heil, Titus, unserem Schutzgott! Heil! Heil!

TITUS. (winkt den Abgesandten, sie stehen auf; es herrscht eine Todenstille augenblicklich.) Römer! Eure Liebe ist mein Wunsch! Aber sie darf sich nie dahin verirren, dass sie mich oder euch schamroth machte! (zu den Gesandten) Ich nehme eure Geschenke an: aber, Römer! ich wünsche sie anders angewendet! Hört mich! Mit gränzenloser Wuth ist der schreckliche Vesuv von neuem ausgebrochen. Feuerströme ergiessen sich aus seinen Schlünden! Fruchtbare Aecker, blühende Städte liegen mit Trümmern bedeckt! – Flüchtig irrt das unglückliche Volk umher; was den Flammen entrann, verzehrt das Elend! Römer! dahin mit eurem Golde! da trocknet es Thränen, da mindert es Jammer! da habt ihr mir den schönsten Tempel gebaut! –

ANNIUS. O des Helden!

PUBLIUS. O du Vater deines Volkes! (Trompeten und Pauken, Zuruf des Volks

VOLK. Heil Titus, unserm Vater! Heil! Heil!

[...]

Übersicht 2: Titus (von F. Rochlitz ‚frei bearbeitet‘), Atto I, scena 4 (prima parte), nach NMA II/5,20, S. 333.

den, aber die Situation in Deutschland seit 1796 trug entscheidend zur Aktualisierung des Soggetto bei. Die sich überstürzenden Ereignisse in Frankreich und der Beginn der napoleonischen Eroberungen, die zunächst als Befreiung von der Feudalherrschaft gesehen wurden, dann aber als das verstanden wurden, was sie wirklich waren, nämlich Machtausbreitung und Unterjochung, trugen dazu bei, dass sich das Nationalgefühl der Deutschen deutlicher als je zuvor artikuliert. Es kulminierte schließlich nach einer konfusen Anfangsphase und einer Phase der aufgezwungenen Bündnisse 1813 in der Völkerschlacht bei Leipzig. In diesem Nationalgefühl vermischten sich Patriotismus, Treue zu lokalen Institutionen und das Bewusstsein, einer großen deutschen Nation anzugehören.<sup>27</sup> Aber schon bevor sich die öffentliche Meinung gegen Napoleon wandte, konnte ein kleinerer Landesfürst mit der Beschwörung postrevolutionärer politischer Gewalt beruhigend auf seine Untertanen einwirken und so eine unkontrollierbare Explosion sozialer Spannungen vermeiden.

<sup>27</sup> Vgl. dazu *Volk-Nation-Vaterland*, hrsg. von Ulrich Herrmann (= Studien zum achtzehnten Jahrhundert 18), Hamburg 1996; *The internalized Revolution. German reactions to the French Revolution, 1789–1989*, hrsg. von Ehrhard Bahr und Thomas P. Saine (= Garland reference library of the humanities 1661), New York 1992.



Vor dem Hintergrund dieser besonderen politischen Umstände wenden wir uns nun der vierten Szene des ersten Aktes in der „frei bearbeiteten“ Fassung von Rochlitz zu. Es handelt sich um eine sehr wichtige Szene, weniger im Hinblick auf die dramatische Entwicklung als für die repräsentative Darstellung. War der erste Auftritt des Kaisers schon bei Metastasio groß angelegt, wurde dies von Rochlitz durch neu bezeichnende Elemente zusätzlich hervorgehoben (siehe Übersicht 2, S. 373).

Schon der erste Unterschied, der im Vergleich zu Metastasios Fassung auffällt, ist gravierend. Entfaltet sich die dramatische Exposition bei Metastasio allein im Wortwechsel der Personen (das Volk beteiligt sich nur mit einem Jubel-Chor, der die Handlung einrahmt), führt Rochlitz ein neues Element ein: Die wiederholten Jubelrufe des Volkes werden regelmäßig von Trompetensignalen begleitet. Dadurch entsteht der Eindruck eines national-liturgischen Rituals. Während dieser Herrscher-Akklamationen fallen wiederholt Worte wie „Nation“, „Volk“ oder „Vater des Volks“, die Metastasio an dieser Stelle gar nicht oder in anderem Sinne verwendet hatte. So wird in der Verehrung des idealen Herrschers die Übereinstimmung von deutschem Nationalgedanken und feudaler Ordnung demonstriert und aktualisiert. Das „Heilige Römische Reich Deutscher Nation“, das in diesen Jahren aufhörte zu existieren, lebt auf der Bühne wieder auf. Doch bleibt die Darstellung bei aller Aktualität so allgemein, dass sie nicht zwangsläufig auf diese historische Situation hin interpretiert werden muss. In der Figur des Titus kann sich nach Belieben jeder ideale Herrscher verkörpert sehen, sei es der Herzog von Sachsen-Weimar, der König von Preußen oder der österreichische Kaiser. Die Anpassungsfähigkeit des Stoffes erwies sich insbesondere 1807 bei einer Aufführung in Kassel, wo Titus ganz offensichtlich für Napoleon stehen sollte, der seit 1804 Kaiser von Frankreich und zudem der Schöpfer des Königreichs Westfalen war.

Natürlich wäre es naiv anzunehmen, eine solche politische Lesart bedinge das Schicksal des Textes. Eine ganze Anzahl weiterer Faktoren spielte dabei eine Rolle, die zusammen eine kritische Masse entstehen ließen. Von großer Bedeutung war sicherlich auch die Entwicklung der Gattung Oper in Deutschland und vor allem die der deutschen Oper in den ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts, zwei Entwicklungen, die zwar ineinander griffen, aber dennoch unterschiedlich verliefen. Wenn Otto Jahn in der Mitte des Jahrhunderts im Rückblick die *Zauberflöte* und *Don Giovanni* zu den bedeutenden Werken der deutschen Oper in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zählt, nicht jedoch *La clemenza di Tito*, so ist dies eine sehr vereinfachende Sichtweise, zumal eine solche Entwicklungsgeschichte erst nach Webers *Freischütz* darstellbar war, der seit seinem Erfolg für das Publikum das Modell für die weitere Entwicklung der deutschen Oper darstellte.

An Äußerungen Webers zum *Titus* kann exemplarisch gezeigt werden, wie sich *Titus* in das damalige Bild der deutschen Oper einfügte. Als Musikkritiker beschäftigte sich Weber eher selten mit Opern, aber in seiner Funktion als Operndirektor – zunächst in Prag, später in Dresden – widmete er sich sehr intensiv dieser Gattung. Als er im Januar 1817 an das Dresdner Hoftheater berufen wurde, erarbeitete er einen „Versuch eines Entwurfes, den Stand einer deutschen Operngesellschaft zu Dresden in tabellarische Form zu bringen, mit kurz erläuternden Anmerkungen“. Unter den Opern, die seiner Meinung nach zum festen Repertoire einer deutschen Operntuppe gehören

sollten, führt er *Titus* auf. Für die Hauptfigur der Oper, bei ihm Sestus und nicht Titus, solle man „eine erste Sängerin Zu Charakterrollen, Männerrollen, Athalia, Iphigenia, Sextus, Sargino, auch mehr deklamatorischen Wesens wie Medea“ einsetzen, ganz im Gegensatz zu den sonst typischen „Gesangspartien, wo im gewöhnlichen Sinne des Wortes der Gesang das Vorherrschende ist.“<sup>28</sup> Weber war ein Verehrer von Mozarts Werken; dass er auch *Titus* sehr schätzte, ist mehreren seiner Kritiken zu entnehmen.<sup>29</sup> Außerdem schildert Weber 1820 anlässlich der Uraufführung von Marschners Oper *Heinrich der Vierte und d'Aubigné*, welche Rolle dieser Text, also derjenige Rochlitz' in der Partitur von Breitkopf & Härtel, für Heinrich Marschners Auseinandersetzung mit Opernkompositionen gehabt habe.<sup>30</sup>

Da *Titus* sowohl für das Publikum als auch für deutsche Komponisten eine der beliebtesten Opern jener Jahre war, muss nach den Gründen sowohl dieses Erfolgs als auch des anschließenden Niedergangs gefragt werden. Dazu möchte ich lediglich zwei Zeugnisse gegenüberstellen, die mir den Geschmack der Zeit und gleichzeitig die Weiterentwicklung des Konzeptes, das eng mit der Rezeption des *Titus* verbunden war, wiederzugeben scheinen. Es handelt sich um zwei Kritiken aus den Jahren 1802 und 1820, in denen der Begriff „romantisch“ das Schlüsselwort ist, wenn ihm auch jeweils ganz unterschiedliche Definitionen zugrunde liegen.

Franz Horn schrieb 1802 eine Reihe „Fragmente“ für die *AmZ*, in denen er das Wesen der Oper im Allgemeinen und Mozarts Opern im Besonderen zu analysieren versucht. Nachdem er versichert hat, „wahre Oper ist durchaus romantisch“,<sup>31</sup> und Metastasio maßvoll kritisiert hat, schreibt er, dass „Mozart, um eine wahrhafte Oper zu geben, das ganze Werk umgestalten mußte, und das hat er denn auch mit aller poetischen Willkührlichkeit gethan, die ihm zu Gebote stand.“<sup>32</sup> In seiner Definition von „romantisch“ fand also auch *Titus* einen Platz dank der Umarbeitungen, die Horn kurzerhand Mozart selbst zuschreibt. Achtzehn Jahre später fällt Weber trotz seiner Liebe zu Mozarts letzter Oper ein strengeres Urteil. In seiner Rezension der Oper *Der Wettkampf zu Olympia*, die 1815 von Johann Nepomuk von Poißl auf einen Text von Metastasio komponiert worden war, legt Weber 1820 dar, wie er die neue Gattung der deutschen Oper bewertet, die zuvor von der Kritik als Schöpfung eines „nationalen Kunstmodells, das einen bisherigen Mangel“ ausgleiche, gefeiert worden war.<sup>33</sup> Webers Urteil erscheint insgesamt nüchterner und vorausschauender, denn er berücksichtigt den Wandel des Publikumsgeschmacks:

<sup>28</sup> „Versuch eines Entwurfes“, in: *Sämtliche Schriften von Carl Maria von Weber*, hrsg. von Georg Keiser, Berlin 1908, S. 39; Nachdr. in: Weber, *Kunstansichten. Ausgewählte Schriften*, hrsg. von Karl Laux, Leipzig 1975, S. 182.

<sup>29</sup> Als Beispiel kann die Rezension zu „Briefe über den Geschmack in der Musik“ von Johann Baptist Schaul herangezogen werden, die im Juli 1809 erschien: *AMZ* 11 (1809), Sp. 793–798, Nachdr. in: Weber, *Kunstansichten*, S. 158–163.

<sup>30</sup> Weber (wie Anm. 28), S. 316 f., Nachdr. in: Weber, *Kunstansichten*, S. 219 f.: „Er [Marschner] ging anfangs 1816 nach Wien und nahm bald darauf ein Engagement bei dem Grafen Joh. Zichy in Preßburg an, wo er Muße hatte, größere Werke anzufangen. Aber wo ein Buch hernehmen? Aus Verzweiflung und im Drange, die Flügel zu regen, bearbeitete er die der Leipziger Ausgabe beigefügte deutsche Übersetzung der Oper *Titus*. Natürlich auf ewig von ihm vergraben.“

<sup>31</sup> In *AmZ* 1802, Sp. 452. Zu Horns Artikel in der *AMZ* vgl. Durante, *Mozart and the idea of 'vera opera'* (wie Anm. 1), Kapitel 3.

<sup>32</sup> *AmZ* 1802, Sp. 824.

<sup>33</sup> Vgl. Clive Brown, Art. „Poissl, Johann Nepomuk“ in: *NGroveDO* 3, S. 1041–1042, wo das Münchner *Theaterjournal* zitiert wird, außerdem die *AmZ* im Zusammenhang mit Poißls Oper *Athalia* von 1814.

„Es ist viel über die eigentliche Wesenheit der sogenannten Oper gestritten und bis jetzt noch nicht festgestellt worden, von welchen Grundprinzipien sie eigentlich bedingt wird. Ich begnüge mich also nur auszuführen, was man gegenwärtig in stillschweigend angenommener Übereinkunft unter dem Beiwort ‚groß‘ zu verstehen pflegt. Nämlich eine Oper, in der die Musikstücke durch fortlaufend instrumentirte Rezitative verbunden sind, und wo demnach die Musik als Herrscherin, von allen ihren ununterbrochen in Tätigkeit gesetzten Krondienern umgeben, Hof hält. [...] Damit verbindet man noch den Begriff, daß in der Wahl des Stoffes auch nur das Großartige verwendet werden dürfte. Unter diesem Großartigen aber versteht man meistens wieder bloß das, was man aus der alten klassischen Zeit der Griechen und Römer entlehnen kann. [...] Wir haben in Deutschland nicht sehr viele dieser Klasse angehörige Originalwerke, und der, besonders jetzt, zum Romantischen sich neigende Zeitgeist wird ihrer Vermehrung immer bedeutender in den Weg treten.“<sup>34</sup>

Die zunehmende Präzisierung des Begriffs „romantisch“, der hinsichtlich Gattung und Stil zunehmend enger gefasst wird, schließt jene Operntypen aus, die immer weniger mit den Vorgaben des „Zeitgeistes“ konform gehen. Dessen ungeachtet hat *Titus* in der deutschen Musikkultur einen nachhaltigen Eindruck hinterlassen, der seinen eigentlichen Bühnenerfolg überdauerte. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts schrieb Eduard Hanslick über Mozarts letzte Oper: „Als Partituren ein werthvoller Besitz der Kenner, üben Idomeneo wie Titus keine lebendige Wirkung mehr auf der Bühne und haben längst aufgehört, in dem Gefühlsleben der Nation zu wurzeln.“<sup>35</sup> Hanslick beschreibt hier einen Geschmackswandel in der Gesellschaft, der das Ende einer Epoche markiert, in der *Titus* vom Publikum vor allem deshalb geschätzt wurde, weil die Oper ein Nationalgefühl ansprach.

(Einrichtung der deutschen Fassung: Christian Berger)

<sup>34</sup> Carl Maria von Weber, *Saemtliche Schriften*, hrsg. von Georg Keiser, Berlin u. Leipzig 1908, S. 310–311.

<sup>35</sup> Eduard Hanslick, „Mozart (Randglossen zu seinen Opern.)“, in: *Die moderne Oper. Kritiken und Studien*, Berlin 1880, S. 48.

## Oper ohne Gesang? Zur Gattungsbestimmung von Korngolds Musik für den Film

von Robbert van der Lek, Amsterdam

Eines der typischsten Merkmale der Filmmusik im Allgemeinen – ihre Abhängigkeit von der „Kunstmusik“ – wird in der Musik des Hollywood-Films der 30er- und 40er-Jahre durch deren fast ausschließliche Orientierung am Stil der Spätromantik des 19. Jahrhunderts besonders deutlich. Diesen Stil vertrat damals gleich ein ganzes Heer von Filmkomponisten.<sup>1</sup> Bei einem von ihnen, bei Erich Wolfgang Korngold, war die Verbindung zur Kunstmusik besonders eng. Als bekannt vorausgesetzt werden darf wohl heute, dass seiner Karriere als Filmkomponist eine Karriere als Opernkomponist vorausging. Bei der Beurteilung dieser Doppelkarriere wird Korngold meist ein bestimmtes Konzept unterstellt, auf dem seine Filmmusik basiert gewesen sei. Dieses Konzept wird mit zwei diesbezüglichen Formulierungen im Korngold-Schrifttum begründet. Zwischen der Niederschrift der ersten und der zweiten Belegstelle lag ein nicht unbedeutender zeitlicher Abstand. Beide unterscheiden sich inhaltlich beträchtlich und verhalten sich zueinander komplementär. Die erste, ältere Formulierung, auf die weiter unten eingegangen wird, stammt vom Komponisten selbst und ist etwa auf das Jahr 1940 zu datieren. Die zweite ist gut 25 Jahre jünger. In der Sekundärliteratur über Korngold zeigt sich jedoch – anders als man erwarten würde –, dass nicht die erste Formulierung den meisten Anklang gefunden hat. Die gängige („populäre“) Auffassung von Korngolds Konzept fußt überwiegend – obgleich nicht ausschließlich – auf Beurteilungen, die alle als sich wiederholende Paraphrasen der zweiten Formulierung gelesen werden können. Dieser zweite Textbeleg stammt von der 1962 verstorbenen Frau des Komponisten und beschreibt ganz allgemein dessen Arbeitsweise: „Die ‘Story’ des Films wurde ihm zum Opernbuch – zumindest legte er es sich so zurecht – und er gab sich, während er komponierte, der vielleicht bewußten Täuschung hin, ein Opernwerk zu schaffen.“<sup>2</sup>

Sowohl diese Formulierung als auch ihre Paraphrasen erwecken den Eindruck, Korngolds Doppelkarriere in Oper und Film könne, ja müsse als eine Art Einheit aufgefasst werden und deshalb würden sich seine beiden Werkgruppen nicht prinzipiell unterscheiden. Letzteres kommt konkret in dem Standpunkt zum Ausdruck, mancher Film mit Korngold-Musik sei eigentlich eine verkappte Oper, eine „Oper ohne Gesang“ („opera minus singing“<sup>3</sup>). Die „Gleichsetzung“ von Korngolds Filmmusik mit seinen Opern oder doch wenigstens die Neigung, seine beiden Werkgruppen aufeinander zu

<sup>1</sup> Siehe beispielsweise: Mark Evans, *Soundtrack. The Music of the Movies*, New York 1975. Diese Studie enthält eine Reihe Porträts von (Hollywood-)Komponisten, in denen auch ihre individuellen Stilmerkmale kurz wiedergegeben sind, aber so, dass die Zugehörigkeit zu einem Gruppenstil deutlich wird.

<sup>2</sup> Luzi Korngold, *Erich Wolfgang Korngold* (= Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts 10), Wien 1967, S. 80. Andere spätere Formulierungen sind: „Korngold’s concept of a filmscenario was its being another form of opera libretto“ (Tony Thomas, *Music for the Movies*, South Brunswick 1973, S. 125); „To Korngold, a film script was like an opera libretto; conversely, he saw the film as a textless [?] vdL] opera“ (Evans, *Soundtrack*, S. 27); „Er hat für den Film gleichwertig komponieren wollen, hat die Drehbücher wie Libretti behandelt.“ (Helga de la Motte-Haber, Hans Emons, *Filmmusik – Eine systematische Beschreibung*, München 1980, S. 87).

<sup>3</sup> Thomas, *Music*, S. 132, in Zusammenhang mit dem Film *Anthony Adverse*; siehe auch S. 134 bezüglich dreier anderer Filme: „[...] had the dialogue been sung instead of spoken, each film might have been an opera.“

beziehen, war, wie aus den Jahreszahlen der betreffenden Zitate hervorgeht, vor allem vor etwa zwanzig Jahren ein beliebter Topos. Die Literatur jüngerer Datums bezieht bezüglich einer solchen Analogisierung eine stärker relativierende Position.<sup>4</sup> Aber obwohl seine Filmmusik heute auch mit anderen Genres, etwa der Symphonischen Dichtung,<sup>5</sup> verglichen wird, ist die Analogie Film-Oper noch immer präsent, manchmal in modifizierter Form,<sup>6</sup> manchmal fast unverändert.<sup>7</sup> Der vorliegende Beitrag möchte verdeutlichen, dass eigentlich schon die beiden ursprünglichen Formulierungen dieser Analogie genügend Anlass zur Relativierung geben und dass eine solche Relativierung sinnvoll ist.

Die zweite der beiden Formulierungen (samt Paraphrasen) besagt, kurz zusammengefasst, Korngold habe seine Filmskripts wie Libretti behandelt. Nimmt man dies wörtlich und bezieht bei der Analogisierung ein im Folgenden noch zu benennendes (musik-)dramaturgisches Kriterium mit ein, dann ist zwischen Korngolds Filmen und Opern ein bestimmter Unterschied zu konstatieren. Das Ausmaß, in dem sich dieser Unterschied manifestiert, ist zwar gering, aber dennoch nicht vernachlässigbar. Die Ursache dieses Unterschieds verweist nämlich auf einen Unterschied zwischen den Genres Film und Oper im Allgemeinen, auf einen Unterschied auf genau der Ebene, auf der die zweite Formulierung einschließlich Paraphrasen die beiden Werkgruppen aufeinander bezieht: auf der Ebene von Skript und Libretto. (Dieser allgemeine Unterschied gehört zu der Art von Sachverhalten, die man leicht für Selbstverständlichkeiten hält und die gerade deshalb die Tendenz haben übersehen oder sogar ganz vergessen zu werden.)

Den Erzählungen, die Filmen und Opern im Allgemeinen wie auch Korngolds Filmen und Opern zugrunde liegen, ist gemeinsam, dass eine Love-Story, wenn nicht das einzige, so doch wenigstens eines der zentralen Ereignisse bildet, um das sich alles dreht. Wenn man sich nun auf den Standpunkt stellt, ein Kriterium dafür, von Übereinstimmungen zwischen den Filmen und Opern Korngolds sprechen zu können, solle doch wohl mindestens darin bestehen, dass in beiden Werkgruppen die musikalische Behandlung des für beide Genres so charakteristischen Aspekts „Liebe“ die gleiche ist, dann scheint diesem Kriterium zum Teil entsprochen zu sein. Dreizehn der siebzehn Filmpartituren enthalten insgesamt siebzehn als „Love Scenes“ bezeichnete Nummern, die Dialoge von Liebespaaren begleiten. Hiervon haben acht dieselben musikalischen Eigenschaften wie drei als „Liebesduette“ zu bezeichnende affektive Entretiens zwischen Held und Heldin in seinen Opern. Unter ihren gemeinsamen Eigenschaften ist an erster Stelle die geschlossene, einen einzigen Affekt repräsentierende Form zu nennen (mit dem Unterschied natürlich, dass bis auf eine Ausnahme der Text von Filmnummern nicht gesungen wird).<sup>8</sup> Außerdem haben die betreffenden

<sup>4</sup> Helmut Pöllmann, *Erich Wolfgang Korngold – Aspekte seines Schaffens*, Mainz 1998, S. 77 ff.

<sup>5</sup> Brendan G. Carroll, *The Last Prodigy. A Biography of Erich Wolfgang Korngold*, Portland 1997, S. 252.

<sup>6</sup> Royal S. Brown, *Overtones and Undertones – Reading Film Music*, Berkeley 1994, S. 98, ersetzt bei einem Vergleich des musikalischen Gesamteffekts eines bestimmten Films (*The Sea Hawk*) mit dem der Oper gewissermaßen Korngold durch Richard Wagner.

<sup>7</sup> Der Vergleich mit der Symphonischen Dichtung bei Carroll 1998 (vgl. Anm. 5) ist im Kapitel mit der Überschrift „Operas without Singing“ zu finden.

<sup>8</sup> Die übrigen als „Love Scenes“ bezeichneten Nummern haben alle eine „offene Form“. Diese besteht aus einem musikalisch „freien“ Verlauf, d. h. einem Verlauf, der nicht die Eigenschaften hat, hier von einem „selbständigen Musikstück“ sprechen zu können, unabhängig davon, ob die Eigenschaften der traditionellen Formenlehre entspre-

insgesamt elf Film- und Opernummern dieselbe Art Tempo – im Allgemeinen etwa Andante – und gleichen sich alle durch die – wenn auch von Fall zu Fall unterschiedliche – Einheit der Instrumentierung. Fehlt eine Tempobezeichnung – was bei diesen Filmnummern regelmäßig vorkommt –, wird oft durch eine die Art der Nummer verdeutlichende Spielanweisung ein einem Andante ähnelndes Tempo vorgegeben, etwa „con passione e dolce espressivo“ oder „Quasi Romance“. Ein weiteres wichtiges gemeinsames Merkmal – wichtig, weil es eine Bedingung dafür darstellt, auch in formaler Hinsicht von Einheit sprechen zu können – ist das Vorhandensein einer Haupttonart. Bezüglich ihrer Form lassen sich die elf Musiknummern in zwei Gruppen einteilen, (1) in Nummern mit variiert bzw. nicht variiert Strophenform und (2) in Nummern der Form ABA.<sup>9</sup> Dafür, die Einheit des Affekts zu erreichen, bietet wohl die Strophenform die beste Garantie, und zwar insofern, als diese Form nun einmal durch die Einheit der musikalischen Parameter – Voraussetzung für die Einheit des Affekts – und insbesondere durch die Einheit von Melodik und Tonart gekennzeichnet ist. In der Gruppe der Nummern mit der Form ABA scheint bei dieser schematischen Wiedergabe in Buchstabenform das B immer für einen anderen als den von A repräsentierten Affekt zu stehen. Dies trifft aber in Wirklichkeit nirgends zu. Die betreffenden ABA-Formen gehören alle zu dem Typus, bei dem B nicht mit A kontrastiert, sondern aus „material [...] continuing and developing that of A [...]“<sup>10</sup> besteht.

Film (Tonfilm) und Oper ist gemeinsam, dass Text – und insbesondere Dialog – ein unverzichtbares Mittel für die Realisierung der Erzählung ist (vgl. schon den Text in Form von Zwischentiteln beim Stummfilm). So groß, wie die Übereinstimmung zwischen der Musik der Liebesszenen in Korngolds Filmen und der Liebesduette in seinen Opern auch ist, so groß ist jedoch auch der sprachliche Unterschied zwischen den Dialogen in den jeweiligen Werkgruppen (der Unterschied im „Text“), was sich bezüglich der Frage, inwiefern überhaupt von Übereinstimmung zwischen seinen Filmen und Opern gesprochen werden kann, als wichtige Implikation erweisen wird. Die drei oben genannten geschlossenen musikalischen Formen aus Korngold-Opern sind zugleich Beispiele für Momente in Opern, in denen der Akzent ganz auf der Darstellung der Emotionen der Protagonisten liegt. Textlich werden solche Emotionen gewöhnlich in poetischen Verszeilen ausgedrückt, und zwar in Verszeilen, die sich – für derartige

chen oder nicht. Die Grenze zwischen offener und geschlossener Form ist nicht immer genau zu bestimmen. So haben die „Love Scenes“ in *Elizabeth and Essex* (Nr. 21) und *The Sea Hawk* („Love Scene at the Boat“, Nr. 22) musikalisch einen freien („offenen“) Verlauf, gewinnt in ihnen jedoch gegen Schluss eine bestimmte Tonart mit dem Effekt einer gewissen Abrundung mehr und mehr Bedeutung. Das Umgekehrte – eine „offen“ endende geschlossene Form – kommt auch vor.

<sup>9</sup> (1) Strophenform; Opern: *Violanta*, 6. Szene, Ziffer 137, Duett (Violanta u. Alfonso), Tonart *H-Dur*; *Das Wunder der Heliane*, I. 5, Ziffer 64, Duett (Heliane u. Fremder), Tonart *E-Dur*. u. Filme: *Anthony Adverse*, Nr. 5, „Love Scene at Forest“ (Dennis u. Maria), Tonart *A-Dur*; *Another Dawn*, Nr. 17, „Garden Love Scene“ (Julia u. Danny), Anfangs- und Schlussstanz *C-Dur* (der eigentlichen Nummer geht eine 24-taktige Einleitung voraus); *The Adventures of Robin Hood*, Nr. 34, „Love Scene“ (Robin u. Marian), Schlussstanz *G-Dur*, vgl. hierzu auch Anm. 14 weiter unten. (2) ABA-Form; Oper: *Die tote Stadt*, I. 5, Ziffer 58, Duett (Paul u. Marietta), Tonart *B-Dur*. u. Filme: *Give Us This Night*, „Fisherman Song and Love Scene“ (Tonio u. Maria), Tonart *Fis-Dur*; *Give Us This Night*, Opera Part III, Schlussduett (gesungen, Tonio u. Maria), Tonart *G-Dur*; *Captain Blood*, Nr. 11, „Love Scene“ (Arabella Bishop u. Peter Blood), Tonart *E-Dur*; *Devotion*, Nr. 14, „Love Scene“, T. 1–73 (Reverend Branwell u. Emily Brontë), Tonart *Fis-Dur*. Sonstige Formen, Film: *Escape Me Never*, Nr. 29175 (vgl. hierzu Anm. 26 weiter unten), „Rezitativ u. Arie“ (Gemma u. Sebastian).

<sup>10</sup> Donald J. Grout, *A Short History of Opera*, New York 1963, S. 212.



Texte charakteristisch – oft nicht mehr dialogisch aufeinander beziehen, sondern die zu einer Art doppeltem Monolog werden. Es geht um Text, der sich als „lyrischer Dialog“ bezeichnen lässt. Zur Veranschaulichung sei der Text einer dieser drei Formen, das Duett aus *Violanta*, zitiert:

Alfonso:    Reine Lieb', die ich suchte Ein Leben lang, Nun fühl ich, daß mich Ihr Heil durchdrang, Die Frau'n, die ich kränkte: Vergeß'ne Not! In deinen Armen Ist Leben und Tod!	Violanta:    Heiße Lust, der ich fluchte Ein Leben lang, Nun fühl ich, daß mich Ihr Hauch bezwang. Der Mann, den ich haßte: Vergeß'ne Not! In deinen Armen Ist Wonne und Tod!
---	--

In Filmen sind solche Quasidialoge bzw. doppelten Monologe vielleicht nicht undenkbar, aber im Allgemeinen dürfte die Zeit, die in einem durchschnittlichen Spielfilm für die explizite Verbalisierung rein der Gefühle (in der Opernterminologie: Affekte) eingeplant wird, nicht von ähnlichem Umfang sein wie die vergleichbaren gesungenen Momente in Opern. Gefühlsäußerungen in Filmen haben daher nicht die gleichen Folgen für die Kontinuität der Handlung, die solchen affektiven Momenten in Opern inhärent sind. Geschlossene Opernnummern, die dramaturgisch nun einmal nichts anderes als das Festhalten eines einzigen Affekts beabsichtigen, tendieren per definitionem immer dazu, die „eigentliche“ Handlung anzuhalten. Dieses Anhalten lässt sich – angesichts der für die Singweise eines Duetts in der Oper charakteristischen und üblichen statischen Regie – im Film vielleicht noch am besten mit einem „frozen frame“ vergleichen.

Korngold ging beim Komponieren seiner Filmmusik nicht nur vom Szenario aus, sondern auch vom (fast) fertig gestellten Film (zu dem eben nur die Musik noch fehlte). Er dürfte sich also außer durch die Dialoge auch durch die Kinematographie sowie vom narrativen Kontext, in den eine bestimmte Szene eingebettet war, leiten gelassen haben. Anders als Titel wie „Love Scene“ vermuten lassen, ist die Komponente „Liebe“ aber in den so bezeichneten Szenen oft viel weniger als erwartet präsent, und es gibt sogar Fälle, bei denen man überhaupt nicht auf die Idee käme, es handle sich dabei um eine Liebesszene. Verallgemeinernd könnte man solche Fälle als Beweise dafür ansehen, dass Korngolds Betitelung der Musiknummern nur „for utilitarian use“ bestimmt war.<sup>11</sup> Tatsache bleibt jedoch, dass er für diese Szenen dennoch die Bezeichnung „Love Scene“ gewählt hat.<sup>12</sup> Aus dieser Sicht sind die betreffenden Szenen – sogar die, wo dieser Titel kein „mismatch“ zu sein scheint – ebenfalls „Beispiele“, aber Beispiele dafür, dass im Film – im Gegensatz zum Liebesduett der Oper – der verbale Ausdruck von Gefühlen Teil eines auch von „anderen Dingen“ handelnden Dialogs sein kann und folglich durch eine Diskursivität gekennzeichnet ist, die die Handlung nicht stilllegt, sondern gerade

<sup>11</sup> Dem Verfasser am 17.11.1995 mündlich in Portland (Or.) durch Ernst Korngold, dem inzwischen verstorbenen ältesten Sohn des Komponisten, mitgeteilt.

<sup>12</sup> Aus den in den Originalmanuskripten von Korngolds Filmmusiken zu findenden handschriftlichen Betitelungen „Love Scene“ (Library of Congress, Korngold Collection) wird ersichtlich, dass die Titel vom Komponisten selbst stammen. Das lässt sich auch aus der Schreibweise ableiten („Szene“ statt „Scene“). Auch andere Titel verraten den ursprünglich deutschsprachigen Komponisten. So trägt im Manuskript der Filmmusik zu *The Adventures of Robin Hood* die Musik zu einem Festmahl nicht wie in einer späteren Arbeitspartitur den Titel „The Banquet“, sondern heißt nicht unpassend „Das Fressen“.



in Bewegung hält.<sup>13</sup> Das Ausmaß und die Art und Weise, in der die Komponente „Love“ in den Dialogen der Korngold-Filme vorkommt, sind von Fall zu Fall unterschiedlich. Das kann von der völligen Abwesenheit eines verbalen Gefühlsausdrucks (*Captain Blood*, *Devotion*) bis hin zu dessen expliziter Äußerung gehen. Gefühlsäußerungen sind jedoch hier nicht wie in Opern fixierte Momente, sondern immer Teil eines größeren narrativen Ganzen, entweder als eine bestimmte Phase in der Beziehung der Protagonisten, wobei jede denkbare Nuance möglich ist (*Give Us This Night*, *Anthony Adverse*, *Another Dawn*, *Escape Me Never*), oder als Teil einer zweiten „story line“, die – typisch für Love-Stories in Filmen – oft einen Sachverhalt (etwa ein gemeinsames Ziel oder Interesse) betrifft, der die beiden Liebenden zusammengebracht hat bzw. verbindet (*The Adventures of Robin Hood*, *Juárez*). Mit anderen Worten: Die Dialoge in diesen Liebesszenen sind in keinem Fall „lyrische Dialoge“ in der obigen (Opern-)Bedeutung, sondern gehören zu einer Textkategorie, die im Unterschied zum „lyrischen Dialog“ als „dramatischer Dialog“ oder „Handlungsdialog“ bezeichnet werden kann – eine Textsorte, die auch in der Oper vorkommt und dort am ausgeprägtesten als Recitativo secco auftritt, ganz zu schweigen von Text, der gar nicht mit Musik versehen wird, dem sogenannten „gesprochenen Dialog“ der Opéra comique oder des Singspiels. Als Beispiel sei der Schluss des (insgesamt sehr langen) Dialogs der „Love Scene“ aus *The Adventures of Robin Hood* zitiert. Die Situation ist mit der oben zitierten Szene aus der Oper *Violanta* vergleichbar. In beiden Fällen finden die Liebenden zueinander. Der Filmdialog aber handelt zugleich auch von Staatsangelegenheiten.<sup>14</sup>

Robin: You are a Norman. Well, I don't hold that against you. And you are a beauty. You're the most beautiful.  
 Marian: And you are leaving here at once. Please darling. Every minute you're here you're in danger.  
 Robin: I'll go ... Marian, will you come with me?  
 Marian: To Sherwood?  
 Robin: I have nothing to offer you but a life of hardship and danger. But we'd be together.  
 Marian: But, Robin dear...  
 Robin: I know. It's asking a lot. But who knows how long it will be before Richard returns. Perhaps Tuck could marry us ... Will you?  
 Marian: Because I love you Robin, I'd come. Even a danger would be nothing if you were with me.  
 Robin: Then you will?  
 Marian: No. Listen to me darling. You remember that day in Sherwood Forest? I realized then, for the first time, that what you were doing was right and that we were wrong. No, let me finish. You taught me that England ist bigger than just Normans and Saxons, fighting and hating each other. That it belongs to all of us to live peacefully together, loyal only to Richard and to England.  
 Robin: But, darling, you could help!  
 Marian: I could help much more by watching for treachery here and leaving you free to protect Richard's people until he returns. Now do you see why you have to go back to your men ... alone? Go now quickly, dearest.  
 Robin: Goodbye darling! Goodbye! ... Goodbye my love!  
 Marian: Goodbye!

Der eingangs bereits angesprochene Unterschied zwischen Film und Oper im Allgemeinen, auf den mit dem obenstehenden Vergleich von Korngolds Filmen und Opern letztendlich verwiesen wird, ist also kein musikalischer, sondern ein textlicher Unter-

<sup>13</sup> „[...] Opera is static, film dynamic“ (Kurt London, *Film Music*, London 1936, S. 140).

<sup>14</sup> Die mit 128 Takten weitaus längste „Love Scene“ des gesamten Korpus stammt aus *The Adventures of Robin Hood* und wurde oben bereits als Strophenform charakterisiert (vgl. Anm. 9). Die insgesamt zwei Strophen (T. 1–58 u. T. 58–128) enthalten jedoch beide einen Teil in der Form ABA. Die Musik zu dem wiedergegebenen Dialogfragment ist die zweite ABA-Form (T. 88–118). Es folgt eine Coda (T. 119–128). Typisch für den Dialog hier ist dessen ungekünstelte Natürlichkeit – ein allgemeines Kennzeichen von Mainstream-Filmen. (In dieser Hinsicht bestehen zwischen dem Dialog der beiden Liebenden und dem Dialog zwischen Marian und ihrer Kammerzofe, der der Hauptszene direkt vorangeht, keinerlei Unterschiede.)

schied. Es ist der ebenfalls eingangs bereits erwähnte Unterschied auf der Ebene von Skript und Libretto. Operndialoge bewegen sich zwischen zwei Dialogarten. Aber nur eine der beiden Dialogarten, der „Handlungsdialog“, ist auch für den Film charakteristisch. Wegen der die Echtheit der Darstellung respektierenden filmischen Poetik ist in ihm zumindest tendenziell die „lyrische“ Dialogart, der Versdialog, mit der es möglich ist, einen bestimmten Affekt zum Affekt an sich zu stilisieren, nicht zu finden. Diese Feststellung ist gewiss nicht überraschend. Die Merkmale des Dialogs (des „Textes“) einer durchschnittlichen Oper und eines Mainstream-Films sind Standardmerkmale und können wohl als allgemein bekannt vorausgesetzt werden. Der Unterschied zwischen beiden Dialogarten wird jedoch in derjenigen Standardfilm-literatur, die (unter anderem) auf die Beziehung zwischen Film und Oper eingeht, meist nicht wahrgenommen. Doch gerade dieser Unterschied müsste eigentlich dazu führen, dass die in den oben zitierten Formulierungen der Frau des Komponisten und der Korngold-Sekundärliteratur vertretene Auffassung, der Komponist habe Drehbücher wie Libretti behandelt, dort, wo sie wörtlich genommen wird, wenigstens teilweise aufzugeben ist. Dass zum einen die Musik mancher „Love Scenes“ – trotz Fluktuationen – eine an einen einzigen Affekt gebundene geschlossene Form hat und dass zum anderen die Dialoge dieser Szenen – trotz manch intensiver affektiver Momente – Handlungsdialoge sind, bedeutet für den Vergleich Film-Oper alles andere als eine Übereinstimmung mit der Oper. Eine geschlossene Form bei einem Handlungsdialog stellt einen Bruch mit einer der Opernkonventionen insofern dar, als diese Dialogart dadurch nicht mit einer offenen Form und somit nicht mit derjenigen musikalischen Form versehen wird, zu der hin die Oper in derartigen Fällen ihre ganze Geschichte hindurch tendiert hat.<sup>15</sup>

Dass die – wörtlich aufgefasste – zweite Formulierung von Korngolds Konzept samt Paraphrasen bezüglich einer Film und Oper gemeinsamen und nicht unwichtigen dramatischen Komponente zumindest teilweise nicht zutreffend ist, heißt keineswegs, dass für den übrigen Teil der „Love Scenes“, deren Handlungsdialoge mit den „richtigen“ offenen Formen versehen wurden, das Gegenteil gilt. Film und Oper sind, vereinfachend gesagt, dramatische Genres, die beide von Musik Gebrauch machen. Ein fundamentaler Unterschied zwischen dem dramatischen Status der Musik in der Oper und dem im Film verbietet es aber, die vielen Gemeinsamkeiten der Musik beider Genres ohne weiteres immer als „übereinstimmend“ abzustempeln.<sup>16</sup> Im Film ist Musik zum größten Teil ein hinzugefügtes äußerliches Element, in Opern aber ist sie der Träger der Handlung. (Träger der Handlung im Film ist primär die Photographie. Der „externe“ Status der meisten Musik im Film – der Filmmusik im gewöhnlichen

<sup>15</sup> Dies ist eine Feststellung, die sich auf allgemein akzeptierte Auffassungen über die Oper und in diesem Sinn auf „Fakten“ gründet. Berechtigt und daher nicht unterdrückt werden darf der Einwand, die betreffenden Szenen könnten für den Komponisten möglicherweise der Anlass gewesen sein, sie mit einer an einen einzigen Affekt gebundenen Form zu versehen, und bei diesem Entschluss könnten die Dialoge vielleicht überhaupt keine ausschlaggebende Rolle gespielt haben. Die obige Feststellung wird jedoch durch diesen Einwand nicht widerlegt. Die den Einwand stützenden Argumente – d. h. die Bestimmung einer eventuellen „Motivation“ für die geschlossenen Formen dieser Szenen – sind Interpretation und somit etwas völlig anderes als das, worauf sich dieser Beitrag hauptsächlich konzentriert, nämlich das Konstatieren eines bestimmten Unterschieds bezüglich der Verwendung von Komponenten.

<sup>16</sup> Ein Modell für hierbei anzubringende Abstufungen ist zu finden in: Robbert van der Lek, *Diegetic Music in Opera and Film – A Similarity between two Genres of Drama analyzed in Works by Erich Wolfgang Korngold*, Amsterdam 1991, S. 6–14.

Sinne – wird vielsagenderweise mit dem Terminus „nichtdiegetisch“ beschrieben.<sup>17)</sup> Diese Einschränkung bedeutet, dass selbst dann, wenn die Dialoge der mit einer geschlossenen Form versehenen Liebesszenen „lyrische Dialoge“ und somit sprachlich-musikalisch „typische“ Opernnummern wären, nur von einer scheinbaren Übereinstimmung mit der Oper gesprochen werden dürfte. Das gilt ebenso für die sonstigen Liebesszenen, obschon gerade die Kombination der Komponenten Handlungsdialog und offene Form regelmäßig auch in Korngolds Opern vorkommt. In beiden Fällen, bei sowohl offener als geschlossener Form, hat die Musik in seinen Filmen nämlich nichtdiegetischen Status, das heißt, dass sie – wie schwer vorstellbar das beim damaligen (Hollywood-)Film angesichts der Konvention, gerade die affektiven Szenen mit Musik zu untermalen, auch sein mag – streng genommen hätte weggelassen werden können, während das Vorhandensein von Musik in vergleichbaren Opernszenen eine Gesetzmäßigkeit ist.<sup>18)</sup> Hat man diesen Unterschied vor Augen, ist in der zweiten Hälfte der zweiten, von Korngolds Frau stammenden Formulierung das Wort „Täuschung“ völlig korrekt. Der Komponist wusste, dass das, was er tat, eigentlich nicht das Komponieren einer Oper war: „[...] und er gab sich, während er komponierte, der vielleicht bewußten Täuschung hin, ein Opernwerk zu schaffen.“

Zu den schlagwortartigen Typisierungen, die dem Komponisten Korngold widerfuhr, gehörte – außer der ihm eher hinderlich werdenden eines „Wunderkinds“ – die des „letzten Melodikers“. Ohne behaupten zu wollen, die Musik Korngolds sei unmelodisch – ganz im Gegenteil –, verleiht wohl vor allem, wenn nicht hauptsächlich, die Behandlung der Harmonik seinen Werken den immer wieder unverkennbar eigenen Ton, durch den sich seine Filmmusik von der anderer Hollywood-Komponisten deutlich unterscheidet. Deren Position gegenüber Korngold hat bestimmte Parallelen mit einer musikhistorischen Situation anderthalb Jahrhunderte vorher: „Man scheut sich unwillkürlich, Pleyel, Kozeluch und Gyrowetz, die neben Haydn und Mozart tätig waren, zu den Wiener Klassikern zu zählen, weil man [...] mit dem Begriff der Klassik außer der Vorstellung eines Zeitstils, an dem auch schwächere Komponisten partizipierten, die eines Ranges verbindet, den sie nicht erreichten.“<sup>19)</sup> Mag es einerseits auf der Hand liegen, dann, wenn man das Außergewöhnliche des Komponisten Korngold herausstreichen will, die Einheit seines Werkes zu betonen, so darf andererseits nicht übersehen werden, dass die in diesem Fall als Mittel dazu benutzte Analogisierung von Filmmusik und Oper naturgemäß die Tendenz hat eine Besonderheit zu betonen, die zu Kosten des

<sup>17)</sup> Die repräsentative Filmwissenschaft steht – in Anlehnung an die allgemeine Literaturwissenschaft – auf dem Standpunkt, dass Film nichts anderes als eine bestimmte Erzählform ist. Die Filmwissenschaft stellt in ihrer Betrachtungsweise also das Narrative in den Mittelpunkt. Terminologisch zeigt sich das u. a. in der Verwendung des auf das altgriechische Wort „diegesis“ (Erzählung) zurückgehenden Begriffspaars diegetisch-nichtdiegetisch zur Bezeichnung von nicht nur Musik, sondern auch anderer Sorten von Ton, die sich innerhalb wie auch außerhalb der fiktionalen Welt des Films befinden können. Beide Begriffe werden in der französischen und angelsächsischen Fachliteratur als Standardtermini sowohl bezüglich des Tons (der Musik) im Film als auch bezüglich des Films im Allgemeinen benutzt.

<sup>18)</sup> Auffälligerweise kommt das willkürliche Element, das der Anwendung nichtdiegetischer Musik inhärent ist, gerade (auch) in einer Bemerkung des Komponisten Korngold unmissverständlich zum Ausdruck: „It is entirely up to me to decide where in the picture to put music. But I always consult thoroughly with the music chief whose judgment, based on years of experience, I consider highly important.“ (Erich Wolfgang Korngold, „Some Experiences in Film Music“, in: *Music and Dance in California*, hrsg. v. José Rodriguez, Hollywood 1940, S. 138.)

<sup>19)</sup> Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (= NHdb 6), Wiesbaden 1980, S. 139.

Unterscheidenden beider Gattungen geht. Diese Tendenz ist der berühmt gewordenen Bezeichnung der Filmmusik Korngolds als „Oper ohne Gesang“ inhärent. Aus systematischer Sicht geht es hier um ein extremes Beispiel für das Phänomen musikalische Werke eines bestimmten Genres durch Vergleiche mit anderen Genres charakterisieren zu wollen. Diese Art des Sprechens über Musik ist vor allem aus der musikalischen Umgangssprache vertraut (wozu in diesem Fall auch die durchschnittliche Musikkritik zu zählen ist), kommt aber bekanntlich auch in der Kompositionsgeschichtsschreibung vor. Ihr kann man sich wohl gerade da nicht entziehen, wo in mehr oder weniger ausgeprägter Form eine Vermischung von Gattungen vorliegt. Die bei solchen Typisierungen ständig drohende Gefahr ist die, dass die Betonung einer unterstellten Ähnlichkeit auf Kosten des Erfassens des Unterscheidenden geht. Im Falle Korngolds liegt das stark Verzeichnende der unterstellten Analogie namentlich darin, dass der Ausdruck „Oper ohne Gesang“ offenbar die Zugehörigkeit dieser „Oper“ zu einem grundsätzlich anderen Genre weitgehend vergessen machen möchte.<sup>20</sup> Genau aus diesem Grunde gilt die umgekehrte Feststellung, die Beiträge Korngolds zum Film seien eindeutig als Filmmusik zu definieren, bei weitem nicht als die Binsenweisheit, die sie bei flüchtiger Beurteilung zu sein scheint, wenigstens solange nicht, wie sich diese Definition erst noch gegen die zumindest tendenziell in entgegengesetzte Richtung zielende, sich unter anderem auf die behauptete Analogie stützende Deutung durchsetzen muss, seine Musik sei zwar eingestandenermaßen Filmmusik, aber eine ganz besondere, und in diesem Sinne eigentlich gar keine (sondern viel mehr Oper, allerdings ohne Gesang). Dass die erste Definition eine Selbstverständlichkeit ist, wird dagegen wohl nicht zufällig von der amerikanischen Fachliteratur überhaupt nicht in Frage gestellt und konnte dort die Basis für eine Umgangsweise mit nicht nur der Filmmusik Korngolds bilden, an der ganz allgemein ihre Unbeschwertheit auffällt.<sup>21</sup>

Ganz zu Beginn dieses Beitrags wurde schon darauf hingewiesen, dass sich die erste und die zweite Formulierung von Korngolds Konzept zueinander komplementär verhalten. Diese Komplementarität entsteht nicht dadurch, dass die zweite Formulierung des

<sup>20</sup> Keineswegs auszuschließen ist, dass die prononcierte Redeweise von der „Oper ohne Gesang“ zugleich den Wunsch zum Ausdruck bringt, die Filmmusik Korngolds irgendwie veredeln und damit bewusst oder unbewusst gegen die musiksoziologisch beeinflusste und bis vor kurzem hie und da noch virulente Auffassung, Filmmusik sei an sich Musik geringeren Ranges, opponieren zu wollen. „Gerade die entschuldigende Ansicht, bei Korngold sei der Hollywood-Film zum Opernersatz geworden, belegt das Vorurteil gegen Film-Musik in wissenschaftlichen Kreisen deutlich.“ (Christian Baier, „Erich Wolfgang Korngold 1897–1957“, in: *ÖMZ* 52 (1997), S. 6). Ein wiederholt zu findendes Argument für die Betrachtungsweise als „Oper ohne Gesang“ bezieht sich auf die in Korngold-Filmen vielfach anzutreffende längere, 10 bis 20 Minuten ununterbrochen währende musikalische Unterermalung (Thomas, *Music*, S. 132; De la Motte-Haber, *Filmmusik*, S. 89; Carroll, *Korngold*, S. 252). Filmhistorisch gesehen lässt sich dies jedoch zum Teil auch als Rückkehr zur Stummfilmzeit auffassen, als Filme im Prinzip von Anfang bis Ende ohne wesentliche Unterbrechungen von Musik begleitet wurden, nicht nur in Form der üblichen Kompilationspartituren, sondern auch mit neu komponierter Musik. Einer der ersten und auch heute noch bekannten Tonfilme, der auf Grund seiner großen Menge Musik ebenfalls eine „Oper ohne Gesang“ genannt werden könnte, aber – soweit feststellbar – nie so genannt wurde, ist *King Kong* (1933, Musik von Max Steiner). In diesem Film von ca. 100 Minuten Länge sind nur etwa 20 Minuten musiklos. In diesem Zusammenhang sollte nicht unerwähnt bleiben, dass Korngold im Heer der Hollywood-Komponisten nicht der einzige mit einer Opernvergangenheit war. Bei einer näheren Untersuchung der Filmmusik von Marc Blitzstein, Mario Castelnuovo-Tedesco oder Ernst Toch könnte vielleicht die Frage, ob nur exklusiv bei Korngolds Filmmusik von „Opern ohne Gesang“ gesprochen werden sollte und nicht auch bezüglich der Filmmusik dieser ehemaligen Opernkomponisten, in einem neuen Licht erscheinen.

<sup>21</sup> Siehe zum Beispiel: Kathryn Kalinak, *Settling the Score – Music and the Classical Hollywood Film*, Madison 1992, Kap. 4: „The Classical Hollywood Film Score – Captain Blood [einer der ersten Korngold-Filme, vdl]: A Working Model“.

Konzepts die erste ergänzen würde, sondern dadurch, dass – umgekehrt – die erste eigentlich eine inhaltlich antizipierende Ergänzung der zweiten ist. Die von Korngolds Frau stammende und oben diskutierte zweite Formulierung beschreibt, wie der Komponist im Allgemeinen mit einem Skript umging. Er betrachtete es als Libretto. Die erste, jetzt noch zu diskutierende und von Korngold selbst stammende Formulierung bezieht sich auf die Art und Weise, wie er ein von ihm als Libretto betrachtetes Drehbuch kompositionstechnisch „ausfüllte“. Was diese Formulierung als „Konzept“ bezüglich des Verhältnisses zwischen seiner Filmmusik und seinen Opern erscheinen lässt, ist, dass Korngold die betreffenden kompositionstechnischen Merkmale als identisch mit denen seiner Opern darstellt. Seine Formulierung besteht aus zwei Sätzen. Der erste Satz betont selbstbewusst die qualitative Gleichwertigkeit seiner Filmmusik mit seinen Opern, eine Behauptung, die (auch) insofern nichtssagend ist, als instrumentale Werke ebenfalls in den Vergleich einbezogen werden: „Never have I differentiated between my music for the films and that for the operas and the concert pieces.“<sup>22</sup> Der sich anschließende zweite Satz erläutert den ersten, wobei sich der Vergleich nun allein auf seine Opern bezieht. Er hebt an: „Just as I do for the operatic stage, [...]“ Von einem über sich selbst sprechenden Komponisten dürfte man gewöhnlich kaum erwarten, dass er sich in einer derartigen Selbstdarstellung in größere Zusammenhänge einordnet (weil dabei das eigene Schaffen in gewissem Sinne relativiert werden müsste). Geht man andererseits davon aus, dass Äußerungen von Komponisten in eigener Sache nicht unbedingt der Status „letztes Wort“ zu sein zuerkannt werden braucht, muss man wohl schließen, dass das, was der Komponist Korngold im weiteren Verlauf des zweiten Satzes über seine filmmusikalische Arbeitsweise mitteilt, zwar einerseits stimmt – die betreffenden kompositionstechnischen Merkmale sind in seinen Opern tatsächlich vorhanden –, dass aber andererseits – kontextuell gesehen – diese Merkmale nicht wesentlich von den Merkmalen der Musik vieler anderer Hollywood-Komponisten seiner Zeit abweichen, insbesondere in Beziehung auf das Primat der Melodik („Oberstimme“) und auf Themenvariation: „[...] I try to invent for the motion picture dramatically melodious music with symphonic development and variation of the themes.“<sup>23</sup> Insgesamt lässt sich die zitierte filmmusikalische Selbstdarstellung Korngolds als ein Text lesen, der, falls die technischen Merkmale des damaligen Hollywood-Films noch definiert werden müssten, als eine von einem Komponisten stammende und gedruckt überlieferte Primärquelle dienen könnte, allerdings als eine verfängliche Quelle, weil sie das Allgemeine gewissermaßen als etwas Besonderes darstellt. (Die auch in Korngolds Formulierung bestätigte Feststellung, seine Filmmusik unterscheide sich in einer bestimmten Hinsicht nicht von der seiner Kollegen, bedeutet gewiss keine dem weiter oben über die „Qualität“ seiner (Film-)Musik Gesagten widersprechende Nivellierung, denn die Ähnlichkeit beschränkt sich lediglich auf die verwendeten kompositionstechnischen Mittel.)

Überblickt man an dieser Stelle die bisherigen Betrachtungen, lässt sich zusammenfassend Folgendes feststellen: Dass bereits die beiden ersten Formulierungen der Analogie Argumente zu einer Relativierung liefern, beruht darauf, dass beide Formulie-

<sup>22</sup> Korngold, *Music and Dance*, S. 139.

<sup>23</sup> Ebd.



rungen etwas kaschieren und dadurch den Blick auf eine andere Gattungsbestimmung von Korngolds Beiträgen zum Film verstellen. Während die Formulierung von Luzi Korngold einen Unterschied verdeckt (nämlich die zwischen Skript und Libretto bestehende textliche Differenz), verdeckt die des Komponisten eine Ähnlichkeit (die zwischen seinem eigenen musikalisch-technischen Verfahren und dem seiner Kollegen). Nimmt man das Sprechen von der „Oper ohne Gesang“ für den Inbegriff der Analogisierung von Korngolds Filmen und Opern, lässt sich diese Redeweise – rekonstruierend – als Negation des von jenen beiden Formulierungen Verdeckten lesen, als eine Negation, die als „Verfahren“ sich ihrerseits aus dem Bedürfnis herzuleiten scheint, die Filmmusik Korngolds zu etwas Einzigartigem machen zu wollen. Jedoch genau bezüglich der Filmmusik wird jetzt deutlich, was sich als Nachteil dieses Verfahrens bezeichnen lässt, eines Verfahrens, das gewissermaßen die Bestimmung des Generellen als methodisch ersten Schritt überspringt und sofort mit der Bestimmung des Individuellen beginnt. Dadurch – und auch bereits durch die Formulierungen von Erich Wolfgang und Luzi Korngold – wurde ein dritter Punkt übersehen, und zwar der fundamentale Unterschied zwischen dem narrativen Status der Musik in der Oper und im Film. Kehrt man jedoch bei dem eben genannten Verfahren die Reihenfolge der Schritte um (das heißt, man stellt sich auf den „neoformalistischen“ Standpunkt, dass es dann, wenn man zwischen Werkgruppen, deren Zugehörigkeit zu verschiedenen Genres feststeht, dennoch Übereinstimmungen untersuchen möchte, zunächst wünschenswerte wäre, das jeweils Eigene eines Genres zu definieren) und berücksichtigt im vorliegenden Fall ferner, dass bei Filmmusik im Allgemeinen (und also auch bei Korngold) das entscheidende Moment weniger in einer Kategorie wie „Qualität“ als vielmehr in ihrer narrativen Funktion innerhalb des gesamten filmischen Textes besteht, dann verschafft man sich den notwendigen Raum dafür, Korngolds Filmmusik zunächst auf ihrer elementarsten Ebene bestimmen zu können. Weil seine Filmmusik dem damals herrschenden Kanon entsprach – sowohl hinsichtlich des an die Spätromantik des 19. Jahrhunderts angelehnten Stils (worauf bereits am Anfang des Beitrags hingewiesen wurde) und des Prinzips des Leitmotivs als auch hinsichtlich der üblichen großen Menge Noten –, stellt sie ein (austauschbares) Beispiel dafür dar, wie der klassische Hollywood-Film als narratives System<sup>24</sup> auch mit Hilfe der Musik definiert wird. Für diese Bestimmung erweist sich die Suche nach Verwandtschaften mit der Oper (das dem „Beziehungsauber“ Nachhängen) lediglich als ablenkend und in diesem Sinne als völlig überflüssig. Gleichzeitig lässt diese Bestimmung genügend Raum für (notwendige) Verfeinerungen, die jetzt jedoch im Hinblick auf den Ausgangspunkt – Musik als eine der narrativen Komponenten des Films – als der Musik adäquat gelten können.<sup>25</sup>

<sup>24</sup> Zur Diskussion der diversen im Film zu unterscheidenden narrativen Modi siehe beispielsweise: David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, London 1985.

<sup>25</sup> Bezüglich einiger Punkte dieser Ausführungen sind noch weitere Erläuterungen erforderlich. (1) Eine „große Menge Noten“ ist als „Merkmal“ jedenfalls insofern weniger undifferenziert, als auf den ersten Blick scheinen mag, als dass gerade das Gegenteil – Zurückhaltung bei der Verwendung von Musik – ein Grundmerkmal eines ganz anderen Modus narrandi im Film ist, nämlich des sog. europäischen Kunstfilms („European Art Film Narration“) der 60er- und 70er-Jahre. (2) Es braucht kaum noch gesonderter Erwähnung, dass eines der (drei) Merkmale der Musik des klassischen Hollywood-Films das Leitmotiv ist. Als eine Art kollektiver Grundsatzzerklärung kann der bekannte Ausspruch ihres Nestors Max Steiner gelten: „Every character should have a theme.“ (3) Die wiederkehrenden

Wie groß die Gefahr ist, dann, wenn man sich der sich hiergegen sperrenden Fakten nicht bewusst ist, unwillkürlich wieder in eine Gleichsetzung mit der Oper zu verfallen, sei noch kurz anhand eines dem Korpus der „Love Scenes“ entlehnten Beispiels demonstriert, jenes Korpus also, der sich, wie oben bereits gezeigt, in besonderem Maße eignet die bislang meist ignorierten sprachlichen Differenzen zwischen Film und Oper stärker ins Bewusstsein zu rücken. Als Beispiel sei die als 29175 bezeichnete Nummer aus *Escape Me Never* (vgl. Anm. 9), einem von Korngolds letzten Filmen, gewählt.<sup>26</sup> Die Beispielfunktion der Nummer beginnt damit, dass sie – im Gegensatz zu den übrigen Nummern des Korpus – die beiden relevanten musikalischen Prinzipien „offene“ und „geschlossene“ Form als zwei aufeinander folgende Teile in sich vereint. Das Stück lässt sich schematisch wie folgt darstellen:

a1	a2	b1	b2	c	b3	D
T. 1–5	6–11	12–19	20–27	28–34	34–44	45–63

Sieht man sich den musikalischen Verlauf der Nummer und den Inhalt der Handlung näher an, drängt sich zur Bezeichnung des Ganzen das Begriffspaar „Rezitativ-Arie“ auf. Der Teil a1 bis b3 hat eine offene Form und untermalt einen Streit. Teil D hingegen hat eine geschlossene Form und begleitet eine Handlungssequenz, in der eine „Versöhnung“ stattfindet (der geschlossene Teil D ist eine instrumentale Version des im Film vorher diegetisch gesungenen Refrains des Songs „Love for Love“<sup>27</sup>). Die offene Struktur des gesamten vorangehenden Teiles ist Folge der Form der sechs Gruppen a1 bis b3. Alle Gruppen sind unvollständige vordersatzartige Sätze, zum Teil mit modulierendem Verlauf (diastematisch sind die Gruppen stark miteinander verwandt). Die Gruppen a1 und a2 bilden zusammen einen doppelten transponierten Auftakt, Gruppe b1 moduliert – von *Des-Dur* nach *F-Dur* –, Gruppe b2 steht in *F-Dur* und Gruppe c ist erneut modulierend, von *F-Dur* nach dem rückungsartig in T. 34 erreichten *As-Dur*. Die in *As-Dur* stehende Gruppe b3 endet als Auftakt zu dem anschließenden Teil D, dem in derselben Tonart stehenden Song. (Die wie erwähnt geschlossene Form des Teiles D ist eine aus Vorder- und Nachsatz bestehende Periode, die einen einzigen Affekt repräsentiert.) Es liegt Einheit des Tempos vor („poco sostenuto“). Geht man davon aus, dass die Zweieinheit „Rezitativ-geschlossene Form“ (Arie, Duett, Terzett usw.) eines der Wesensmerkmale der Oper ist („Rezitativ“ ist hier vor allem in übertragenem Sinn zu verstehen), muss die oben näher untersuchte „Love Scene“ aus Korngolds film-musikalischen „Love-Scenes“-Korpus als eine der am meisten der Oper „verwandten“

musikalischen Themen sind beim narrativen Prinzip des Hollywood-Films zwar in der Tat vor allem an Protagonisten („characters“) gebunden, aber dennoch nur sehr beschränkt mit dem Prinzip der Leitmotivik (eigentlich der „Grundthemen“) in den Opern Richard Wagners vergleichbar, und nicht nur deshalb, weil die Konnotationen der Motive bei Wagner weit über eine Personengebundenheit hinausgehen können. (4) Die Disposition von Korngolds Filmmusik weicht nicht prinzipiell von sieben Merkmalen der gängigen filmmusikalischen Praxis im Hollywood der 30er- und 40er-Jahre ab, die anhand der Filme mit Musik Max Steiners extrapoliert wurden. Siehe: Claudia Gorbman, *Unheard Melodies – Narrative Film Music*, Bloomington 1987, S. 73. (5) In der jüngeren Literatur sind Beispiele für von Analogien mit der Oper unbelasteten Detailanalysen der Filmmusik Korngolds u. a. zu finden bei Pöllmann, *Korngold*.

<sup>26</sup> Der Titel „Love Scene“ ist nur im Manuskript zu finden und dort in der Handschrift des Komponisten; vgl. auch Anm. 12.

<sup>27</sup> Der Kuriosität halber sei angemerkt, dass dieser Song allgemein als Korngolds einziger Beitrag zum Gebiet der leichten Musik („U-Musik“) gilt. Siehe bzgl. des vollständigen Notentextes: van der Lek, *Diegetic Music*, S. 287–290.



Nummern gelten. Diese Verwandtschaft ist jedoch – gerade gemessen am Kriterium „Oper“ – zugleich eine Scheinverwandtschaft. Der Dialog hat nämlich – ebenso wie die Dialoge der anderen Nummern – einen hohen, sich durch die ganze Szene hindurchziehenden diskursiven Gehalt, sodass in dieser Hinsicht kein Unterschied zwischen dem Teil D, gewissermaßen dem „Opernduett“, und dem vorangegangenen Teil a1 bis b3, dem „Rezitativ“, besteht. Das affektive Element fehlt im Text durchaus nicht und wird zum Schluss hin sogar stärker, allerdings integriert in einen Dialog, der im Wesentlichen ein „Handlungsdialog“ ist und bleibt. Hält man nun trotz allem, weil es nun einmal um Korngold geht, im Sinne eines letztinstanzlichen Urteils an der „Übereinstimmung mit der Oper“ fest, dann entnimmt man sich – wenn nicht notwendigerweise, so doch tendenziell – bereits der einfachsten definierenden Sicht auf diesen Film und namentlich darauf, dass der von Filmen wie diesem vertretene klassische Erzählstil (für *Escape Me Never* hätte auch ein Dutzend anderer Filme als Beispiel dienen können) unter anderem gerade in dieser Art Szenen zum Ausdruck kommt: Die bereits infolge der transtextuell konditionierten Behandlung der visuellen und (übrigen) akustischen Komponenten völlig verständliche narrative Bedeutung der Szene wird durch die Tonform nichtdiegetische Musik hyperexpliziert.

Der Filmkomponist Korngold war bekanntlich ein im Exil lebender („ernster“) Komponist. Korngold ist sich dessen sehr bewusst gewesen. Ungeachtet aller Anerkennungen und Erfolge und trotz seiner anfänglich großen Arbeitsfreude hat er die Jahre zwischen 1935 und 1945 immer als eine politisch bedingte Unterbrechung seiner normalen Arbeit empfunden. Das belegen drei Sätze aus der von seiner Witwe verfassten Biographie. „Er hätte wahrscheinlich [...] für den Film nicht geschrieben, wäre er nicht materiell dazu gezwungen gewesen.“<sup>28</sup> Über seine Lage in den Jahren 1942/43 ist dort zu lesen: „Er schrieb weitere ein bis zwei Filmmusiken für Warners, aber jedesmal wurde das Arbeiten für ihn problematischer; mit steigender Angst und Unlust ging er an die Vertonung jedes neuen Films.“<sup>29</sup> Und schließlich: „Im Jahre 1946 sagte Erich dem Film für immer Lebewohl und widmete sich nun mehr seinem persönlichen Schaffen.“<sup>30</sup> Aus bekannten Gründen ist die Einbeziehung von biographischen Fakten in eine Werkbetrachtung musikwissenschaftlich ein an sich prekäres Verfahren. Im vorliegenden Fall dürfte dies jedoch wenn nicht notwendig, so doch immerhin erlaubt sein. Denn so und nur so wird sichtbar, weshalb und in welchem Sinne die Analogisierung von Korngolds Werkgruppen Film und Oper keineswegs die einzig mögliche Interpretation der von seiner Frau stammenden zweiten Formulierung seines filmmusikalischen Konzepts ist, sondern dass diese Formulierung auch eine andere Interpretation gestattet. Der betreffende, hier nochmals zitierte Satz lässt sich im Hinblick auf die Ausnahmesituation, worauf er sich bezieht, (auch) als der Wunsch lesen die uneigentliche Tätigkeit ihres Mannes als Filmkomponist nachträglich und für die Nachwelt zu nobilitieren: „Die ‚Story‘ des Films wurde ihm zum Opernbuch – zumindest legte er es sich so zurecht –, und er gab sich, während er komponierte, der vielleicht bewußten Täuschung hin, ein Opernwerk zu schaffen.“ So interpretiert, reduziert sich die Analogie zwischen Korn-

<sup>28</sup> Luzi Korngold, *Korngold*, S. 80.

<sup>29</sup> Ebd., S. 84.

<sup>30</sup> Ebd., S. 86.

golds Filmen und Opern zu einer bis herab zu einer Gleichstellung zersungenen Mitteilung über seine kompositorische Schaffensweise. Die Mitteilung aber war wohl höchstens dazu bestimmt, im übertragenen Sinn verstanden zu werden, nicht nur angesichts der fundamentalen Unterschiede zwischen Film und Oper im Allgemeinen (wobei der textliche Unterschied nur einer von vielen ist), sondern auch, weil die äußerste Konsequenz der Analogie, Korngolds Filme als „Opern ohne Gesang“ zu betrachten, umgekehrt zu der bizarren Auffassung führen müsste, die fünf Opern Korngolds seien „Filme ohne Photographie“. Daher dürfte eine kritische Distanz gegenüber der Redeweise von der „Oper ohne Gesang“ indirekt auch der Werkgruppe, auf die sie terminologisch verweist, seinen Opern mit Gesang, zugute kommen.

(Deutsche Übersetzung: Ekkehard Mann)

## Erich Schenk – ein österreichischer Musikwissenschaftler in Salzburg, Rostock und Wien. Musikgeschichtsschreibung zwischen großdeutscher und kleinösterreichischer Staatsidee \*

von Matthias Pape, Karlsruhe

Die mehrfachen Brüche in der deutschen und österreichischen Geschichte unseres Jahrhunderts spiegeln sich in auffälliger Weise in der Biographie und den Schriften Erich Schenks. Um seine Einstellung zu den Kernpunkten der nationalsozialistischen Ideologie, dann auch zum gewandelten Staats- und Nationsverständnis der zweiten österreichischen Republik einsichtig zu machen, soll zunächst Schenks politisch-nationale und akademische Sozialisation dargestellt (Kap. I, II) und anschließend nach den Komponenten seines Welt- und Geschichtsbildes gefragt werden, die seine Musikgeschichtsschreibung beeinflusst haben (Kap. III, IV).

### *I. Prägende Einflüsse in Salzburg und München*

Erich Schenk (1902–1974) stammte aus dem Salzburger Bildungsbürgertum und wuchs in einer Stadt auf, in der Mozart allgegenwärtig war. Schenk besuchte die evangelische Volksschule und das humanistische Gymnasium, daneben das Mozarteum, an dem er Klavier-, Violin- und Theorieunterricht erhielt und bei Bernhard Paumgartner den

\* Gestraffte Fassung eines am 16. Juni 1998 am Institut für Musikwissenschaft der Universität Rostock gehaltenen Vortrags. Für stete Ermunterung, das Thema aufzugreifen, und vielfältige Anregungen danke ich Professor Dr. Rudolf Eller (Rostock), für die Möglichkeit, es in Rostock zur Diskussion zu stellen, Professor Dr. Karl Heller, für förderliche Hinweise Professor Dr. Theophil Antonicek (Wien) und Professor Dr. Rudolf Flotzinger (Graz).

Kapellmeisterkurs besuchte. Seine soziale Herkunft und Konfession<sup>1</sup> und sein politisch-nationales Selbstverständnis legen nahe, dass er sich dem liberal-deutschnationalen Lager verbunden fühlte, das sich 1920 in Salzburg in der Großdeutschen Volkspartei zusammenschloss und seit 1922 zusammen mit den (katholischen) Christlichsozialen die Regierung bildete.<sup>2</sup> Man darf weiter vermuten, dass Erich Schenk, wie alle seiner Generation, unter dem Eindruck der Demütigung durch die Pariser Vororteverträge gestanden hat, in denen die Siegermächte die Reparationsforderungen mit der Kriegsschuld Österreichs und Deutschlands juristisch legitimiert und den von der Republik Deutschösterreich verkündeten Anschluss an Deutschland untersagt hatten.

Zudem schlossen die Pariser Vororteverträge – was selten beachtet wird – die deutschen und österreichischen Wissenschaftler aus allen internationalen Forschungsorganisationen aus.<sup>3</sup> So wurden deutsche und österreichische Musikforscher auch nicht in die Union Musicologique aufgenommen, die 1921 in Den Haag als Nachfolgeorganisation der 1914 zusammengebrochenen Internationalen Musik-Gesellschaft (Sitz in Leipzig) gegründet wurde. Bei Kriegsende war die Deutsche Musikgesellschaft errichtet worden, der auch die österreichischen Musikgelehrten beitraten. Auf deren erstem Kongress forderte Hermann Abert „die Gleichberechtigung aller Nationen“, die einen Ausschluss Deutschlands aus den internationalen wissenschaftlichen Organisationen nicht zulasse. Unter Anspielung auf den österreichischen Anschlusswunsch drückte Abert den österreichischen Kollegen „das Gefühl unwandelbarer Solidarität mit unserer schwergeprüften alten Ostmark“ aus; einen „Trennungsstrich zwischen Deutschland und Österreich“ gebe „es ja in Musik und Musikwissenschaft überhaupt nicht.“<sup>4</sup>

Zum Studium ging Erich Schenk im Herbst 1920 nicht nach Wien, sondern nach München an die Akademie der Tonkunst (Klavier) und an die Universität zu Adolf Sandberger, bei dem er die musikalische Biographik kennenlernte. Sandberger fragte „nach den Bedingungen des Kunstwerkes aus der Existenz seines Schöpfers“,<sup>5</sup> bettete dieses in den größeren kultur- und geistesgeschichtlichen Zusammenhang ein und

<sup>1</sup> Schenks Vater Rudolf war evangelisch, die Mutter Hermine, geb. Endres, zur evangelischen Kirche übergetreten. Vgl. Schenks Eintragungen im Fragebogen des Regierungsbevollmächtigten der Universität Rostock, 12. 1. 1936. Universitätsarchiv Rostock, Philosophische Fakultät, Personalakte (alt) E. Schenk (künftig: UA). – Gehaltvoll Franz Grasberger, „Erich Schenk. Nachruf“, in: *Österreichische Akademie der Wissenschaften. Almanach* 125 (1975), S. 502–519. Vgl. Schenks Selbstbiographie (mit Schriftenverz.), in: *MGG* 11, Kassel 1963, Sp. 1665 f.; Ergänzung von Theophil Antonicek, *MGG* 16, Kassel 1976, Sp. 1662 f. (hier Verzeichnis der Nachrufe).

<sup>2</sup> Zu den politischen Lagern der Ersten Republik (Christlichsoziale, Liberal-Deutschnationale, Sozialisten), die 1945 wiederauflebten, die Beiträge in: *Österreich 1918–1938. Geschichte der Ersten Republik*, hrsg. v. Erika Weinzierl u. Kurt Skalnik, Bd. 1, Graz 1983.

<sup>3</sup> Vertrag von Saint-Germain-en-Laye, Artikel 234–247, in: *Staatsgesetzblatt für die Republik Österreich*, Jg. 1920, ausgegeben am 21.7.1920, S. 1130–1136; identischer Wortlaut im Vertrag von Versailles, Artikel 282–296, in: *Reichs-Gesetzblatt*, Jg. 1919, Nr. 140, S. 1089–1125. Diesen entscheidenden Punkt als Voraussetzung für den nach 1918 weiterlebenden Nationalismus der deutschen und österreichischen Musikforscher übersieht Pamela M. Potter, *Die deutscheste der Künste. Musikwissenschaft und Gesellschaft von der Weimarer Republik bis zum Ende des Dritten Reichs*. Aus dem Amerikanischen von Wolfram Ette. Stuttgart 2000, S. 113 f. – Dazu Matthias Pape, „Versailles – Weimar – Potsdam. Die nationalpolitischen Voraussetzungen der Musikforschung im Dritten Reich.“ Vortrag auf der internationalen Tagung *Musikwissenschaft im Nationalsozialismus und in faschistischen Regimen. Kulturpolitik – Methoden – Wirkungen*, veranstaltet vom Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Mainz in Verbindung mit der Gesellschaft für Musikforschung auf Schloss Engers, März 2000 (Drucklegung in Vorbereitung).

<sup>4</sup> Hermann Abert, „Eröffnungsrede“, in: *Bericht über den I. Musikwissenschaftlichen Kongreß der Deutschen Musikgesellschaft in Leipzig 1925*, Leipzig 1926, S. 3–6.

<sup>5</sup> Vgl. E. Schenk, „Adolf Sandberger zum Gedächtnis“, in: *Die Musik* 35 (1942), S. 143–145. – Zusammen mit Schenk studierten bei Sandberger Karel Philippus Bernet Kempers (geb. 1897), Guglielmo Barblan (geb. 1906), Hans Engel (geb. 1894), Karl Gustav Fellerer (geb. 1902) und Josef Smits van Waesberghe S.J. (geb. 1901).

lehnte eine rein phänomenologische Betrachtung ab. Dieser Methode ist Schenk zeitlebens verbunden geblieben, von seiner Dissertation (1925) über *Giuseppe Antonio Paganelli, sein Leben und seine Werke, nebst Beiträgen zur Musikgeschichte Bayreuths*, einen oberitalienischen Opernkomponisten des 18. Jahrhunderts, bis zu seiner Mozart-Biographie von 1955, die freilich die Probleme der von Schenk ins Extreme gesteigerten Methode zeigt: Die biographisch-kulturgeschichtliche Detailforschung ist von der Werkanalyse losgelöst, von Mozarts Musik ist nicht mehr die Rede.<sup>6</sup>

## II. Karrierebeginn in Deutschland

Um die Möglichkeit einer Habilitation zu sondieren, wandte sich Schenk auf Anraten Sandbergers an Robert Lach in Wien und hörte bei ihm und seinem Vorgänger im Amt, Guido Adler, Vorlesungen. Beide Gelehrte gingen indessen grundverschiedene Wege musikwissenschaftlichen Forschens, von denen sich Schenks kulturhistorische Ausrichtung in einem Zweig der deutschen Fachtradition unterschied. Adlers generalisierende Phänomenologie und stilkritische Methode fragte nicht nach den kulturgeschichtlichen Voraussetzungen des musikalischen Kunstwerks und seinen Inhaltsqualitäten; Lach hatte sich der vergleichenden Musikforschung unter Einschluss biologischer, physiologischer, psychologischer und sprachwissenschaftlicher Fragestellungen verschrieben und konnte sich mit Adlers analytischer Kleinarbeit am Kunstwerk nicht anfreunden.<sup>7</sup> Vielleicht lagen hierin die tieferen Gründe, warum Schenk den Plan einer Habilitation in Wien aufgab. Als Grund führte er an, dass in Wien bereits Alfred Orel und Robert Haas als außerordentliche Professoren lehrten (beide waren Bibliothekare) und sich Leopold Nowak, gerade zum Institutsassistenten bestellt, auf seine Habilitation vorbereitete.<sup>8</sup>

Daher zog Schenk nach Berlin weiter und hörte bei Arnold Schering und Johannes Wolf, fand aber auch hier kein Feld für eine Habilitation. So wandte er sich nach Rostock, wo das musikwissenschaftliche Lektorat seit dem Abgang des Universitätsmusikdirektors Professor Dr. Albert Thierfelder im Jahr 1924 vakant war.<sup>9</sup> In Rostock, neben Greifswald das Schlusslicht unter den deutschen Universitäten, war die Musikwissenschaft nicht mit einer (außerordentlichen) Professur und schon gar nicht mit einem eigenen Seminar vertreten. Nur an den großen Universitäten in Berlin, Straßburg,

<sup>6</sup> Die Arbeit über Paganelli [1925] erschien im Dissertationsdruck Salzburg 1928. Ders., *Mozart. Eine Biographie*, Zürich 1955, Nachdruck Wien, 1975, Neudruck Mainz 1990 (engl. *Mozart and his times. Portrait of a Genius at the Crossroad of Two Eras*. Translated from the German by Richard and Clara Winston. New York 1959). Georg Knepler, der als österreichischer Marxist in der DDR Fuß fassen konnte, sah jüngst in Schenks Mozart-Biographie einen Beleg dafür, „daß gut recherchierte Materialfülle mit geistigem Tiefstand vereinbar“ sei. Georg Knepler, *Mozart. Annäherungen*, Frankfurt a. M. 1993, S. 49. – Nach dem Schema „Leben und Werk“ ließ Schenk in Wien Dutzende von methodisch unreflektierten (ungedruckten) Dissertationen über Komponisten schreiben.

<sup>7</sup> Vergleich von Adlers und Lachs Methodik in Schenks Nachruf „Robert Lach“, in: *Österreichische Akademie der Wissenschaften. Almanach* 115 (1966), S. 335–347.

<sup>8</sup> So im Brief an den Rostocker Germanisten Wolfgang Golther, 29.8.1928, UA, ebd.; danach das Folgende.

<sup>9</sup> Vgl. Rudolf Eller u. Karl Heller, „Geschichte der Musikwissenschaft und des Musikwissenschaftlichen Instituts an der Universität Rostock“, in: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Universität Rostock. Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe* 19 (1970), S. 415–426. – Gesuch Schenks an Dekan Stoermer, Berlin, 20.10.1928, UA, hier Habilitationsakte E. Schenk. – Auch für Hans Joachim Moser war Rostock zum Rettungsanker geworden, wo er 1910 die Doktorprüfung bei Golther und Thierfelder abgelegt hatte. Vgl. seinen (mit „Berliner Schnauze“ erzählten) Selbstbericht in: *Festgabe für Hans Joachim Moser zum 65. Geburtstag*, 25. Mai 1954, hrsg. von einem Freundeskreis, Kassel 1954, S. 111–157, hier S. 122 f.

Leipzig, München und Wien waren vor 1914 für diese jüngste akademische Disziplin Lehrstühle eingerichtet worden. Die Musikwissenschaft profitierte erst nach 1933 von der grundlegenden Reorganisation des Fachs, die zur schrittweisen Einrichtung planmäßiger Professuren führte.

Schenks Habilitation betrieb maßgeblich der Altgermanist und Mythologe Wolfgang Golther, an den sich Schenk gewandt hatte.<sup>10</sup> Als Wagner-Forscher und -Biograph, der den Ruf nach Rostock der Empfehlung Cosima Wagners beim Großherzog von Mecklenburg-Schwerin mitverdankte, als Mitglied des ‚Wahnfried-Kreises‘ und Herausgeber der Schriften und Dichtungen Wagners,<sup>11</sup> war er über die Grenzen seines Fachs hinaus bekannt. Schenks Dissertation über das Musikleben Bayreuths dürfte Golthers Interesse geweckt haben. Um den deutschnationalen Golther für sich einzunehmen, begründete Schenk seine Absicht mit einem für ihn typischen opportunistischen Kotau: „Meine Bedenken wurden noch bestärkt durch einen längeren Aufenthalt in Wien, der mich den teilweise recht undeutschen Geist der Stadt schmerzlich empfinden ließ und meinen alten Wunsch, im großen deutschen Vaterlande ein Arbeitsfeld zu finden, bestärkte. Mehrmonatliche Studien in Berlin endlich wirkten bestimmend für meinen Entschluss, mich an einer reichsdeutschen Universität zu habilitieren.“<sup>12</sup>

Schenks Habilitationsgesuch begleiteten zwei Empfehlungsschreiben an den Rostocker Dekan. Johannes Wolf, Direktor der Musikabteilung der Preußischen Staatsbibliothek, schrieb, dass die Fakultät „mit Herrn Dr. Schenk einen guten Griff tun“ werde. Dieser sei „im besten Sinne von unserem Fache besessen und bringt für dasselbe alle Qualitäten mit: er ist ein guter Musiker, ein tüchtiger Wissenschaftler und ein rastloser Arbeiter“.<sup>13</sup> Bernhard Paumgartner, Direktor des Salzburger Mozarteums, entwarf ein eingehendes Persönlichkeitsbild seines Zöglings: „Dr. Schenk ist lebhaften Temperamentes, ein junger Gelehrter mit Schwung und der Gabe, durch Persönlichkeit in Atem zu halten, ausgezeichnet in den Manieren, wenn auch scharf im Urteil und gegen unsanfte Berührungen eckig. Er gibt sich keine Blößen und versteht sich durchzusetzen. Sein Wissen und sein Fleiß geben ihm das Recht hierzu. Die oesterreichische Weichheit fehlt ihm durchaus. Süddeutsche Urbanität ist durch einen klugen Sarkasmus gestraffter. Jedenfalls eine starke Persönlichkeit mit größten Entwicklungsmöglichkeiten, gewiss eine sehr viel versprechende Hoffnung. Nebenbei ein ausgezeichnete Musiker und Klavierspieler.“ Paumgartner fügte handschriftlich hinzu: „Intellekt vor dem Sensitiven. Gute Kinderstube, aus guter Familie (Vater Arzt), auch finanziell fundiert. Solid, kein Trinker, kein Schuldenmacher, ein Arbeitsmensch ohne Stubenblässe.“<sup>14</sup>

Die Schlussbemerkungen lassen ahnen, mit welchen (Künstler-)Gestalten Fakultäten bei der Habilitation in Musikwissenschaft damals rechnen mussten. Die Rostocker

<sup>10</sup> Brief an Golther (wie Anm. 8).

<sup>11</sup> *Richard Wagner. Gesammelte Schriften und Dichtungen in 10 Bänden*, hrsg. von Wolfgang Golther, Berlin 1914; ders., *Richard Wagner. Leben und Lebenswerk* (= Musiker-Biographien, Bd. 5), Leipzig 1926, 2. Aufl. 1938; ders., *Richard Wagner. Leben und Werke in urkundlichen Zeugnissen, Briefen, Schriften, Berichten*, München 1936. Vgl. Annette Hein, „Es ist viel ‚Hitler‘ in Wagner. Rassismus und antisemitische Deutschtumsideologie in den ‚Bayreuther Blättern‘ (1878–1938)“, Tübingen 1996, S. 66, 224 f. und 482 f.

<sup>12</sup> Brief an Golther (wie Anm. 8).

<sup>13</sup> Brief Wolfs an den Dekan der Philosophischen Fakultät, Berlin, 5.11.1928. UA, Habilitationsakte E. Schenk.

<sup>14</sup> Brief Paumgartners an Dekan Stoermer, Salzburg, 15.11.1928. UA, ebd.



Fakultät sah wohl in Schenks Habilitation eine Möglichkeit, das vakante musikwissenschaftliche Lektorat endlich wiederzubesetzen, ohne eine Stelle einrichten zu müssen. Schenk reichte als Habilitationsschrift *Das Generalbasstrio. Studien zur Geschichte der Triosonate im Deutschland des 18. Jahrhunderts* ein. Er blieb damit der Epoche des Barock verbunden. Das (einzige) Gutachten verfasste Johannes Wolf in knapper Form auf gut einer Seite und bezeichnete die Leistung „als Ganzes“ „durchaus als gut“.<sup>15</sup> Schenk hat seine Habilitationsschrift nicht publiziert; sie fand wohl in ihrem Materialfundus später Eingang in zwei Hefte der Reihe *Das Musikwerk*.<sup>16</sup> So war Schenk mit knapp 30 Lebensjahren als Kenner des 18. Jahrhunderts im oberitalienisch-süddeutsch-österreichischen Raum ausgewiesen, den er – anders als nach 1945 – als kulturelle Einheit begriff und dessen wichtige Musikarchive er durchforscht hatte.

Schenk war der erste habilitierte Fachvertreter in Rostock. Er hielt Vorlesungen und Übungen und gründete 1930 das Collegium musicum. Er musste ein volles Jahrzehnt in Rostock ausharren, weit ab vom Puls der Zeit, dem er doch immer so nahe sein wollte. Die Rostocker Jahre waren für ihn, er hat es selbst oft genug betont, eine ausgesprochen entbehrungsreiche Zeit. Er hatte keine Seminarbibliothek zur Verfügung und musste zur Staatsbibliothek nach Berlin fahren, er bezog jahrelang kein Einkommen<sup>17</sup> und hielt sich mit Zuwendungen der Eltern und einem Forschungsstipendium der Notgemeinschaft der deutschen Wissenschaft (1931/32 monatlich 150 RM) über Wasser.<sup>18</sup> Wichtig für ihn war, dass er die Verbindung mit dem Mozarteum in Salzburg hielt, wo er 1931 eine Mozart-Tagung organisierte,<sup>19</sup> die zur Gründung des Arbeitsausschusses des Zentralinstituts für Mozart-Forschung führte. In ihn wurde Schenk bei seiner Gründung gewählt – zusammen mit Ludwig Schieder mair, auch er ein Süddeutscher und Schüler Sandbergers, Extraordinarius und Direktor des Beethoven-Archivs in Bonn, auch er ein Deutschnationaler, der für die NS-Ideologie anfällig war.<sup>20</sup> Zwischen Schieder mair und Schenk kam offenbar ein besonderes Vertrauensverhältnis zustande. Dieser war nun endlich in einen Kreis führender Fachvertreter integriert.

Schenk, der Salzburger in Mecklenburg, bekannte sich in Rostock zum großdeutschen Gedanken und zur nationalen Gemeinschaft von Reichsdeutschen und Deutsch-österreichern in der Tradition von 1848, die ihre Erfüllung in einem großdeutschen Reich finden sollte. Schenk stimmte darin mit großen Teilen seiner Generation, zumal

<sup>15</sup> Gutachten Wolfs, Berlin, 30.6.1929. UA, ebd.

<sup>16</sup> *Die italienische Triosonate* (= Das Musikwerk 7), Köln 1955; *Die außeritalienische Triosonate* (= Das Musikwerk 35), Köln 1970.

<sup>17</sup> Das Ministerium vergütete ihm einen zweistündigen Lehrauftrag (400 RM im Semester, seit 1933 monatlich 200 RM) bei einem Lehrdeputat von 10–12 Wochenstunden und genehmigte seit Sommersemester 1934 ein Lektorat für Musik auf der Basis eines Drittels des Grundgehalts für Studienräte (Besoldungsgruppe A 2 b) in Höhe von 2000 RM jährlich. Ministerium/Schwerin, 7.4.1934, an Fakultät, UA, Personalakte E. Schenk.

<sup>18</sup> Schenks Schriftwechsel mit der Notgemeinschaft der deutschen Wissenschaft in Berlin von 1930 in UA, ebd.

<sup>19</sup> Vgl. *Bericht über die musikwissenschaftliche Tagung der Internationalen Stiftung Mozarteum in Salzburg 1931*, hrsg. von Erich Schenk, Leipzig 1932.

<sup>20</sup> Schieder mair, im April 1933 zum Dekan der Bonner Philosophischen Fakultät gewählt und seit 1937 Präsident der Deutschen Musikgesellschaft, rückte erst 1943 in ein planmäßiges Ordinariat ein, was die langsame Verankerung des Fachs an den Universitäten zeigt. Zu Schieder mairs Stellung im Fach vor dem Hintergrund der Methodendiskussion: Matthias Pape, „Mozart – Deutscher? Österreicher? oder Europäer? Das Mozart-Bild in seinen Wandlungen vor und nach 1945“, in: *Acta Mozartiana* 44 (1997) S. 53–84, hier S. 54–59, 63–65. – Vgl. auch Schieder mairs Nachruf auf Adolf Sandberger, in: *AfMf* 8 (1943), S. 66–70.

der österreichischen Akademikerschaft, überein.<sup>21</sup> So würdigte er Joseph Haydn aus Anlass seines 200. Geburtstages 1932 im Rostocker Stadttheater mit viel patriotischem Schwung zugleich als „Klassiker“ und als „Deutschen“.<sup>22</sup> Haydn, so Schenk in der zeittypischen Diktion, sei ein „Volkskind jenes Südostraumes unserer deutschen Kulturgemeinschaft, der wie kein anderer prädestiniert war für die Entstehung des klassischen Stils.“ Haydn habe „mit unfehlbar sicherem Instinkt aus tiefen Schächten“ „das deutsche Volkstum“ gehoben.

Ein Jahr später erlebte Schenk die nationalsozialistische „Machtergreifung“. Sie führte in seiner Heimat zu Massenkundgebungen österreichischer Nationalsozialisten, so dass Bundeskanzler Engelbert Dollfuß das Parlament ausschaltete und eine Regierungsdiktatur in Form des „Christlichen Ständestaates“ errichtete.<sup>23</sup> Das katholisch-autoritäre ständestaatliche Regime wollte das Land mit Hilfe einer eigenen Österreich-Ideologie auch weltanschaulich dem Einfluss des nationalsozialistischen Deutschland entziehen.<sup>24</sup> Das gespannte Verhältnis zwischen Deutschland und Österreich machte für Schenk die Situation schwierig. Ein Parteibeitritt hätte seine Karriere im Reich gefördert, aber eine Berufung nach Österreich ausgeschlossen. Im August 1934 trat er der Reichsschaft Hochschullehrer im Nationalsozialistischen Lehrerbund bei.<sup>25</sup> Aus ihr wurde 1937 der NSD-Dozentenbund ausgegliedert, dem Schenk seitdem angehörte. Der Beitritt zum NS-Lehrerbund war wohl ein Ersatz für den nicht gewollten oder nicht mehr möglichen Beitritt zur Partei, nachdem wegen der seit März 1933 in die NSDAP strömenden Massen (den sogenannten „Märzgefallenen“) eine Aufnahmesperre verhängt worden war. Sie wurde erst 1937 und zu Beginn des Krieges für kurze Zeit aufgehoben, so dass sich eine lange Schlange von „Parteianwärtern“ bildete.

Nach der ministeriellen Genehmigung zur Errichtung eines musikwissenschaftlichen Seminars im Jahr 1935 wurde Schenk auf Antrag der Fakultät 1936 zum nichtbeamteten außerordentlichen Professor (mit einem Brutto Gehalt von 400 RM monatlich) ernannt. Die örtliche Parteileitung und die NS-Dozentschaft hatten der Ernennung zuvor zugestimmt. Schenk sei „als ein tüchtiger Vertreter seines Faches, als ein guter Lehrer, ein charakterlich einwandfreier Mensch und Kamerad“ bekannt. „Politisch hat er sich niemals irgendwie betätigt.“ Er stehe „voll und ganz auf dem Boden unseres heutigen

<sup>21</sup> Vgl. Heinrich von Srbik, „Gesamtdeutsche Geschichtsauffassung“, in: *DVfLG* 8 (1930), S. 1–12 (Vortrag vor der 57. Philologenversammlung 1929 in Salzburg). Die „gesamtdeutsche Geschichtsanschauung“ entwickelte Srbik zusammen mit Kollegen und Schülern zur wirkungsmächtigsten Geschichtskonzeption in der Zwischenkriegszeit. Dazu Fritz Fellner, „Die Historiographie zur österreichisch-deutschen Problematik als Spiegel der nationalpolitischen Diskussion“, in: *Österreich und die deutsche Frage im 19. und 20. Jahrhundert. Probleme der politisch-staatlichen und soziokulturellen Differenzierung im deutschen Mitteleuropa*, hrsg. von Heinrich Lutz u. Helmut Rumpler (= Wiener Beiträge zur Geschichte der Neuzeit 9), Wien 1982, S. 33–59.

<sup>22</sup> E. Schenk, „Haydn der Deutsche“, gedruckt in: *Greifswalder Zeitung*, 4.5.1932, 2. Beiblatt, „Joseph Haydn zum Gedächtnis“.

<sup>23</sup> An der Beurteilung des Ständestaats und der Rolle von Dollfuß im Bürgerkrieg 1934 entzündet sich bis heute der Streit zwischen bürgerlichem und sozialistischem Lager, wobei die sozialistisch dominierte zeitgeschichtliche Forschung in Österreich vom „Austrofaschismus“ spricht. Vgl. Helmut Wohnout, *Regierungsdiktatur oder Ständeparlament! Gesetzgebung im autoritären Österreich* (= Studien zu Politik und Verwaltung 43), Wien 1993.

<sup>24</sup> Zur ständestaatlichen Musikauffassung Rudolf Flotzinger, „Musikwissenschaft und der österreichische Mensch“, in: *Die Universität [Graz] und 1938* (= Böhlau zeitgeschichtliche Bibliothek 11), hrsg. v. Christian Brünner u. Helmut Konrad, Wien 1989, S. 147–166. – Dazu am Beispiel Mozarts Matthias Pape „Mozart – Deutscher? Österreicher? oder Europäer?“ (wie Anm. 20), S. 59–62.

<sup>25</sup> Mitgliederkartei der Reichsschaft Hochschullehrer im N.S.L.B. (Nr. 310131) im Bundesarchiv, Außenstelle Berlin-Lichterfelde (früher Berlin Document-Center).



Staates.“<sup>26</sup> Der Rektor lobte ausdrücklich Schenks wissenschaftliche und musikpraktische Arbeit und seinen lebendigen Vortragsstil. Er habe noch keine Gelegenheit gehabt, mit Schenk über politische Fragen zu sprechen, habe jedoch „nicht den geringsten Grund“, an „seiner nationalsozialistisch-guten Gesinnung einen Zweifel zu hegen.“<sup>27</sup> Schenk hielt sich offenbar parteipolitisch zurück, erweckte aber – typisch für ihn – den Eindruck, dazuzugehören.

Als nach dem Anschluss Österreichs an Hitler-Deutschland im März 1938<sup>28</sup> die Errichtung einer Lehrkanzel für Musikwissenschaft und Musikgeschichte in Graz in greifbare Nähe rückte, fragte die Grazer Fakultät Schenk (eine erste Anfrage hatte ihn bereits 1935 erreicht),<sup>29</sup> ob er bereit sei, einen Ruf anzunehmen.<sup>30</sup> Joseph Müller-Blattau, Nachfolger des zwangspensionierten Wilibald Gurlitt in Freiburg und ein zuverlässiger Parteigenosse, lobte in seinem Gutachten, um das ihn die Grazer Fakultät gebeten hatte, Schenks wissenschaftliche, organisatorische und charakterliche Vorzüge. Er hob hervor, dieser genieße das besondere Vertrauen des NS-Studentenbundes, sei „selbstverständlich Pg“ [Parteigenosse] – was nicht zutraf, aber die Einschätzung Schenks durch einen Nationalsozialisten beleuchtet – kurz, dass „die Wahl auf keinen besseren fallen könnte.“<sup>31</sup> Doch kam die Errichtung des Grazer Lehrstuhls aus Geldnot wieder nicht zustande. Etwa gleichzeitig war Schenk als Professor für Musikgeschichte an der geplanten Hochschule für Musikerziehung in Graz vorgesehen, wofür ihn der Musikreferent des NS-Studentenbundes forciert vorschlug.<sup>32</sup>

Hitlers Anschlusspolitik erfüllte nicht nur die großdeutschen Hoffnungen eines großen Teils der österreichischen Bevölkerung,<sup>33</sup> der Anschluss brachte Schenk auch das lange ersehnte akademische Amt ein. Er übernahm im September 1939 die Vertretung des Lehrstuhls von Robert Lach in Wien, auf den er im April 1940 förmlich berufen wurde.<sup>34</sup> Damit hatte Schenk, nunmehr 38 Jahre alt, die Spitzenposition der Musikforschung in der „Ostmark“ erreicht. Die Leitung des Wiener Instituts war mit einer traditionsreichen Lehrkanzel verbunden, auf der sich nach dem Wechsel von

<sup>26</sup> Dozentenbundführer Oberarzt Dr. Heinrich Gißel, Chirurgische Klinik der Universität Rostock, an Rektor, 20.12.1935. UA, ebd.

<sup>27</sup> Rektor an Dozentenbundführer Gißel, 5.1.1938 [recte: 1936], ebd.

<sup>28</sup> Zu allen Aspekten der zum Anschluss führenden Politik die kontroversen Beiträge in: *Österreich, Deutschland und die Mächte – Internationale und österreichische Aspekte des „Anschlusses“ vom März 1938*, hrsg. von Gerald Stourzh u. Birgitta Zaar (= Veröffentlichungen der Kommission für die Geschichte Österreichs 16), Wien 1990.

<sup>29</sup> Vgl. Rudolf Flotzinger, *50 Jahre Institut für Musikwissenschaft*, Graz 1990 [Privatdruck], S. 36. Dazu Schenk an Rektor Rostock, 17.12.1935. UA, Personalakte E. Schenk.

<sup>30</sup> Ebd., S. 39 f.

<sup>31</sup> Ebd., S. 40.

<sup>32</sup> Vgl. Helmut Brenner, *Musik als Waffe! Theorie und Praxis der politischen Musikverwendung, dargestellt am Beispiel der Steiermark 1938–1945*, Graz 1992, S. 172 f., 249.

<sup>33</sup> Vgl. Gerhard Botz, „Zwischen Akzeptanz und Distanz. Die österreichische Bevölkerung und das NS-Regime nach dem „Anschluß““, in: *Österreich, Deutschland und die Mächte* (wie Anm. 28), S. 429–455.

<sup>34</sup> Erst jetzt wurde Schenk in das Beamtenverhältnis auf Lebenszeit berufen. Vgl. Abschrift der Ernennungsurkunde vom 30.4.1940 an das Mecklenburgische Staatsministerium, Abt. Unterricht, UA, Personalakte E. Schenk. – Die österreichischen Universitäten unterstanden seit dem 1.2.1940 dem Berliner Ministerium. Schenk war schon im November 1938 wegen der Übernahme von Lachs Lehrstuhl von dem zuständigen Ministerialrat im Reichsministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung Hermann-Walther Frey zu einer Besprechung nach Berlin gebeten worden; die Fakultät fügte sich Freys Wunsch. Vgl. Flotzinger, *50 Jahre Institut für Musikwissenschaft* (wie Anm. 29), S. 41 f., zu Freys maßgeblichem Einfluss, S. 44 ff.; Potter (wie Anm. 3), S. 153 f. – Schenks Nachfolger in Rostock wurde 1940 Walter Gerstenberg, seit 1935 Privatdozent in Köln, seit 1.5.1937 Mitglied der NSDAP. Berufungsvorschläge der Fakultät (mit Gutachten) in UA, Philos. Fakultät, 141, Lehrauftrag für Musikwissenschaft 1921–1945.

Eduard Hanslick (1856–1894) zu Guido Adler (1898–1927) und von diesem zu Robert Lach (1927–1939) zum dritten Mal ein Bruch mit der Ausrichtung des Fachs vollzog. Mit Schenk (1940–1971) kam der (kultur-)historische Zweig der „reichsdeutschen“ Musikwissenschaft zum Zuge. Schenks Berufung sollte zweifellos der Stärkung des neuen Regimes in Österreich dienen,<sup>35</sup> wie die Berufung des SA-Mannes Wilhelm Ehmann im Jahr 1939 von Freiburg nach Innsbruck.<sup>36</sup>

Schenk stimmte mit der nationalsozialistischen Weltanschauung bruchlos überein. Seine Schriften und sein Verhalten lassen nur diesen Schluss zu.

### III. Schenks Welt- und Geschichtsbild

Schenk konnte die Kernpunkte der NS-Ideologie, völkischen Nationalismus und rassistisch begründeten Antisemitismus, die das weltanschauliche Fundament des bürgerlichen Lagers in der Monarchie und der ersten österreichischen Republik gebildet hatten,<sup>37</sup> mittragen, ohne sein Weltbild den neuen Verhältnissen anpassen zu müssen. In Schenks Arbeiten finden sich fünf Kernpunkte, die sein Geschichtsbild kennzeichnen:

1. Schenk bekannte sich zum großdeutschen Gedanken auf der Grundlage der durch Sprache und Kultur konstituierten Nation. Er berief sich immer wieder auf die seit dem 19. Jahrhundert wirkungsmächtige kulturnationale Idee Herders. Das allein weist ihn freilich noch nicht als Anhänger der NS-Ideologie aus. Das sich auf das Volkstum berufende nationale Selbstverständnis wurde aber nach 1933 zu einer völkisch-rassistischen Volkstumsideologie fortentwickelt, die Schenk mittrug.

2. Schenk unterstützte die Idee der „völkischen Gemeinschaftsbildung“, zu der die „gemeinschaftsbildende Macht“ der Musik beitragen könne. Auf den Klagenfurter Hochschulwochen legte er 1941 ein Bekenntnis zur nationalsozialistischen Volkstumsarbeit ab:<sup>38</sup> „Gemäß der Erkenntnis“ „im neuen Reich“, „daß die Musik eines der wirkungsvollsten Mittel seelischer Menschenformung sei, daß es vor allem gilt, die gemeinschaftsbildenden Werke der Musik beim Formungsprozeß der Nation einzusetzen“, ist die Musikpflege „nicht mehr Angelegenheit einer ästhetisch ausgerichteten Oberschicht, sondern politischer Auftrag, d. h. Dienst an Volksformung und Volkswerdung.“ „Die Ergebnisse von Forschen und Sammeln [landschaftlicher Musikarbeit] müssen zu Gestaltungsmitteln völkischer Erneuerung werden, d. h. sie müssen zu klingendem Leben erweckt werden. Einzig und allein der Stärkegrad ihres Anteils am Formungsprozeß der Nation, ihr Wirken im lebendigen Sein des Volkes bestimmt ihren Wert.“

<sup>35</sup> Unzutreffend Elisabeth Th. Hilscher, *Denkmalpflege und Musikwissenschaft. Einhundert Jahre Gesellschaft zur Herausgabe der Tonkunst in Österreich (1893–1993)* (= Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 33), Tutzing 1995, S. 153 f., die Schenk, was seine Förderung durch das NS-Regime und seine nationalsozialistische Gesinnung betrifft, für ein Opfer von Gerüchten hält.

<sup>36</sup> Vgl. Kurt Drexel, *Musikwissenschaft und NS-Ideologie. Dargestellt am Beispiel der Universität Innsbruck 1938–1945* (= Veröffentlichungen der Universität Innsbruck 202), Innsbruck 1993.

<sup>37</sup> Vgl. Wolfgang Altgeld, „Die Ideologie des Nationalsozialismus und ihre Vorläufer“, in: *Faschismus und Nationalsozialismus*, hrsg. von Karl Dietrich Bracher u. Leo Valiani (= Schriften des Italienisch-Deutschen Historischen Instituts in Trient 1), Berlin 1991, S. 107–136.

<sup>38</sup> Schenk, *Musik in Kärnten* (Schriften zu den Klagenfurter Hochschulwochen), Klagenfurt 1941, S. 31, 33.

Das entsprach den Zielen nationalsozialistischer Erziehung, in der Wissenschaft und Forschung nicht Selbstzweck, sondern auf das weltanschauliche Bekenntnis zum Nationalsozialismus hin ausgerichtet waren. Die Musikforschung sollte die Voraussetzungen zur Musikpflege als gemeinschaftsförderndem Erleben von Musik leisten.

Schenk hat in einem programmatischen Vortrag im Jahr 1942 die „ethischen“ Ziele deutscher Musik von den rein „ästhetischen“ der romanischen Kulturen abgegrenzt. Dem „Hang zum Internationalismus“ des Virtuositentums und zur „Veräußerlichung“ der Musik stellte er eine „volksverwurzelte“ Musikpflege entgegen. Der Fortschritt in der Musik liege darin, dass die „Aufklärungsideologie“ durch die bürgerliche Musikpflege und die Sangesbewegung des 19. Jahrhunderts überwunden worden, diese Bewegung dann selbst „in ihrer spezifisch liberalen Haltung des 19. Jahrhunderts erstarrt“ und von der Jugendmusikbewegung vor und nach dem Ersten Weltkrieg abgelöst worden sei; in der nun „gewonnenen neuen Haltung und Zucht des Musizierens“ sei „der Ansatz für die ‚singende Mannschaft‘ des neuen Staates gegeben“: „für Hitler-Jugend-Sing- und Spielscharen, für die Wehrverbände, die Musizierkreise der Erzieherchaft.“<sup>39</sup>

In der Ablehnung von Aufklärung und Liberalismus und der Betonung von „Volks Ganzheit“ und „Kunstpflge als politischem Auftrag zur Menschenformung“ stimmte Schenk nahtlos mit dem Welt- und Geschichtsbild, mit dem Erziehungs- und Bildungsgedanken des Dritten Reichs überein.

3. Schenk konnte die NS-Rassenideologie mit der Tradition des sozialdarwinistisch bestimmten österreichischen Antisemitismus verbinden, mit dem die von Karl Lueger zur Massenpartei geformten Christlichsozialen (mit Stoßrichtung gegen das nicht assimilierte Wiener Ostjudentum) und Georg von Schönerers Deutschnationale (gegen Juden und Tschechen in den deutsch besiedelten Randgebieten Böhmens) seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert den Kampf gegen Deutschliberale (die die Emanzipation der Juden eingeleitet hatten) und Sozialdemokraten (deren Parteiführer jüdisch waren) geführt hatten. Der Rassenantisemitismus war namentlich in der großdeutsch ausgerichteten österreichischen Akademikerschaft, an den Universitäten und in den schlagenden Verbindungen, verbreitet.<sup>40</sup> Die Christlichsozialen hatten in ihrem Linzer Parteiprogramm von 1926 die „Pflge deutscher Art“ und die Bekämpfung der „Übermacht des zersetzenden jüdischen Einflusses auf geistigem und wirtschaftlichem Gebiete“ gefordert. Das Programm der anderen Regierungspartei, der Großdeutschen Volkspartei, enthielt einen eigenen Abschnitt über „unsere Stellung zur Judenfrage“ und forderte u.a. den „Schutz gegen Fremdkörper, die dem Volksorganismus gefährlich sind.“ Das Judentum sei „ein Parasit am Wirtschaftskörper“; die „Rassenveranlagung“ treibe den

<sup>39</sup> Schenk, „Organisationsformen deutscher Gemeinschaftsmusik“, in: *Musikverein für Kärnten. Festschrift 1942*, Klagenfurt [1942], S. 58–63.

<sup>40</sup> Vgl. als Forschungsresümee Bruce Pauley, *Eine Geschichte des österreichischen Antisemitismus. Von der Ausgrenzung zur Auslöschung*, Wien 1993; ders., „German and Austrian Anti-Semitism in the Interwar Years – Which was the More Extreme?“, in: *Österreichischer Zeitgeschichtetag 1993*, hrsg. von Ingrid Böhler u. Rolf Steininger, Innsbruck 1995, S. 272–278. – Zu Antisemitismus und völkischem Nationalismus als Kernpunkt der Auseinandersetzung zwischen katholischen und nationalen Studentenverbindungen Michael Gehler, *Studenten und Politik. Der Kampf um die Vorherrschaft an der Universität Innsbruck 1918–1938* (= Innsbrucker Forschungen zur Zeitgeschichte 6), Innsbruck 1990.

Juden dazu, „die Herrschaft über das Wirtsvolk anzustreben.“<sup>41</sup> Hier findet sich seitenlang alles das, was nach 1933 in Deutschland offiziell verkündet wurde, beschlossen bereits 1920 in Salzburg, als der junge Erich Schenk maturierte.

Wie im akademischen Milieu generell, so grassierte auch unter den Musikwissenschaftlern der Antisemitismus. Guido Adler war trotz seines internationalen Ansehens innerhalb der Fakultät isoliert und wurde nie in die Akademie der Wissenschaften gewählt. Der Antisemitismus verschärfte noch die fachlichen und charakterlichen Gegensätze zwischen ihm und dem cholertemperamentvollen Robert Lach.<sup>42</sup> Selbst Adlers Schüler wurden von den national-völkischen Antisemiten in Sippen-Haft genommen, wie die Berufungsverhandlungen in Graz 1922 zeigen, wo Lach in seinen Gutachten unter den Kandidaten zwischen „Halbjude“, „Volljude von reinstem Schlage“ und „stramm deutsch gesinnten Vollblutariern“ unterschied.<sup>43</sup>

In München gingen die Uhren (im Vergleich mit den preußischen Universitäten) nicht viel anders. Adolf Sandberger unterschied in derselben Berufungssache zwischen Ariern und Juden in der Zunft und beklagte sich darüber, dass man sich auch in München „gegen Vieles auch heute noch zu wehren [habe], was undeutsche Reichs- und Volksverderber unseren Universitäten ansinnen oder aufzwingen möchten.“<sup>44</sup> Das Münchner Umfeld, nicht zuletzt Sandbergers betont nationale und antijüdische Einstellung, dürften den jungen Schenk in seiner Prägung weiter gefestigt haben.<sup>45</sup>

Dies schlug sich in seinen Schriften nach seiner Berufung nach Wien nieder. So führte er anlässlich des 150. Todestages von Mozart 1941 über dessen „Ahnenerbe“ aus, Mozart sei „gleich Haydn ein nordisch-dinarischer Mischling“ gewesen, „nordisch mehr vom Vater, dinarisch mehr von der Mutter bestimmt.“<sup>46</sup> Das entsprach der nationalsozialistischen Rassentypologie Hans F. K. Günthers.<sup>47</sup> Im Mozart-Gedenkjahr lag ihm in Florenz daran, den ‚deutschen‘ Mozart vorzuführen.<sup>48</sup> Mozart sei zwar aufgeschlossen für die „italienische Geistigkeit“ gewesen und habe in Italien mit „Instinktsicherheit der Auswahl das ihm Wesensgemäße“ aufgenommen, verkörpere aber den „Wesenszug

<sup>41</sup> *Österreichische Parteiprogramme 1868–1966*, hrsg. von Klaus Bertschold, München 1967, S. 374–376 (Programm der Christlichsozialen); S. 478–482 (zur „Judenfrage“ im Programm des liberal-deutschnationalen Lagers).

<sup>42</sup> Zu den Intrigen gegen Adler schon bei dessen Berufung nach Wien vgl. Theophil Antonicek, „Musikwissenschaft in Wien zur Zeit Guido Adlers“, in: *StMw* 37 (1986) S. 165–193; ders., „Guido Adler“, in: *Ostdeutsche Gedenktage 1991*, Bonn 1990, S. 48–52, hier S. 51.

<sup>43</sup> Dagegen gab Guido Adler zu bedenken: „Haben wir Deutschen wirklich heute noch Anlaß, Kandidaten auszuschießen, die der Deutschen Nation mit Leib u. Seele, mit dem letzten Blutstropfen angehören, ohne sich an die Richtung des Ludendorff, Tirpitz u. tutti quanti, die das Deutsche Reich an den Abgrund gebracht haben, an Leute wie Sachhofer, die heute noch in ihrer Verblendung das Deutschtum, das echte, wahre, schädigen, anzuschließen?“ Zit. n. Flotzinger, *50 Jahre Institut für Musikwissenschaft* (wie Anm. 29), S. 19–21, 25; 61.

<sup>44</sup> Ebd. S. 21.

<sup>45</sup> Das facettenreiche Bild Münchens, reduziert auf das ressentimentgeladene völkische Milieu, das einen Hitler hervorgebracht habe, bei David Clay Large, *Hitlers München. Aufstieg und Fall der Hauptstadt der Bewegung*, München 1998.

<sup>46</sup> Schenk, „Das Ahnenerbe“, in: *W. A. Mozart. Zur Mozart-Woche des Deutschen Reichs in Zusammenarbeit mit dem Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda und dem Reichsstatthalter in Wien*, hrsg. v. Walther Thomas, Wien 1941, S. 16–22. – Zum Mozart-Bild im Gedenkjahr 1941 Matthias Pape, „Mozart – Deutscher? Österreicher? oder Europäer?“ (wie Anm. 20), S. 62–67.

<sup>47</sup> Vgl. Hans F. K. Günther, *Rassenkunde des deutschen Volkes*, München 1922, Aufl. 1935 (Nachdr. der 16. Aufl. 1933), Kap. 7, 15 (hier auch zu Mozart). Dazu von seiten der modernen Ethnologie Margarete Weninger, „Rassengeschichte Österreichs“, in: *Rassengeschichte der Menschheit. Europa III (Österreich, Tschechoslowakei, Polen)*, hrsg. von Ilse Schwidetzky, München, Wien 1978, S. 7–33.

<sup>48</sup> Schenk, „Mozart und der italienische Geist“, in: *Geist der Zeit. Wesen und Gestalt der Völker. Organ des Deutschen Akademischen Austauschdienstes* 19 (1941), S. 580–590.

genialen deutschen Musikertums.“ Mozarts „Verpflichtung gegenüber den Grundgesetzen deutschen musikalischen Schöpfertums beweist die Abwegigkeit des Urteils vom ‚italienisierten‘ Mozart“ und erkläre auch, warum Mozarts Bühnenwerk „in Italien nie recht heimisch wurde“. Damit wollte Schenk die Zweifel an der nationalen Zugehörigkeit Mozarts so ausräumen, dass sich aus dessen Hinwendung zur ‚welschen‘ Musik mit der NS-Ideologie keine Widersprüche ergaben.

Schenk bekannte sich zur Ausgrenzung des Judentums aus der Musik auf der Grundlage der „inzwischen gefestigten rassistischen Gesichtspunkte.“<sup>49</sup> Er trug keine Bedenken, der Hauptstelle Musik im Amt Rosenberg für die redaktionelle Arbeit am *Lexikon der Juden in der Musik* (Berlin 1940) die Namen der in Wien promovierten jüdischen Musikwissenschaftler mitzuteilen.<sup>50</sup> Schenk stand jedoch nicht im radikal-antisemitischen Wiener Lager wie Alfred Orel (Schüler Adlers), der an der Universität (seit 1922) neuere Musikgeschichte lehrte und nach dem Anschluss Österreichs als Leiter der Wiener Musikhochschule seinen „Radau-Antisemitismus“ ungehemmt in die Tat umsetzen konnte, die Entlassung aller nicht ‚rein arischen‘ Dozenten bewirkte,<sup>51</sup> die Herrschaft der „Horde jüdischer Parasiten“ in der Wiener Kultur und die „ganz unglaubliche Verjudung des Solistenkörpers der Staatsoper“ brandmarkte.<sup>52</sup>

4. Schenk lehnte – wie der Großteil der deutschen Musikforscher – die musikalische Moderne ab und traf sich darin mit dem Verdikt des Nationalsozialismus, der die moderne Kunst als kulturbolschewistisch diffamierte. Schenk fehlte jeder innere Zugang zur Zweiten Wiener Schule, deren jüdische Repräsentanten zur Emigration gezwungen worden waren.<sup>53</sup> Es entsprach seiner auch nach 1945 vertretenen Überzeugung, dass die „europäische Musik“ „durch das notorische Falschspiel der Zwölftöner in unrettbaren Verfall“ geraten sei.<sup>54</sup>

5. Schenk unterstützte den Ostkrieg auch noch nach der Katastrophe von Stalingrad, als die meisten spürten, dass die Zeit der „Blitzsieg“ vorüber und der Krieg nicht mehr zu gewinnen sei. Beim Festvortrag zum Beethovenfest, den er auf Einladung Ludwig Schiedermairs 1943 in Bonn hielt, nahm er die Durchhalteparolen des Regimes auf und würdigte Beethovens Lebensweg während der napoleonischen Kriege als Beispiel für die

<sup>49</sup> So in seiner Rezension von Ludwig Schiedermairs *Die deutsche Oper. Grundzüge ihres Werdens und Wesens*, 2., erw. Aufl. Bonn, Berlin [o.J.], in: *Deutsche Literaturzeitung* 62 (1941), Sp. 1082–1085. – In der Rezension eines Buches über Beethoven (in: *Die Musik* 31 [1939], S. 819) beanstandete er, dass die Autorin sich auf ein Zeugnis des Juden Ferdinand Hiller berufen habe.

<sup>50</sup> Vgl. Hinweise bei Potter (wie Anm. 3), S. 187. – Zur Arbeit am Lexikon Willem de Vries, *Sonderstab Musik. Organisierte Plünderungen in Westeuropa 1940–45*, Köln 1998, S. 87–95. Nachdr. des Lexikons, allerdings mit historisch unzuverlässiger Einleitung in hypertropher Sprache, von Eva Weissweiler, *Ausgemerzt! Das Lexikon der Juden in der Musik und seine mörderischen Folgen*, Köln 1999.

<sup>51</sup> Vgl. Lynne Heller, *Die Reichshochschule für Musik in Wien 1938–1945*, Phil. Diss. Wien [masch.] 1992, S. 55–57, 61, 231 ff.

<sup>52</sup> So in: *Die Musik* 30 (1938/39), S. 543–545. – Zur Verstrickung der künstlerischen Elite Österreichs in das NS-System Oliver Rathkolb, *Führertreu und gottbegnadet. Künstlereliten im Dritten Reich*, Wien 1991.

<sup>53</sup> Das betraf auch Egon Wellesz, der sowohl als Komponist wie auch als Dozent für Musikwissenschaft an der Wiener Universität (1929–1938) hervorgetreten war und dessen „Compositionstalent“ Adolf Sandberger in einem Berufungsgutachten für die Fakultät in Graz als „ganz decadent“ und „angefault“ kritisiert hatte. Zit. n. Flotzinger, *50 Jahre Musikwissenschaftliches Institut* (wie Anm. 29), S. 20.

<sup>54</sup> Brief Schenks an Hellmut Federhofer (Graz), 20. 12. 1955, Durchschlag in: Korrespondenzakten zum internationalen musikwissenschaftlichen Kongress in Wien 1956, Musikwissenschaftliches Institut der Universität Wien (für freundliche Hilfe bei der Einsichtnahme danke ich Professor Dr. Theophil Antonicek, Wien).



Bewältigung des Kriegserlebens auf der höheren, künstlerischen Ebene. Er rühmte Beethovens „geniale deutsche Schöpferart“, seine „germanische Willensenergie“ und „nordische Fernsehnsucht“<sup>55</sup> und berief sich beifällig auf Peter Raabe, den Präsidenten der Reichsmusikkammer – ein weiterer Kotau vor dem Regime.

Schenk arbeitete mit der von Herbert Gerigk geleiteten Hauptstelle Musik im Amt Rosenberg eng zusammen. Für die von Gerigk herausgegebene Reihe *Unsterbliche Tonkunst*, die der Verbreitung der NS-Weltanschauung diene, schrieb er ein Bändchen über Johann Strauß (Sohn);<sup>56</sup> er wurde für den Aufbau der vom Amt Rosenberg im bayerischen Chiemsee geplanten „Hohen Schule“ als „Spitze der gesamten Erziehungsarbeit für die NSDAP, aller ihrer Gliederungen und aller angeschlossenen Verbände“ (Rosenberg) als Experte herangezogen und als solcher vom Militärdienst freigestellt.<sup>57</sup> Um Forschungsbeihilfen zu erhalten, suchte Schenk die Zusammenarbeit mit dem vom Reichsführer-SS geleiteten „Ahnenerbe“ in Berlin-Dahlem, dem er ein weitgespanntes Programm zur Erforschung der deutschen Musikdenkmale des Mittelalters und der Renaissance in Italien vorschlug. Das „Ahnenerbe“ der SS lehnte jedoch ab.<sup>58</sup>

Schenks Hoffnungen auf breite Wirkungsmöglichkeiten, die er mit der Berufung auf das Wiener Ordinariat verbunden hatte, beendete der Untergang des „großdeutschen“ Reichs. Dem Tat-Menschen Schenk drohte 1945, in der Lebensmitte, das Ende seiner Karriere. Doch dazu ließ er es nicht kommen.

#### IV. Schenks Wendung vom Großdeutschen zum Kleinösterreicher

In Österreich vollzog sich 1945 – mit den deutschen Westzonen nicht zu vergleichen – ein radikaler Systemwechsel und sozialer Umschichtungsprozess, ähnlich wie beim Anschluss 1938. Die christlichsoziale Führungsschicht, die das Dollfuß-Schuschnigg-Regime getragen, 1938 von den Nationalsozialisten aus den Ämtern entlassen und zum großen Teil in die Konzentrationslager verbracht worden war, kehrte in der neugegründeten Österreichischen Volkspartei (ÖVP) in die Regierungsämter und Leitungsfunktionen zurück und entfernte zusammen mit den Sozialisten (SPÖ) die ehemaligen Nationalsozialisten.

Erich Schenk geriet nach 1945 gleich mehrfach unter Rechtfertigungsdruck. Rudolf von Ficker, Schüler Guido Adlers und der führende Mediävist, der die Wiener Verhältnisse und offenbar auch Schenks Rolle kannte, intervenierte 1946 bei der amerikanischen Besatzungsmacht in Wien gegen Schenks Verbleiben im Amt – wie Schenk

<sup>55</sup> Schenk, *Beethoven zwischen den Zeiten* (Kriegsvorträge der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn, Vortragsreihe „Kunst und Wissenschaft“, Heft 88), Bonn 1943, S. 5. – Ähnlich im Tenor Ludwig Schiedermaier, *Beethoven* (Kriegsvorträge der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn, Vortragsreihe „Der Kampf um den Rhein“, Heft 41), Bonn 1942.

<sup>56</sup> Schenk, *Johann Strauß* (= *Unsterbliche Tonkunst. Lebens- und Schaffensbilder großer Musiker*, hrsg. von Herbert Gerigk), Potsdam 1940. Dass die jüdischen Namen im Register mit Sternchen gekennzeichnet sind, war in dieser Reihe selbstverständlich. Gerigks Rolle erhellt de Vries, *Sonderstab Musik*; zur Reihe, die zwischen 1936 und 1944 in 15 Bändchen erschien, S. 45, 105. – Potter (wie Anm. 3), S. 187.

<sup>57</sup> Neben Schenk gehörten zum musikwissenschaftlichen Arbeitsstab Werner Danckert (Berlin), Rudolph Gerber (Gießen), Karl Gustav Fellerer (Fribourg), H. Schole (Greifswald), Erich Schumann (Berlin). Vgl. de Vries, S. 57, 81, zur „Hohen Schule“, S. 97–115.

<sup>58</sup> Schenks Korrespondenz mit SS-Obersturmbannführer Wolfram Sievers, dem Geschäftsführer des „Ahnenerbes“, von 1942/43 in Personalakte E. Schenk, Bundesarchiv Berlin (früher Document Center). Dazu im einzelnen Potter (wie Anm. 3), S. 182 f.

unterstellte, um selbst auf das Wiener Ordinariat zu gelangen.<sup>59</sup> Bei der Überprüfung aller Dozenten gelang Schenk vermutlich die Anerkennung als „Minderbelasteter“. Schenk, der im Dritten Reich keinen Zweifel an seiner nationalsozialistischen Überzeugung gelassen hatte, konnte nun darauf verweisen, der Partei nicht angehört zu haben. Er profitierte davon, dass die Überprüfung der „Minderbelasteten“ durch Sonderkommissionen nur in den sog. weltanschaulichen Fächern (Philosophie, Geschichte, deutsche Literaturgeschichte u. a.) nach strengen Kriterien erfolgte.<sup>60</sup> Dagegen wurden Robert Haas und Alfred Orel, wie alle Parteimitglieder, Parteienwärter und während der NS-Zeit Habilitierten, ihrer Posten enthoben. Orel (von den Sowjets 1945 inhaftiert) und Haas erhielten die Lehrbefugnis auch später nicht zurück, so dass Schenk seine Konkurrenten, die er bei der Nachfolge Lachs ausgestochen hatte, an der Universität (sowie in der Leitenden Kommission der Denkmäler der Tonkunst in Österreich) los war. Sie blieben aber in Wien und auf internationalen Tagungen und Kongressen weiter präsent, hielten sich für nicht stärker belastet als Schenk und intrigierten gegen ihn. Anderen Konkurrenten verschaffte Schenk Posten und (Hofrats-)Titel, um sie in Schach zu halten; manche Intimfeinde musste er aushalten, wie Otto Erich Deutsch, der sich als Jude 1939 in England in Sicherheit gebracht hatte und seit 1951 wieder in Wien ansässig war und von dem Schenk meinte, dass er „seinen vorchristlichen Urhass an mir austobt.“<sup>61</sup> So glich – bildlich gesprochen – die Wiener Musikwissenschaft von den Professoren über Assistenten und Mitarbeiter bis hinunter zu den Doktoranden einem Schlangennest, das Schenk zu bändigen suchte, während die anderen in ihm selbst eine Schlange sahen, vor der sie sich hüten mussten, da Schenk das Fach in Österreich monopolisierte und ohne ihn keine Karriere zu machen war.

Österreich betrachtete sich nach 1945 als „erstes Opfer“ Hitler-Deutschlands, das 1938 einer Aggression zum Opfer gefallen sei, gegen die es sich nicht habe wehren können. Die Okkupationstheorie diene dazu, die Übertragung des deutschen Reichs- und Privateigentums auf Österreich durch die Siegermächte zu legitimieren und die Entschädigungsforderungen der nach 1938 Inhaftierten oder zur Emigration gezwungenen Juden sowie der nach Österreich geflüchteten und vertriebenen Volksdeutschen

<sup>59</sup> Vgl. Schenks Brief an Heinrich Husmann (Hamburg), 8.3.1956, Durchschlag in: Korrespondenzakten Kongreß Wien 1956. – Ficker war seit 1927 ao. Prof. für Musikgeschichte in Wien gewesen (zur Pflege des Fachgebiets nach Adlers Emeritierung), seit 1931 o. Prof. in München. Während Ficker schrieb, dass Adlers „wertvolle Bibliothek nach seinem Tode [1941 in Wien] ohne Entschädigung beschlagnahmt und dem von ihm begründeten Seminar zugewiesen“ wurde, nahm Schenk für sich (allein) in Anspruch, Adler „vor der Verschleppung in ein Lager geschützt“ und „dessen Bibliothek vor dem Zugriff der NS-Behörden“ bewahrt zu haben. Vgl. Rudolf v. Ficker, Art. „Guido Adler“, in: *MGG* 1, Kassel 1949, Sp. 85–88; E. Schenk, Selbstbiographie, in: *MGG* 11, Kassel 1963, Sp. 1665 f. Schenks Rechtfertigung folgend (ohne Belege beizubringen) Hilscher, *Denkmalpflege und Musikwissenschaft* (wie Anm. 45), S. 149, 171, 181 f.

<sup>60</sup> Bundesverfassungsgesetz vom 6.2.1947 über die Behandlung der Nationalsozialisten, 3. Verbotsgesetznovelle § 19, 1a (aa). Vgl. *Das Nationalsozialistengesetz [1946]. Das Verbotsgesetz 1947. Die damit zusammenhängenden Spezialgesetze*, hrsg. von Ludwig Viktor Heller, Edwin Loebenstein, Leopold Werner. Wien 1948. – Eine Arbeit über die Wiener Musikwissenschaft vor und nach 1945 fehlt. Die Angaben zur Person Schenks im Themenheft *100 Jahre Musikwissenschaft in Wien*, *ÖMZ* 53 (1998), Heft 10, sind widersprüchlich; vgl. vor allem das Statement von Christoph Wolff (Harvard). – Ohne Berücksichtigung der Musikwissenschaft und unzureichend in der Differenzierung zwischen großdeutschem Ideal und nationalsozialistischer Gesinnung die Beiträge in *Willfähige Wissenschaft. Die Universität Wien 1938–1945* (= Österreichische Texte zur Gesellschaftskritik 43), hrsg. von Gernot Heiß [u.a.], Wien 1989.

<sup>61</sup> So Schenk in Reaktion auf Deutschs Rezension seiner Mozart-Biographie im Brief an Erich Valentin (München), 16.12.1955, Durchschlag in: Korrespondenzakten Kongreß Wien 1956. – Vgl. Hans F. Redlich, Art. „O. E. Deutsch“, in: *MGG* 3, 1954, Sp. 259–261.



abzuwehren.<sup>62</sup> Die österreichische Staatsdoktrin wurde für jene Wissenschaftler, die sich, wie Schenk, mit dem NS-Regime eingelassen hatten, seit den frühen fünfziger Jahren zu einer Art Freibrief, um sich der Auseinandersetzung mit ihrer Rolle im Nationalsozialismus zu entziehen.

Neben die Okkupationstheorie trat in der Gründungsphase der Zweiten Republik zur weiteren Abgrenzung von Deutschland die These der „österreichischen Nation“.<sup>63</sup> Vertreten wurde sie vom tonangebenden ‚linkskatholischen‘ Flügel der ÖVP, von den Monarchisten, die auf eine Restauration der Habsburger hofften, und von der Kommunistischen Partei, die diese These schon im Ständestaat entwickelt hatte. Sie alle lehnten die Vorstellung eines gemeinschaftlichen Volkstums von Deutschösterreichern und Reichsdeutschen und die Idee der Kulturnation ab, die das geistige Fundament des Anschlussgedankens in der Ersten Republik gebildet hatte. Das Programm der ÖVP forderte die „zielbewußte Pflege des österreichischen Geistes und schärfste Betonung des eigenständigen österreichischen Kulturgutes und die restlose Durchdringung des Unterrichtes mit österreichischem Gedankengut und Heranbildung der Jugend zu bedingungslosen Österreichern“ sowie „intensivste Arbeit am Aufbau der österreichischen Nation“, „die starkes stolzes österreichisches Staats- und Kulturbewußtsein formen muß.“<sup>64</sup>

Schenk, der noch beim Bonner Beethovenfest 1943 den Komponisten als Sendboten einer Reichsdeutsche und Deutschösterreicher verbindenden „gesamtdutschen Kultur“ in Anspruch genommen und sich immer zur deutschen Kulturnation bekannt hatte, verwandelte nun sein großdeutsches Bekenntnis in ein kleinösterreichisches. Er gehörte zu den wenigen Wissenschaftlern, die sich die These der „österreichischen Nation“ zu eigen machten, die er zudem in die Geschichte der Habsburgermonarchie zurückprojizierte.<sup>65</sup> Keine Frage: Das energische Bekenntnis zur Staatsräson der Zweiten Republik sollte seine Karriere genauso fördern wie zuvor sein Bekenntnis zur NS-Weltanschauung.

Schenks Selbstverständnis nach 1945 mögen vier Beispiele belegen.

1. Auf der „feierlichen Jahressitzung“ der Akademie der Wissenschaften im Jahre 1949 sprach er über „Das historische Gefüge des musikalischen Kunstwerkes“.<sup>66</sup> Der Vortrag

<sup>62</sup> Vgl. Matthias Pape, „Die völkerrechtlichen und historischen Argumente bei der Abgrenzung Österreichs von Deutschland nach 1945“, in: *Der Staat* 37 (1998), S. 287–313. – Gerhard Botz, „Österreich und die NS-Vergangenheit. Verdrängung, Pflichterfüllung, Geschichtsklitterung“, in: *Ist der Nationalsozialismus Geschichte? Zu Historisierung und Historikerstreit*, hrsg. von Dan Diner, Frankfurt a. M. 1987 [u. ö.], S. 141–152, 276–279.

<sup>63</sup> Zum Konstruktivismus dieser Nationsidee Fritz Fellner, „Das Problem der österreichischen Nation nach 1945“, in: *Die Rolle der Nation in der deutschen Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Otto Büsch u. James J. Sheehan (= Einzelveröffentlichungen der Historischen Kommission zu Berlin 50), Berlin 1985, S. 193–220. – Verlängerung der „Nation Österreich“ in die Habsburgermonarchie bei Ernst Bruckmüller, *Nation Österreich. Sozialhistorische Aspekte ihrer Entwicklung* (Studien zu Politik und Verwaltung 4), Wien 1984, 2. erg. u. erw. Aufl. 1996. – Gerald Stourzh, *Vom Reich zur Republik. Studien zum Österreichbewußtsein im 20. Jahrhundert*, Wien 1990.

<sup>64</sup> So die „Programmatischen Leitsätze“ der ÖVP, Juni 1945, in: *Österreichische Parteiprogramme* (wie Anm. 41), S. 376–379.

<sup>65</sup> So bereits früh Schenk, *950 Jahre Musik in Österreich* (= Bellaria-Bücherei 4), Wien 1946, hier etwa S. 55 über die böhmischen Musiker am Mannheimer Hof. – Ders., *Kleine Wiener Musikgeschichte*, Wien 1947, S. 103.

<sup>66</sup> Schenk, „Das historische Gefüge des musikalischen Kunstwerkes“, in: *Österreichische Akademie der Wissenschaften. Almanach* 99 (1949), S. 170–189 (hiernach zit.), wieder in: ders., *Ausgewählte Aufsätze, Reden und Vorträge* (= Wiener musikwissenschaftliche Beiträge 7), Graz, 1967, S. 28–36.

enthält Programmatisches zu Schenks Erkenntnistheorie. Schenk wollte die formale Gestaltanalyse des Kunstwerks, wie sie die Riemann-Schule betrieb, mit einer exakten Analyse der musikalischen „Inhaltsqualitäten“ verbinden, die „unter der Klangoberfläche“ wirken. Ihm lag an der Inhaltsdeutung des musikalischen Kunstwerks unter Berücksichtigung der Stilkritik, wie sie Adler entwickelt hatte. Doch hatte die Stilkritik seiner Ansicht nach nur die äußere Erscheinungsform des Kunstwerks, seine Klangoberfläche vor Augen. Der Deutung des Inhalts von Musik wollte er über die Entschlüsselung des „Sprachcharakters“ der Musik näherkommen. Er knüpfte damit an die von Arnold Schering eingeführte Symbolforschung an, die jedoch wegen Scherings überzogener literarischer Deutungen (der Werke Beethovens) wissenschaftlich in Verruf geraten war.

Schenk ging von der Annahme aus, dass seit dem 16. Jahrhundert bestimmte Tonsymbole ganz bestimmte und immer gleiche Vorstellungen der realen und unrealen Wirklichkeit umschreiben. Diesen Tonsymbolen eignet nach Schenk ein „objektiver Verbindlichkeitscharakter wie dem gesprochenen Wort.“<sup>67</sup> Zum Vorbild wurde ihm die von dem Bonner Germanisten Leo Weisgerber entwickelte Hermeneutik und ihre Lehre von der Aussagekunst der Sprache, wonach jede Kunst „nicht nur Trägerin von Stimmungsgehalten ist, sondern auch ganz bestimmtes Begriffliches auszusagen vermag.“<sup>68</sup> Durch die Tonsymbolforschung war nach Schenk „ein objektiv überprüfbarer Ansatz für die Lösung sowohl des Inhalts- wie des Wertproblems [in der Musik] gegeben.“<sup>69</sup> Er sah darin einen Beitrag zur Wertphilosophie. Auffällig ist der Rationalismus, mit dem Schenk das Kunstwerk erklären wollte.

Dieser methodische Ansatz erklärt, warum Schenk die musikalische Moderne seit Schönberg ablehnte, die mit der Tradition der Tonsymbolik gebrochen und „sich einem von jedem Menschlichen gelösten Konstruktivismus verschrieben“ habe.<sup>70</sup> Dass die Komponisten der Zweiten Wiener Schule noch im Spannungsfeld zwischen Symboldenken und struktureller Absoluteit standen (wie Alban Berg mit seinem *Violinkonzert*) hat Schenk nicht erkannt. Er beklagte auch für die Musik den „Verlust der Mitte“, womit Hans Sedlmayr den Stab über die moderne Kunst gebrochen hatte.<sup>71</sup> Schenks Auffassung vom „Sprachcharakter“ der Musik<sup>72</sup> erklärt auch seine Affinität zur marxistischen Musiktheorie, die diese Fragen in den Mittelpunkt des Forschens stellte. Ernst Hermann Meyer, Georg Knepler und Harry Goldschmidt, die maßgeblichen marxistischen Musikforscher in der DDR, haben immerzu nach dem objektiven Gehalt der Musik gesucht.

<sup>67</sup> Ebd.

<sup>68</sup> So Schenk in der Begrüßungsansprache bei Eröffnung des *Beethoven-Symposion[s] Wien 1970. Bericht* (= Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philos.-hist. Klasse, Sitzungsberichte, Bd. 271; Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung, Heft 12), Wien 1971, S. 16–20, hier S. 18 f.

<sup>69</sup> Schenk, „Das historische Gefüge“ (wie Anm. 66), S. 178.

<sup>70</sup> Ebd., S. 182.

<sup>71</sup> Ebd. – Vgl. Hans Sedlmayr, *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*, Salzburg 1948 (<sup>10</sup>1983). Das Buch löste in Deutschland und Österreich eine lebhafte Diskussion aus.

<sup>72</sup> Dem Thema ist gewidmet *De Ratione in Musica. Festschrift Erich Schenk zum 5. Mai 1972*, hrsg. von Theophil Antonicek, Rudolf Flotzinger u. Othmar Wessely, Kassel usw. 1975.

2. Anlässlich der Übernahme des Rektorats im Studienjahr 1957/58 hielt Schenk seine Antrittsrede vor den Spitzen von Staat und Gesellschaft über „Musikwissenschaft als kulturpolitischer Auftrag“.<sup>73</sup> Nach einem geschichtlichen Überblick über die Entwicklung des Fachs betonte er den kulturpolitischen Auftrag „der Menschenformung durch Kunst.“ Das war eine Forderung, die er unter anderen politischen Vorzeichen bereits vor und nach 1933 erhoben, die aber in der Zweiten Republik eine Umwertung erfahren hatte. Österreich habe, „seiner autonomen [!] Stellung als Musikland entsprechend, einen Reichtum von tonkünstlerischer Überlieferung aus mindestens sechs Jahrhunderten aufzuzeigen, wie kaum ein anderes Land der Welt.“ Daraus ergäben sich Verpflichtungen, die auch „die Klärung und Sicherung des Begriffes Nation“ erfordere.

Schenk erteilte der „Gleichstellung der Begriffe Sprachgemeinschaft und Kulturgemeinschaft im Sinne Herders“ eine Absage. Träfe diese Gleichstellung zu, „so gäbe es keine österreichische Musik. Denn ihre ragendsten Repräsentanten waren zum weitaus überwiegenden Teil keine Kinder Österreichs, ja nicht einmal deutscher Zunge.“ Dennoch gehörten sie nach Schenk zur Musikgeschichte Österreichs. Entscheidend sei das Bekenntnis der Komponisten zu Österreich, wie bei Beethoven und Brahms, für welche die „formende Kraft des neuen Vaterlandes letztlich entscheidender [gewesen sei] als das Milieu ihrer Herkunft.“ Dahinter stand die Vorstellung von der Nation als Willensgemeinschaft im Sinne der französischen Staatsnation. Schenk ließ die Verbundenheit des neutralen Kleinstaats mit dem deutschen Kulturraum unerwähnt und betonte statt dessen den Traditionszusammenhang mit dem national vielgestaltigen Erbe der Habsburgermonarchie seit dem 15. Jahrhundert samt den Einflüssen aus dem ungarischen, slawischen und italienischen Kulturraum. Das entsprach der unter dem Eindruck der tiefen Zäsur der Jahre 1938–1945 gewandelten Perspektive eines Teils der österreichischen Historiker (Hugo Hantsch, Alphons Lhotsky, Heinrich Benedikt, Friedrich Engel-Janosi, Friedrich Heer und ihres Schülerkreises) und des ‚linkskatholischen‘ Lagers, das sein Sprachrohr in der Wochenzeitung „Die österreichische Furche“ hatte, und war, zumindest äußerlich, ein radikaler Bruch mit dem Geschichtsbild, zu dem sich Schenk bis 1945 bekannt hatte.

Die Frage nach dem „Österreichischen“ in der Kunst, Musik und Literatur, nach der Eigenständigkeit Österreichs außerhalb der deutschen Geschichte und Kultur und nach den (angeblichen) Konstanten in der (Musik-)Geschichte von der Monarchie bis in die Republik ist Teil des nationalgeschichtlichen Diskurses und parteipolitischen Streits in

<sup>73</sup> Schenk, *Musikwissenschaft als kulturpolitischer Auftrag. Inaugurationsrede gehalten am 9. Dezember 1957 als Rektor der Universität Wien*, Wien 1958. Wieder in: ders., *Ausgewählte Aufsätze* (wie Anm. 66), S. 114–125. Schlusskapitel auch in: *Österreich in Geschichte und Literatur* 2 (1958), S. 109–111.

<sup>74</sup> Vgl. den Rückblick auf die Diskussion seit 1918 in der Einleitung zur *Musikgeschichte Österreichs*, im Auftrag der österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft hrsg. von Rudolf Flotzinger u. Gernot Gruber, Bd. 1, Graz 1977, S. 17–28. – Die zunehmende Eigenständigkeit der österreichischen Musikgeschichte außerhalb der deutschen betont Rudolf Flotzinger, *Geschichte der Musik in Österreich*, Graz 1988, Nachwort. – Ders., „Europas Musikgeschichte: Österreich“, in: *Europas Musikgeschichte. Grenzen und Öffnungen, Vorträge des Europäischen Musikfestes Stuttgart 1993* (= Schriftenreihe der Internationalen Bachakademie Stuttgart 7), Kassel 1997, S. 100–119. – Dazu von Seiten der Geschichtswissenschaft Gerald Stourzh „Der Umfang der österreichischen Geschichte“, in: *Probleme der Geschichte Österreichs und ihrer Darstellung*, hrsg. von Herwig Wolfram u. Walter Pohl (= Veröffentlichungen der Kommission für die Geschichte Österreichs 18), Wien 1991, S. 3–27. – *Österreichische Nationalgeschichte nach 1945. Die Spiegel der Erinnerung: Die Sicht von innen*, Bd. 1, hrsg. von Robert Kriechbaumer, Wien, Köln, Weimar 1998, hier bes. Teil IV: „Was heißt Österreich? Zu Genesis und Ausprägung des Österreichbewußtseins.“

Österreich, der von deutschen Musikforschern kaum wahrgenommen wird.<sup>74</sup> Auf der Linie der gesuchten nationalen Eigenständigkeit, aber auch des angestrebten fachlichen und moralischen Neuanfangs der jungen Generation lag 1973 die von Schenks Schülern Rudolf Flotzinger und Theophil Antonicek betriebene Gründung der (international wenig beachteten) *Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft*, wobei diese ihren Lehrer trotz seiner politischen Vergangenheit und seiner (oft brutalen) Verschlagenheit, die sie das Fürchten gelehrt hatte, zum Vorsitzenden wählen ließen, nur um einer Verhinderung der Gründung oder Behinderung der Arbeit der Gesellschaft durch den nach wie vor einflussreichen Emeritus zu entgehen.<sup>75</sup>

3. Aus Anlass des 200. Geburtstages von Mozart veranstaltete Schenk in Zusammenarbeit mit der Akademie der Wissenschaften im Jahr 1956 einen internationalen musikwissenschaftlichen Kongress in Wien. Das Jubiläum war für das offizielle Österreich und für Schenk ein Jahr nach Unterzeichnung des österreichischen Staatsvertrags und der Wiedergewinnung der Souveränität Anlass, Mozart als großen österreichischen Komponisten zu würdigen und ihn aus dem Kontext der (süd-)deutschen Musikgeschichte zu lösen.

Schenk war der erste Kongressorganisator im nichtkommunistischen Ausland, der die Entsendung einer offiziellen „Delegation“ aus der DDR zuließ und die DDR wie eine eigene Nation behandelte, obwohl sie sich unter Walter Ulbricht zur „Einheit der Nation“ bekannte und erst Erich Honecker auf dem VIII. Parteitag der SED 1971 die These einer „sozialistischen Nation“ in der DDR konstruierte.<sup>76</sup> Schenks Verhalten beruhte auf der Vorstellung der Kongruenz von Staat und Nation. Österreich und die DDR sah er in der gleichen Frontstellung gegenüber der Idee der deutschen Kulturnation, die jedoch in beiden Teilen Deutschlands weiterlebte. Schenk kam, ob gewollt oder ungewollt, den Bemühungen der SED entgegen, die Anerkennung der DDR als eigenen Staat bei internationalen Tagungen durchzusetzen<sup>77</sup> und die Musikforschung der DDR aus der immer noch gesamtdeutschen Organisation des Fachs herauszulösen, wodurch die verächtlich „bürgerlich“ genannten Forscher (die der Partei nicht angehörten) ihren wichtigsten Rückhalt gegenüber der von der SED monopolisierten Forschung verloren.<sup>78</sup>

Schenk gefiel sich, wie nicht wenige Österreicher nach Unterzeichnung des Staatsvertrags, in der Rolle des Brückenbauers zwischen Ost und West. Er berief sich auf die

<sup>75</sup> Vgl. *ÖMZ* 28 (1973), S. 589f.; 29 (1974), S. 89. – Erst nach Schenks Tod konnten die meisten der emigrierten Musikwissenschaftler zu Ehrenmitgliedern der Gesellschaft ernannt werden.

<sup>76</sup> Vgl. Ulrich Neuhäuser-Wespy, „Nation neuen Typs. Zur Konstruktion einer sozialistischen Nation in der DDR“, in: *Deutsche Studien* 13 (1975) S. 357–365. – Ilko-Sascha Kowalczyk, *Legitimation eines neuen Staates. Parteiarbeiter an der historischen Front. Geschichtswissenschaft in der SBZ/DDR 1945 bis 1961* (= Forschungen zur DDR-Gesellschaft), Berlin 1997, S. 332–341.

<sup>77</sup> Zum Eklat, den der Auftritt der Delegation aus der DDR vor dem von Schenk eingeladenen diplomatischen Corps auslöste, Matthias Pape, „Mozart und der Kalte Krieg. Die Entsendung einer DDR-Delegation‘ zum internationalen musikwissenschaftlichen Kongress in Wien 1956“, in: *Deutschland Archiv* 31 (1998), S. 760–772. – Vgl. die Grußworte der Delegationen im *Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Wien – Mozartjahr 1956*, hrsg. von Erich Schenk (= Gesellschaft zur Herausgabe von Denkmälern der Tonkunst in Österreich), Graz, Köln 1958.

<sup>78</sup> Vgl. Rudolf Ellers Einleitung in: *Einheit und Spaltung der Gesellschaft für Musikforschung. Zur Wissenschaftsgeschichte im geteilten Deutschland. Eine Dokumentation*, hrsg. von der Gesellschaft für Musikforschung, Kassel 1993, S. 6–12.

„Sendung“ Österreichs als „bewährter Verständigungsraum zwischen den Völkern und Kulturen Europas“ und „der Welt.“ Der Topos von der „traditionellen Mittlerrolle Österreichs zwischen Ost und West auf der höheren Ebene des gelehrten Gesprächs“<sup>79</sup> war seit Unterzeichnung des Staatsvertrags gang und gäbe und knüpfte an ältere Vorstellungen von der „Mission“ der Habsburgermonarchie für die Völker des Donauraumes an. Schenk stellte 1956 in einem programmatischen Aufsatz über „Die österreichische Barockmusik als Ausdruck europäischer Kultursynthese“ die Rolle des Landes „als Begegnungs- und Verständigungsraum der großen europäischen Völkerfamilien“ heraus.<sup>80</sup>

4. Schenk hat beim Neudruck seiner Aufsätze 1967 die Arbeiten von 1941/43 nicht nur stilistisch retouchiert, wie er im Vorwort schrieb, sondern auch inhaltlich gereinigt, so dass seine Übereinstimmung mit der NS-Ideologie nicht mehr zu erkennen war.<sup>81</sup> Das entsprach der Verdrängung seiner Vergangenheit.

Ein Lebenskreis schloss sich für Schenk, als ihm die Rostocker Philosophische Fakultät 1969 die Ehrendoktorwürde verlieh. Aus Anlass der 550-Jahrfeier der Universität wurden alle Fachbereiche aufgefordert, Vorschläge für die bei solchen Anlässen in der DDR übliche Massenpromotion zu unterbreiten. Rudolf Eller, seit 1952 (kommissarischer) Leiter, später Ordinarius des Rostocker Musikwissenschaftlichen Instituts, der als „Bürgerlicher“ vergeblich versucht hatte, die vom SED-Regime 1968 erzwungene Spaltung der gesamtdeutschen Gesellschaft für Musikforschung abzuwenden,<sup>82</sup> konnte nur Schenk vorschlagen,<sup>83</sup> da dessen Nachfolger Walter Gerstenberg 1948 einem Ruf an die FU Berlin gefolgt, also zum „Klassenfeind“ übergelaufen war; Wissenschaftler aus neutralen Staaten waren dem SED-Regime besonders willkommen. Eller wies in seiner Begründung darauf hin, dass Schenk den Auftritt einer DDR-„Delegation“ 1956 in Wien ermöglicht und ihm dies den Protest des westdeutschen Botschafters eingetragen habe.<sup>84</sup>

Die Hauptabteilung Internationale Beziehungen im Ministerium für Hoch- und Fachschulwesen brachte nach Konsultation weiterer Musikwissenschaftler der DDR den von Gurlitt promovierten Musikethnologen und Leiter des Musikhistorischen Muse-

<sup>79</sup> Othmar Wessely, „Die österreichische Musikforschung nach dem Zweiten Weltkrieg“, in: *AML* 29 (1957), S. 111–119, hier S. 119.

<sup>80</sup> In: *Österreich und die Welt*, Wien 1956, S. 21–23. Wieder in: Schenk, *Ausgewählte Aufsätze*, S. 41–44; Schenk spricht hier von der „österreichischen Tonkunst“, „die in Sternstunden autonomer Entwicklung der österreichischen Nation entsproß“. – Auch Bernhard Paumgartner betonte den „höheren“, „überpolitischen Sinn der österreichischen Mission“, so in: „Die Wirklichkeit österreichischer Musik im europäischen Raum“, in: ders., *Vorträge und Essays* (= Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum 5; zugleich Bd. 6 der Publikationen des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Salzburg), Kassel 1972, S. 21–29, hier S. 29.

<sup>81</sup> Schenk, *Ausgewählte Aufsätze* (wie Anm. 66).

<sup>82</sup> Vgl. Ellers Einleitung (wie Anm. 78). Dazu nun eingehend Klingbergs Rostocker Dissertation, die gegen Widerstände von SED-Parteikadern in der Fakultät durchgesetzt werden musste: Lars Klingberg, *Politisch fest in unseren Händen. Musikalische und musikwissenschaftliche Gesellschaften in der DDR. Dokumente und Analysen* (= Musiksoziologie 3), Kassel 1997. Zum weiteren Hintergrund die Gruß- und Eröffnungsworte in: „Rudolf Eller zum Achtzigsten. Ehrenkolloquium zum 80. Geburtstag von Prof. em. Dr. Rudolf Eller am 9. Mai 1994“, hrsg. von Karl Heller u. Andreas Waczkat, Rostock 1994.

<sup>83</sup> Vgl. Ellers Vorschlag an die Philosophische Fakultät, Rostock, 28.10.1968, UA, Personalakte E. Schenk.

<sup>84</sup> Die Recherchen, die Eller über Schenks Verhalten in Rostock nach 1933 angestellt hatte, ergaben keine Hinweise für eine nazistische Einstellung. Auch die Absichten, die Schenk mit der Einladung der DDR-Delegation 1956 verfolgt hatte, waren Eller verborgen geblieben. Mitteilung von Prof. Dr. Eller an den Verf. (11.6.1997).

ums in Stockholm Ernst Emsheimer in Vorschlag, der 1932 von Deutschland in die Sowjetunion emigriert war. Die Entscheidung blieb aber der Universität Rostock überlassen, gegen Schenk bestünden keine Bedenken: „Politisch ist er ein strikter Gegner der engen Bindungen Österreichs an Westdeutschland und hat sich der DDR gegenüber stets loyal verhalten. Er ist strenger Katholik mit sehr engen Bindungen zum Vatikan.“<sup>85</sup> Tatsächlich war Schenk in den fünfziger Jahren konvertiert. Dadurch fügte er sich – unabhängig von den Motiven, die wir nicht kennen, – in das von der katholischen Kirche geprägte restaurative Klima Österreichs der fünfziger Jahre und der Verfilzung des Cartellverbands (CV) der Österreichischen Katholischen Hochschüler-schaft mit allen von der ÖVP dominierten Bereichen in Staat, Bürokratie und Universität ein, was bei der SPÖ die Sorge vor einem Wiederaufleben des ständestaatlichen Klerikalismus auslöste. Es ist eine Ironie der Geschichte, dass Schenk trotz seiner weltanschaulichen Bekenntnisse vor 1945, die ihn, wären sie bekannt gewesen, in der DDR als lupenreinen „Faschisten“ ausgewiesen hätten, vom sozialistischen deutschen Teilstaat ausgezeichnet wurde.<sup>86</sup>

Am Ende bleibt als vorherrschender Eindruck, dass Schenk zeitlebens die Gelegenheit gesucht hat, sich vor einer breiten Öffentlichkeit zur gesellschaftlich-politischen Bedeutung von Musik und Musikforschung zu äußern. Seine Vorträge und Schriften zeigen ihn stets in Übereinstimmung mit den Zeittendenzen: vor 1933 mit dem großdeutschen Gedanken, nach 1933 mit der NS-Weltanschauung und nach 1945 mit der Staatsräson der Zweiten Republik in Österreich. Alle diese nationalpolitischen Bekenntnisse hätte Schenk – zumal im Dritten Reich als etablierter Ordinarius – nicht ablegen müssen. Dieses Verhalten entsprach aber seinem Selbstverständnis, in dem sich das Geltungsbedürfnis einer durch die politischen Zeitumstände vielfach gebrochenen Gelehrten-existenz widerspiegelt.

<sup>85</sup> Abschrift des Briefs des Ministerrats der DDR, Ministerium für Hoch- und Fachhochschulwesen, Hauptabt. Internationale Beziehungen an der Universität Rostock, Direktorat für Internationale Beziehungen, Berlin, 18.3.1969. UA, Personalakte E. Schenk.

<sup>86</sup> Gleichzeitig mit der Rostocker erhielt Schenk die Ehrendoktorwürde der Brünner Philosophischen Fakultät, die ihm Jan Racek vermittelt hatte, dem es wohl auch, wie Eller, darum ging, sein Institut aufzuwerten.



## Wer komponierte die unter Alma Mahlers Namen veröffentlichten Lieder? Unbekannte Briefe der Komponistin zur Revision ihrer Werke im Jahre 1910

Von Jörg Rothkamm, Hamburg

Im Dezember 1999 erschien der erste Versuch einer umfassenden Würdigung der Komponistin Alma Mahler-Werfel, die bis dahin im Rahmen von Monographien vor allem als Ehefrau und Muse berühmter Künstler betrachtet wurde.<sup>1</sup> Als Grundlage dienten der Autorin Susanne Rode-Breymann die Tagebücher Alma Schindlers aus den Jahren vor ihrer Heirat mit Gustav Mahler, in denen Alma mehrere Lieder und (inzwischen verschollene) Klavierwerke komponierte.<sup>2</sup> Als Mahler seiner zukünftigen Frau Ende 1901 seine Vorstellungen von einer Ehe brieflich ausbreitete, formulierte er darin auch ein seither vielgescholtenes ‚Komponierverbot‘.<sup>3</sup> Anhand der Tagebücher macht Rode-Breymann jedoch deutlich, dass Alma durchaus vor einer Alternative stand und sich Mahlers Wunsch erstaunlicherweise bedingungslos und völlig ohne Widerstand (zunächst) gefügt hat.<sup>4</sup> Als Grund kommen vor allem die herrschenden sozialen Bedingungen der Zeit in Frage, nach denen weder Mahlers Wunsch – der sicher auch von seiner nicht ganz unbegründeten Eifersucht auf Almas Kompositionslehrer Alexander Zemlinsky geleitet war – noch Almas Fügung in irgendeiner Weise ungewöhnlich erscheinen.<sup>5</sup> Alma war mit der Vorstellung aufgewachsen, dass sie als Frau kaum eine Chance haben würde, künstlerisch anerkannt zu werden und zweifelte überdies immer wieder auch an ihrem musikalischen Talent.<sup>6</sup> Immerhin erwähnt sie allein in dem Zeitraum ihres Tagebuchs von Anfang 1898 bis Anfang 1902 siebenundvierzigmal eigene Liedkompositionen, woraus Rode-Breymann schließt, dass mindestens ebenso viele einmal existierten.<sup>7</sup> Da uns nur 14 Lieder überliefert sind<sup>8</sup> und die Nennungen im Tagebuch vielfach ohne Titel erfolgen, sei eine gewisse Einschränkung insbesondere bei eng aufeinanderfolgenden Nennungen, die möglicherweise dasselbe Lied meinen, er-

<sup>1</sup> Susanne Rode-Breymann, *Die Komponistin Alma Mahler-Werfel* (= Prinzenstraße Doppelheft 10), Hannover 1999. Die Komponistin wird in diesem Aufsatz wie ebd. aus Gründen der Einfachheit im Folgenden lediglich mit ihrem Vornamen bezeichnet.

<sup>2</sup> Alma Mahler-Werfel, *Tagebuch-Suiten 1898–1902*, hrsg. von Antony Beaumont und Susanne Rode-Breymann, Frankfurt 1997.

<sup>3</sup> Brief vom 19. Dezember 1901, in: *Ein Glück ohne Ruh'. Die Briefe Gustav Mahlers an Alma. Erste Gesamtausgabe*, hrsg. von Henry-Louis de La Grange und Günther Weiss, Berlin 1995, S. 104–111.

<sup>4</sup> Rode-Breymann, S. 104.

<sup>5</sup> Vgl. ebd., S. 105–112.

<sup>6</sup> Vgl. ebd. sowie Mahler-Werfel, *Tagebuch-Suiten*, 14. Januar 1899 und 21. April 1901, S. 175 f. bzw. 661.

<sup>7</sup> Rode-Breymann, S. 136–139. Alma behauptete rückblickend sogar, dass es sich um „hundert“ Lieder gehandelt habe (Alma Mahler, *Gustav Mahler. Erinnerungen*, Frankfurt 1940, 1991, S. 96).

<sup>8</sup> Alma Maria Schindler-Mahler, *Sämtliche Lieder [für mittlere Stimme und Klavier]*, Wien (UE 18016) o. J. Zwei weitere unpublizierte Lieder sollen außerdem erhalten sein, wie Edward F. Kravitt, „The Lieder of Alma Maria Schindler-Mahler“, in: *MR* 49 (1988), S. 190–204, Anm. 24, berichtet. Eines der beiden Lieder, *Meine Nächte*, erwähnte Alma in ihrem Tagebuch am 19. März 1900 [Mahler-Werfel, *Tagebuch-Suiten*, S. 138], was auf eine Entstehung in dieser Zeit hindeutet. Susan M. Filler, *Gustav and Alma Mahler. A Guide to Research*, New York / London 1989, S. xlviii, datiert auch das zweite Lied vor Almas Eheschließung, da es mit „Alma M. Schindler“ überschrieben sei. Allerdings sind die Autographe bisher nicht aufgetaucht. Offenbar erarbeitete Filler ihre bislang ungedruckten Aufführungsfassungen beider Lieder aufgrund einer Fotokopie der Autographe (vgl. ebd., S. 1).

laubt. Aber selbst bei vorsichtigerer Zählung ergibt sich ein beachtliches Œuvre der jungen Alma, das wenigstens 30 Kompositionen nach Gedichten von Goethe, Rilke, Heine, Mörike und anderen umfasst haben dürfte. Rode-Breymann erhellt den Hintergrund der Entstehung dieser Lieder, indem sie systematisch Almas künstlerischen Erfahrungshorizont im Wien der Jahrhundertwende anhand der Tagebücher und zusätzlicher Informationen beleuchtet. Dank der Tagebucheintragungen gelingt auch die Datierung der Erstkonzeption jener vier überlieferten Lieder, die eindeutig in diesem Zeitraum entworfen wurden.<sup>9</sup> Bei den übrigen Liedern stellt Rode-Breymann zwar Vermutungen zur Entstehung an, kann sie jedoch (außer in einem Fall, den Alma in ihrer Autobiographie angibt) nicht beweisen. Dies gilt insbesondere für den Zeitraum, als Alma ihre Komponiertätigkeit wieder aufnahm, auf dem Höhepunkt ihrer Ehekrise mit Mahler im Sommer 1910. Gerade diese Phase ihres Lebens nämlich hat Alma in ihren eigenen Publikationen stilisiert, wie sie überhaupt über ihre kompositorische Arbeit entsprechend ihrer Selbstzweifel kaum berichtete.<sup>10</sup> Dennoch können wir über die Periode, in der sie wieder anfang zu komponieren, (und rückblickend auch über ihren Verzicht während der Ehe)<sup>11</sup> vieles erfahren, da etliche von Almas damaligen Briefen erhalten sind. Zusammen mit Manuskriptvergleichen enthüllen sie vor allem manches über die Autorschaft der schließlich 1910, 1915 und 1924 unter Almas Namen publizierten insgesamt 14 Lieder.

Im selben Monat, in dem Rode-Breymanns Buch erschien, wies ich in einem Aufsatz über Mahlers *Zehnte Symphonie* auf die Bedeutung dieser überwiegend unveröffentlichten Briefe hin.<sup>12</sup> Es handelt sich um den etwa tausend Schreiben umfassenden Briefwechsel, den Alma seit 1910 mit Walter Gropius geführt hat und der inzwischen im Bauhaus-Archiv in Berlin aufbewahrt wird.<sup>13</sup> Da bereits für die damalige Aufgabe die überwiegend undatierte und unsortierte Korrespondenz in die richtige Reihenfolge gebracht wurde, ist es nun möglich, die für die Komponistin Alma relevanten Informationen daraus Stück für Stück zu entnehmen. Diese Informationen erlauben zwar kein lückenloses und auch kein objektives Bild der Jahre 1910 und folgende, modifizieren jedoch die Ausführungen von Rode-Breymann in einigen wesentlichen Punkten. Dies

<sup>9</sup> Rode-Breymann, S. 132.

<sup>10</sup> Vgl. Alma Mahler, *Erinnerungen*, S. 203–211, dies., *And the Bridge is Love*, London 1959, S. 52–55, sowie dies., *Mein Leben*, Frankfurt 1960, 1986, S. 48, mit Reginald R. Isaacs, *Walter Gropius. Der Mensch und sein Werk*, Bd. 1, Berlin 1983, S. 100–105.

<sup>11</sup> Rode-Breymann hat anhand bislang unbekannter Briefe Alexander Zemlinskys auf S. 129 f. erstmals zeigen können, dass Alma zwischen Frühjahr 1904 und Dezember 1906 wieder einige wenige „Musikstunde[n]“ (so Zemlinsky) bei ihrem früheren Lehrer genommen hat (vgl. dazu auch Alma Mahler, *Erinnerungen*, S. 89). Im Jahre 1905 spielte Alma eigenen Angaben zufolge auch Hans Pfitzner einige ihrer Lieder vor (Alma Mahler, *Erinnerungen*, S. 103). Ob und wieviel Alma aber in diesem Zeitraum neu komponierte, lässt sich an den bei Rode-Breymann zitierten Briefstellen nicht ablesen.

<sup>12</sup> Rothkamm, „Wann entstand Mahlers Zehnte Symphonie? Ein Beitrag zur Biographie und Werkdeutung“, in: *Gustav Mahler. Durchgesetzt!* (= Musik-Konzepte 106), München 1999, S. 100–122. Die Angabe der Datierung und die Zitierweise der Briefe erfolgt hier ebenso wie dort: In doppelten Anführungsstrichen finden sich Almas Angaben, außerhalb der Anführungszeichen die Angaben des Poststempels (soweit lesbar) und in eckigen Klammern meine Ergänzungen, originale Unterstreichungen im Text werden kursiv wiedergegeben, die Verdopplung von Konsonanten mittels Querstrich aufgelöst. Die bei Isaacs, S. 100–105 bzw. 447 f. angegebenen Datierungen teilweise derselben Briefe sind vielfach falsch bzw. unvollständig. Isaacs sah zwar als erster den gesamten Briefwechsel ein, wertete ihn jedoch nur im Hinblick auf seine Gropius-Biographie aus, wobei er sich für Alma als Komponistin überhaupt nicht interessierte.

<sup>13</sup> Ich danke dem Archiv erneut für die Genehmigung des auszugsweisen Abdrucks sowie Frau Dr. Annemarie Jaeggi für ihre freundliche Hilfe bei der Entzifferung einiger Briefstellen und mancherlei Rat darüber hinaus.

gilt insbesondere für ihre enthusiastische Beurteilung der kompositorischen Leistung Almas.<sup>14</sup>

Zunächst einmal bestätigen die Brieffunde die Schilderung Almas in ihren Publikationen, Mahler habe sie dazu motiviert, ihre Lieder wieder hervorzunehmen,<sup>15</sup> und liefern sogar das genaue Datum dieses Vorgangs. So schrieb Alma am 10. August 1910:<sup>16</sup>

„Gustav bat mich gestern, ihm Lieder von mir vorzuspielen – ich that es – sie gefielen ihm so gut, dass er mir sofort einige wertvolle Dinge als Lehrer sagte u. mir vorschlug, dass er ein Heft zusammenstellen wird und der Universal-Edition in Wien übergeben (zum Druck)“.<sup>17</sup>

Anlass für diesen Vorgang war mit Sicherheit die Aufdeckung der Liaison Almas mit Walter Gropius,<sup>18</sup> die Mahler wenige Tage zuvor in tiefste Verzweiflung gestürzt und ihn motiviert hatte, seiner Frau besondere Zuneigung zu zeigen. Unter diesem Gesichtspunkt ist seine Rolle „als Lehrer“ psychologisch interessant, da eine solche Mahler zwar fachlich fraglos zustand, ihn aber darüber hinaus zugleich Almas früherem Lehrer – und vormaligen Rivalen Mahlers um die Gunst Almas – gleichstellte. Bemerkenswert ist jedoch vor allem, dass Mahler überhaupt Almas frühe Lieder verbesserte, d. h. dass es seiner Meinung nach – trotz der vorherigen Durchsicht durch Zemlinsky – überhaupt noch etwas zu ‚verbessern‘ gab. Um die Bereinigung satztechnischer Fehler<sup>19</sup> dürfte es sich kaum gehandelt haben, eher um die Bemühung Mahlers, die formal und stilistisch noch unausgereiften Lieder seinen künstlerischen Vorstellungen anzunähern. Wenngleich Alma in ihren Publikationen später behauptete, sie hätte auf Mahlers Wunsch die Lieder überarbeitet,<sup>20</sup> legen weitere bislang unbekanntes Briefstellen nahe, dass auch Mahler an den Liedern Veränderungen vornahm. In ihrem folgenden Brief an Gropius schrieb Alma nämlich, Mahler würde sein „strenges Musikerdasein“ aufgeben, um nur für sie zu leben: „Jetzt erst werde ich wirklich etwas von G.[ustav] haben – er will mit mir schwere Werke lesen – musiz[e]ren thut er schon“.<sup>21</sup> Ähnlich heißt es einen Tag später: „Der *sehnlichste* Wunsch meines Lebens wurde mir wieder sichtbar[.] G.[ustav] will sein Leben drauf verwenden – mich zu fördern“.<sup>22</sup>

Diese bei Mahlers bisherigem Schaffensdrang unglaublich klingenden Pläne gewinnen Plausibilität, wenn man bedenkt, wie existentiell sich Mahler von dem Verlust der Zuneigung seiner Frau bedroht sah.<sup>23</sup> Insofern ist es nachvollziehbar, dass Mahler alles versuchte, die Liebe seiner Frau wiederzugewinnen. Dass er mit seinem Angebot, sie musikalisch zu fördern, einen wunden Punkt ihrer Beziehung traf, belegt Almas Tagebucheintrag nach dem ‚Komponierverbot‘. Damals hatte sie geschrieben: „Ich habe

<sup>14</sup> Vgl. Rode-Breyman, S. 8 ff.

<sup>15</sup> Alma Mahler, *Erinnerungen* (wie Anm. 7), S. 207 und dies., *Mein Leben* (wie Anm. 10), S. 48.

<sup>16</sup> Und nicht erst nach Mahlers Unterredung mit Sigmund Freud, wie Alma in *Erinnerungen*, S. 207 suggerierte.

<sup>17</sup> Alma Mahler an Walter Gropius, Toblach, „Mittwoch“, den 10. [August] 1910.

<sup>18</sup> Am 30. Juli; vgl. Rothkamm, „Wann entstand Mahlers Zehnte Symphonie?“ (wie Anm. 12), S. 108.

<sup>19</sup> Allerdings konnte Alma Zemlinsky zufolge noch 1901 keine „korrekte[n] Harmonien schreiben“ (zit. n. Rode-Breyman, S. 99).

<sup>20</sup> Vgl. Alma Mahler, *Erinnerungen*, S. 207, wo es nur heißt: „Ich mußte mich sofort hinsetzen und daran arbeiten, wo es fehlte [...]!“

<sup>21</sup> Alma an Gropius, Toblach, „Sonntag“, den [14]. August 1910.

<sup>22</sup> Alma an Gropius, [Toblach], „Montag“, den [15. August 1910].

<sup>23</sup> Vgl. allein die in *Die Briefe Gustav Mahlers an Alma* (wie Anm. 3) wiedergegebenen Mitteilungen Mahlers an seine Frau Nr. 322 bis 329, S. 446–449.

das Gefühl, als hätte man mir mit kalter Faust das Herz aus der Brust genommen. [...] Einen ewigen Stachel wird das zurücklassen.“<sup>24</sup> Selbst wenn Alma sich während ihrer Ehe mit ihrer Situation offiziell arrangiert haben sollte,<sup>25</sup> so hatte sie ihren Hoffnungen als junge Komponistin doch insgeheim weiter nachgetrauert. Dies geht jedenfalls aus dem folgenden Brief hervor, den Alma nach zwei weiteren Tagen der erneuten kompositorischen Beschäftigung im August 1910 an Gropius schrieb:

„Meine Freude ist jetzt die Liebe und Verehrung, die G.[ustav] meiner Musik zollt. Sein zukünft.[iges] Leben will er dem allein widmen, und ich, die ich an einem solchen Glück schon verzweifelt hatte, kann es kaum noch fassen. Er spielt den ganzen Tag nichts anderes und sagt, dass sie einfach – genial sind. – Nun ehrlich gestanden – ich wusste, dass meine Sachen ‚gut‘ seien – und wenn ich durch 8 Jahre meine Kinder heimlich in der Welt herum geschleppt habe – so wusste ich doch, dass sie gelungen waren – und glaubte einfach – es sei der Frau Loos (!) – all diesem Glück mit der Ehe zu entsagen.“<sup>26</sup>

Diese Briefstelle belegt Rode-Breymanns Einschätzung von Almas zeitgeprägtem Ehebegriff, widerspricht allerdings der (eigentlich gut begründeten) Vermutung der Autorin, dass Alma zwischen 1902 und 1910 trotz ihrer offiziellen Befolgung des ‚Verbots‘ zumindest zeitweise wieder versucht habe zu komponieren.<sup>27</sup> In jedem Fall wird Almas Freude über die späte Anerkennung ihres Werks durch Mahler überdeutlich. Diese Freude dürfte – neben ihrer Scheu vor der öffentlichen Reaktion und den finanziellen Folgen – ein entscheidender Grund dafür gewesen sein, dass Alma ihren Mann nicht Hals über Kopf zugunsten von Gropius verließ, sondern sich für ein offizielles Leben an der Seite von Mahler entschied – freilich verbunden mit der Möglichkeit weiterer heimlicher Treffen mit dem jungen Gropius.<sup>28</sup> Dass die Beziehung der Eheleute jedenfalls auf musikalischer Ebene wieder harmonierte, zeigt der folgende, wiederum zwei Tage später geschriebene Brief Almas, in dem es heißt:

„Für mich ist es jetzt eine Brücke zum Leben. Plötzlich gefällt mir die Welt wieder. [...] Gustav lebt für diese Lieder – seine ganze Produktion ist ihm ‚wurst‘ – er spielt sie sich allein sowie ich aus der Thür bin und findet mein Wesen darin klarer, als wenn er mit mir spricht.“<sup>29</sup>

Bereits diese Beschreibung deutet darauf hin, dass Mahler nicht tatenlos zusah, während Alma ihre Lieder überarbeitete, sondern sich selbst aktiv mit ihnen auseinandersetzte. Da es Mahlers Naturell und seiner künstlerischen Einstellung entsprach, beständig eigene und fremde Musik zu revidieren, dürfte er sich auch bei Almas Lieder nicht zurückgehalten haben, selbst Modifikationen an den Liedern vorzunehmen. Noch im selben Brief gibt uns Alma die detailliertesten Angaben zur Art der ‚Überarbeitung‘ ihrer frühen Lieder:

<sup>24</sup> Mahler-Werfel, *Tagebuch-Suiten* (wie Anm. 2), 20. Dezember 1901, S. 745.

<sup>25</sup> Auch sehr viel später schrieb sie rückblickend [Alma Mahler, *Erinnerungen* (wie Anm. 7), S. 36]: „Irgendwo brannte eine Wunde in mir, die niemals ganz verheilt ist.“ Vgl. o. Anm. 11.

<sup>26</sup> Alma an Gropius, Toblach, „Mittwoch“, den 17. [August] 1910. Auf das in diesem Brief wiedergegebene Lob Mahlers bezieht sich wahrscheinlich folgende Bemerkung Almas in ihren *Erinnerungen*, S. 207: „Ja, er verstieg sich zu Versprechungen und Ausrufen, die ich wegen ihrer Überschätzung meines Talents hier nicht aufschreibe.“

<sup>27</sup> Vgl. Rode-Breymann, S. 112 und 129 f.

<sup>28</sup> So schrieb Alma am „Mittwoch“, den 10. [August] 1910, aus Toblach an Gropius: „Ich muss nun sehen, ob ich dieses Leben, solange wenigstens ertragen kann – bis ich Dich – d. h. bis Du mich rufen wirst. Bis Du so fertig und selbststehend in der Welt bist, dass ich Dir mit allen Freuden folgen und Du ohne jede Angst mich heimführen kannst.“

<sup>29</sup> Alma an Gropius, Toblach, den 19. August 1910.

„[Der zu Besuch weilende Dirigent Oscar] Fried sitzt mir den ganzen Tag am Genick – und die wenige Zeit – wenn er weg ist – arbeite ich. Eines der Lieder arbeite ich so vollständig um, dass es fast neu wird. – Gestern haben wir 3 [Lieder] ausgesucht, an denen nicht *ein* Ton zu ändern ist – G.[ustav] ist rasend genau und streng und ich kann seinem Urtheil absolut trauen. [...] Wie freue ich mich, wenn Du dieses Heft Lieder in Händen halten wirst. – Du musst mir *ehlich* sagen – wie sie Dir gefallen – und welches Dir das Liebste ist. – Sie sind voll Melodik – *ich* fürchte mich nämlich *nicht* vor der Melodie.“<sup>30</sup>

Dieser Äußerung zufolge hätten also drei der fünf 1910 bei der Universal Edition erschienenen Lieder tatsächlich ohne Mahlers Zutun ihre endgültige Fassung gefunden. Dagegen spricht jedoch schon Almas Bemerkung, Mahler sei „rasend genau und streng“, was kaum annehmen lässt, es sei „nicht *ein* Ton“ geändert worden. Obwohl über den Zustand dieser Lieder vor der Drucklegung nichts bekannt ist, deuten schon die vergleichsweise wenigen Korrekturen der Stichvorlage die Aufgabenverteilung an. Dort finden sich nämlich nur gelegentliche Änderungen von Almas Hand, aber zahlreiche Revisionen von Mahler, vor allem in Bezug auf Dynamik und Phrasierung.<sup>31</sup> Ein Lied jedenfalls scheint – Almas oben zitiertem Brief zufolge – auf Mahlers Anraten noch vor der Drucklegung fast völlig neu geschrieben worden zu sein. Von dem fünften Lied ist nicht die Rede.

Genauere Angaben über die Datierung und Urheberschaft liegen uns dafür zu den vier 1915 erschienenen Liedern vor, die noch zu Mahlers Lebzeiten vollendet wurden. Am 23. November 1910 schrieb Alma, dass sie soeben das Lied *Licht in der Nacht* neu komponiert habe:<sup>32</sup> „Ein neues *Lied* d. h. der Anfang ist alt, aber alles andere neu, habe ich vollendet, G.[ustav] schrieb es mir ab, weil er behauptet, dass meine Pfole niemand lesen könne.“ Weiterhin erwähnt Alma den Namen des Dichters Richard Dehmel, was darauf hindeutet, dass *Waldseligkeit* und *Ansturm* gerade überarbeitet wurden.<sup>33</sup> Dass die Vertonung von *Ansturm* überhaupt erst 1910 motiviert wurde, scheint sicher, da das Gedicht zu einer Liebeserklärung an Gropius speziell umgeformt ist.<sup>34</sup> Das *Erntelied* schließlich dürfte gemeint sein bei der folgenden Bemerkung aus selbigem Brief Almas: „Jetzt arbeite ich an einem großen Gesang. – (Falke)“.<sup>35</sup>

Bereits bei der Wiederveröffentlichung sämtlicher Lieder wurde darauf hingewiesen, dass Mahler alle vier 1915 erschienenen Vertonungen abgeschrieben habe.<sup>36</sup> Edward F. Kravitt hat sich der Mühe unterzogen, diese Manuskripte einzusehen. Seinen Angaben nach sind nicht in allen Fällen vollständige Abschriften von Mahler (und von Alma)

<sup>30</sup> Ebd.

<sup>31</sup> Vgl. Ernst Hilmar, „Mahleriana in der Wiener Stadt- und Landesbibliothek“, in: *Nachrichten zur Mahlerforschung* 5(1979), S. 3–18, hier S. 13.

<sup>32</sup> Alma an Gropius, New York, „23 Nov“ [1910].

<sup>33</sup> Ebd. Merkwürdigerweise erfolgt die Nennung des Namens „Dehmel“ (nur durch einen Gedankenstrich getrennt) unmittelbar nach der Nennung des Liedes *Licht in der Nacht*, welchem aber ein Gedicht von Otto Julius Bierbaum zugrunde liegt.

<sup>34</sup> Diese Beobachtung, die bereits Kravitt, Anm. 21, andeutete, ist in *Die Briefe Gustav Mahlers an Alma* (wie Anm. 3), S. 465, ausgeführt.

<sup>35</sup> Alma an Gropius, New York, „23 Nov“ [1910]. Es ist unwahrscheinlich, dass Alma das einzig andere von ihr als Falke-Vertonung bekannte Lied, *Laue Sommernacht*, so kurz vor der Drucklegung im Dezember 1910 noch einmal überarbeitete. Das diesem Lied zugrunde liegende Gedicht wird neuerdings zudem Otto Julius Bierbaum zugeschrieben (vgl. Filler [wie Anm. 8], S. 153 und Rode-Breyman, S. 132 f.). Dass das *Erntelied* jedenfalls spätestens im Winter 1910/11 überarbeitet wurde, beweist schon allein Mahlers Abschrift (s. u.).

<sup>36</sup> Herta Blaukopf, „Alma Mahler als Komponistin“, in: Schindler-Mahler, *Sämtliche Lieder*, unpag. S. 1. Alma datierte Mahlers Abschriften dieser vier Lieder auf 1911 (Kravitt, Anm. 40). Dem oben zitierten Brief zufolge wurden sie aber schon 1910 begonnen. Die Überarbeitungen teilweise bewusst verschweigend sind die Angaben in der Erstauflage von 1915: Demnach seien *Licht in der Nacht* und *Erntelied* 1901, *Waldseligkeit* und *Ansturm* hingegen 1911 entstanden (vgl. die Wiedergabe bei Filler, S. xlix).



erhalten.<sup>37</sup> Am Beispiel des *Erntelieds* konnte Kravitt aber zeigen, dass umfassende Revisionen, die die gesamte Form des Liedes betreffen, durchgeführt wurden. Ganze fünf Takte wurden demnach eliminiert, der Schluss des Liedes (mit der Vokalisation auf „ah“) neu hinzugefügt, Melodik und Harmonik verändert.<sup>38</sup> Bereits Kravitt hat vermutet, dass Mahler für diese Änderungen verantwortlich war. Auf die bislang unbekanntem Briefzitate gestützt, kann man – unter Zuhilfenahme eines bei Kravitt publizierten Ausschnitts des *Erntelieds* in Mahlers Handschrift – diese Vermutung beweisen. In dieser unvollständigen Version des Liedes deutete Mahler nämlich nach der Vertonung des Wortes „Wanderflüge“ statt in Noten die Fortsetzung in Buchstaben an („a“, „b“).<sup>39</sup> Den „b“-Teil skizzierte er anschließend in groben Zügen und eiliger Schrift. Er ähnelt den Takten 20–22 dieser ersten Version.<sup>40</sup>

Warum aber sollte Mahler eine unvollständige Version eines Liedes abschreiben, noch dazu mit Abkürzungsbuchstaben und schwer leserlichen, bloß skizzenhaft angedeuteten Takten? Diese Version wäre ein schlechter Ersatz für Almas wie unsauber auch immer geschriebene Vorlage. Mahler muss also selbst an einer neuen Version des Liedes gearbeitet haben. Auffällig ist nämlich auch die Art seiner Notierung der angedeuteten Fortsetzung ohne Schlüssel, Pausen und Vorzeichen. Derart flüchtig notiert keine Anfängerin. So schreibt nur ein professioneller Komponist, der sich den Großteil der Musik im Kopf vorstellen kann und nur ein Minimum an Aufzeichnung als Gedächtnisstütze benötigt. Ins Auge fällt die große Ähnlichkeit mit den vorläufigen Particellen zur *Zehnten Symphonie*, die Mahler wenige Monate zuvor gerade geschrieben hatte.<sup>41</sup>

Völlig unwahrscheinlich wird die Annahme, hier handele es sich um eine Abschrift von Almas seinerzeitigen Revisionsgedanken, dadurch, dass eine weitere vollständige Version des Liedes von Mahlers Hand existiert, in der die entsprechende Idee – stark modifiziert – ausgeführt ist.<sup>42</sup> Mahler wird wohl kaum sklavisch Almas Kompositionsfortschritte kopiert haben. Vielmehr sind auch auf dem Weg zur Drucklegung noch so viele Änderungen (vor allem am Klavierpart) vorgenommen worden, dass man davon ausgehen muss, dass Mahler den Werken seiner Frau in seinen letzten Lebensmonaten tatsächlich mehr Zeit und Kreativität gewidmet haben muss als bisher angenommen. Der Brief, in dem Alma von Mahlers Abschriftstätigkeit berichtete, fällt jedenfalls in die Zeit seiner New Yorker Dirigierpflichtungen, die Mahler zwar weniger zeitlichen Freiraum als in den Sommermonaten ließen, ihn jedoch kaum mehr so in Anspruch genommen haben dürften wie noch in früheren Jahren.

Nach Mahlers Tod am 18. Mai 1911 schien sich Alma zunächst noch mehr als in ihrem letzten Ehejahr der Musik gewidmet zu haben, zumal sie Gropius weiterhin auf Distanz hielt. Am 15. Juli, also keine zwei Monate nach dem Tod Mahlers, schrieb sie:

<sup>37</sup> Kravitt, S. 197.

<sup>38</sup> Ebd., S. 198.

<sup>39</sup> Abbildung 2 bei Kravitt, S. 199.

<sup>40</sup> Abbildung 1 ebd., S. 198.

<sup>41</sup> Vgl. Gustav Mahler, *X. Symphonie. Faksimile nach der Handschrift*, hrsg. von Erwin Ratz, München 1967.

<sup>42</sup> Abbildung 3 bei Kravitt, S. 200. Um eine endgültige „Abschrift“ kann es sich jedoch auch hierbei nicht gehandelt haben, da erstens ein ganzer Takt in der Klavierbegleitung leer geblieben ist und zweitens diese Fassung noch in solch erheblichem Maße von der Druckfassung abweicht, dass die erfolgten Änderungen nicht allein in der Stichvorlage durchgeführt worden sein können.



„Gustav hat mein Leben in einer Weise aufgebraucht und beunruhigt – dass ich erst jetzt wieder langsam das Leben anfangen, dass [!] ich vor 9 Jahren beendet. Ich lebe vor mich hin – arbeite den *ganzen* Tag. Spiele Clavier – lese – gehe ein bis[s]chen – kurz habe *so viel*, was ich liebe und was mich interessiert – *nie* wird mir eine Stunde zu lang. – Durch Gustav und seine Lärmempfindlichkeit war ich fortwäh[er]nd in Angst vor irgend einer Störung – colossal vereinfacht ist mein Leben. Und doch habe ich ihn unendlich lieb gehabt. Aber mehr so – wie ein großes unbeholfenes Kind“.<sup>43</sup>

Mit dem Wort „arbeiten“ meinte Alma bis dahin häufig ‚komponieren‘ (oder zumindest ‚überarbeiten‘).<sup>44</sup> Hier scheint diese Gleichsetzung zumindest problematisch, da Alma als Tätigkeiten auch Lesen und Spazieren angibt, also nicht „den *ganzen* Tag“ komponiert haben kann. Denkbar ist zwar, dass sie zunächst trotzdem zeitweise weiter an Vertonungen arbeitete. Von einer Wiederaufnahme des Unterrichts bei Zemlinsky, den Alma nun leichter wieder hätte einrichten können, ist aber nichts bekannt. Zwar schreibt sie in ihrer Autobiographie, dass sie noch 1915 ein Gedicht ihres späteren dritten Ehemanns Franz Werfel vertont habe (*Der Erkennende*).<sup>45</sup> Jedoch scheint sie sich in ihrer ‚Produktion‘ von Musik nach und nach auf die Verwaltung des Mahlerschen Œuvres beschränkt zu haben. Lediglich 1924 hat Alma noch einmal fünf eigene „Gesänge“ herausgegeben, von denen zwei aber nachweislich schon um die Jahrhundertwende entstanden waren.<sup>46</sup> Es ist sehr wahrscheinlich, dass auch die anderen beiden außer dem *Erkennenden* dort veröffentlichten Gesänge bereits zu Mahlers Lebzeiten komponiert bzw. überarbeitet wurden. Denn bereits Anfang September 1910, also in der Zeit ihrer Überarbeitung früherer Lieder, schrieb Alma Textzeilen von Novalis für Gropius ab und schickte sie ihm mit der Bemerkung, es seien ihre „Lieblingsgedichte“, sie finde „einen solchen Zauber darin“, ja es „locke“ sie so.<sup>47</sup> Dabei handelt es sich um die von ihr unter den Titeln *Hymne* und *Hymne an die Nacht* vertonten, hier aber noch unbezeichneten Texte.<sup>48</sup> Ein Brief Mahlers von Januar oder Februar 1911 deutet darauf hin, dass Alma die beiden Lieder zu diesem Zeitpunkt bereits komponiert hatte.<sup>49</sup> Damit wären vier der fünf 1924 veröffentlichten Lieder spätestens Anfang 1911 entstanden bzw. überarbeitet worden. Diese Tatsache verwundert auch nicht, wenn man bedenkt, dass die Publikation nicht allein aus künstlerischen Gründen herausgebracht wurde, sondern vor allem durch finanzielle Schwierigkeiten veranlasst gewesen

<sup>43</sup> Alma an Gropius, Toblach, „15ten“ Juli 1911. Ähnlich schrieb sie bereits fünf Tage nach Mahlers Tod (Semmering, 23. Mai 1911): „An Dir liebe ich auch das[,] was mir beides *gefehlt* hat. Ich hatte ein großes – *wunderbares* zu[s]schützendes Kind – aber ich selbst war schutzlos. Ich glaube, wären wir von Räufern überfallen worden – ich hätte G.[ustav] erst weggestellt und wäre dann *selbst* auf sie losgegangen“.

<sup>44</sup> Vgl. Rode-Breymann, S. 79.

<sup>45</sup> Alma Mahler, *Mein Leben* (wie Anm. 10), S. 82. Vgl. auch Mahler Werfel, *And the Bridge is Love* (wie Anm. 10), S. 85, wo zusätzlich eine ausführlichere Variante dieser Episode dem gesamten Buch vorangestellt ist (ebd., S. 9).

<sup>46</sup> Vgl. Rode-Breymann, S. 132.

<sup>47</sup> Alma an Gropius, Toblach, „Montag“, [5. September 1910].

<sup>48</sup> In ihrer brieflichen Wiedergabe der *Hymne* macht Alma drei Auslassungen, von denen sie nur die mittlere gekennzeichnet hat. Sie lässt bereits hier den Schluss des Gedichts weg und endet – wie später auch ihre Vertonung – mit den Worten „von Ewigkeit zu Ewigkeit“; vgl. Novalis [d. i. Friedrich Freiherr von Hardenberg], „Hymnen an die Nacht“, in: *Werke in einem Band*, hrsg. von Hans-Dietrich Dahnke (= Bibliothek deutscher Klassiker), Berlin 1985, S. 25.

<sup>49</sup> Mahler schrieb damals an seine Schwiegermutter: „Von Almschl kann ich Dir diesmal das Allerschönste berichten. [...] Fleißig ist sie und hat ein paar neue *reizende* Lieder gemacht, die von einem großen Fortschritt zeugen.“ (Gustav Mahler, *Briefe*, hrsg. von Herta Blaukopf, Wien <sup>2</sup>1996, S. 426).

sein dürfte.<sup>50</sup> Alma war – wie viele andere – Opfer der Inflation geworden. Deshalb brachte sie 1924 neben diesen *Fünf Gesängen* auch das Faksimile der *Zehnten Symphonie* Mahlers heraus und ließ zwei Sätze des Werkes aufführen.<sup>51</sup>

Insofern drängt sich der Verdacht auf, dass Alma das Komponieren aus freien Stücken schon 1911 (bis auf die erwähnte Ausnahme) aufgegeben hat.<sup>52</sup> Jedenfalls finden sich in ihren späteren Briefen an Gropius keinerlei Hinweise mehr auf im Entstehen begriffene eigene Werke. Sollte Alma ihrem späteren Ehemann ihre kreativen Tätigkeiten bewusst verschwiegen haben? Diese Annahme passt schlecht zu Almas grundsätzlicher Mittelsamkeit über ihre eigenen Kompositionen, wie sie aus den Briefen des Jahres 1910 spricht. Außerdem gibt es auch in ihren autobiographischen Veröffentlichungen keinerlei Hinweis mehr auf weitere Werke außer dem *Erkennenden*. Auch in Almas Nachlass fanden sich außer den veröffentlichten Kompositionen nur mehr zwei weitere ältere Lieder.<sup>53</sup> Alma hat zwar behauptet, dass ihre eigenen Werke beim Brand ihres Hauses im Zweiten Weltkrieg vernichtet worden seien.<sup>54</sup> Warum aber hat sie diese dann nicht gerettet wie etliche Manuskripte Mahlers, ihre eigenen Tagebücher und die Autographe ihrer vier 1915 veröffentlichten Lieder sowie der beiden älteren unpublizierten Lieder?

Alma hätte die besten Voraussetzungen gehabt, sich nach Mahlers Tod als Komponistin zu behaupten. Sie hätte ihre Neukompositionen den wichtigsten Komponisten ihrer Zeit vorstellen können, mit denen sie durchweg bekannt war. Auch hätte Alma – wenn sie sich denn hätte öffentlicher Kritik aussetzen wollen – bei ihrem musikalischen Freundeskreis Aufführungen ihrer Werke durchsetzen können – und sei es notfalls gegen die Vergabe der Uraufführungsrechte der letzten drei Symphonien Mahlers, die in ihren Händen lag. Außerdem erschiene es sonst verwunderlich, dass Alma bei der Einrichtung der beiden 1924 aufgeführten Sätze der *Zehnten Symphonie* fremde Komponisten um Hilfe bat. Wer sollte denn mit Mahlers Kompositionsprozess, mit seiner Handschrift und mit seinen instrumentalen Vorstellungen vertrauter gewesen sein als sie?<sup>55</sup> Warum verließ sich Alma auf die Hilfe des mit Mahlers Werk noch relativ wenig vertrauten Ernst Krenek?<sup>56</sup> Und warum gab sie dem von Mahler in verschiedenen künstlerischen Fragen kritisierten Franz Schalk das Recht, letzte Retu-

<sup>50</sup> Deshalb griff Alma auch den Vorschlag von Franz Werfel nicht auf, „noch ein oder das andere Lied“ für diese Edition neu zu schreiben (undatierter und als ganzes noch unveröffentlichter Brief Werfels an Alma, zit. n. Rode-Breymann, S. 135). Dass die beiden 1924 veröffentlichten Novalis-Gesänge „neu“ komponiert worden seien, wie Rode-Breymann ebd. behauptet, ist nicht bewiesen.

<sup>51</sup> Vgl. Alma Mahler, *Mein Leben*, S. 161 f. und Jörg Rothkamm, *Berthold Goldschmidt und Gustav Mahler. Zur Entstehung von Deryck Cookes Konzertfassung der X. Symphonie*, hrsg. von Hanns-Werner Heister und Peter Petersen (= Musik im ‚Dritten Reich‘ und im Exil 6), Hamburg 2000, S. 18 und 22 ff. Bereits zwei Jahre zuvor hatte Alma das Buch *Die Bildnisse von Gustav Mahler*, ausgew. von Alfred Roller, Wien 1922, und einzelne Briefe des Komponisten veröffentlichen lassen.

<sup>52</sup> Dazu passt auch, dass Alma nicht auf den Vorschlag von Franz Werfel einging, zu den fünf 1924 publizierten Gesängen noch weitere hinzu zu komponieren (vgl. Rode-Breymann, S. 135). Das ebd. referierte Projekt einer Symphonie hat Alma offenbar ebenfalls nie realisiert.

<sup>53</sup> Siehe oben Anm. 8.

<sup>54</sup> Mahler Werfel, *And the Bridge is Love* (wie Anm. 10), S. 274.

<sup>55</sup> Alma hatte eigenen Angaben zufolge bereits 1902 ihrem Mann bei der Arbeit geholfen und die *Fünfte Symphonie* ins Reine geschrieben (Alma Mahler, *Erinnerungen* [wie Anm. 7], S. 58 und 93, sowie dies., *Mein Leben*, S. 148).

<sup>56</sup> Zu einigen Umständen bei der Wahl Kreneks siehe Rothkamm, *Berthold Goldschmidt und Gustav Mahler* (wie Anm. 51), S. 18 ff.

schen an der Instrumentierung dieser beiden Sätze anzubringen, die Alma selbst doch sehr viel geschmackvoller hätte anbringen können?<sup>57</sup>

Auf all diese Fragen dürfte es nur eine Antwort geben: Alma scheint als Komponistin zeitlebens keine handwerkliche Routine,<sup>58</sup> zumindest aber kein stilistisches Bewusstsein entwickelt zu haben. In jungen Jahren war sie vom Urteil ihrer Lehrer Josef Labor und Alexander Zemlinsky abhängig, 1910/11 dann von Gustav Mahler. Dazu passt auch, dass die beiden unpublizierten, nur in Almas Handschrift überlieferten Lieder folgendermaßen beschrieben werden: „They contain much attractive music but lack stylistic integrity. Their form tends to be flaccid, to amble and to consist of discrete passages.“ Und: „Passages of the *Lieder* are not of the maturity of Alma's published songs.“<sup>59</sup> Alma war also offenbar auch in späteren Jahren nicht willens oder in der Lage, diese beiden Lieder selbständig zu überarbeiten. Nur so lässt sich jedenfalls erklären, dass Alma, die noch 1910 meinte, der „sehnlichste Wunsch“<sup>60</sup> ihres Lebens sei erhört worden, das Versäumte in den ihr noch verbliebenen 54 Lebensjahren nicht nachgeholt hat.<sup>61</sup> Dazu passt, dass sie bereits eine Woche nach der Wiederaufnahme ihrer Kompositionstätigkeit, von Selbstzweifeln geplagt, an Gropius schrieb: „Ich glaube kaum mehr an mich“.<sup>62</sup>

Alma hatte kompositorisches Talent. Das beweisen die veröffentlichten Lieder, deren wesentliche Ideen sie höchstwahrscheinlich selbst erfand. Fraglich bleibt aber, wie groß der Anteil Zemlinskys und Mahlers an den jeweiligen Endfassungen ist. Den Anteil Zemlinskys meint man unmittelbar herauszuhören; er dürfte auf den stilistischen Einfluss zurückgehen, den das eine Jahr seines Kompositionsunterrichts bei Alma hatte.<sup>63</sup> Eine Mitarbeit Mahlers muss nach Kenntnis der zitierten Briefe und der Manuskriptlage als bewiesen angenommen werden. Es spricht für den erfahrenen

<sup>57</sup> Vgl. ebd., S. 20–24, insbesondere Anm. 46 und 69.

<sup>58</sup> Dies folgerte der Mitherausgeber Antony Beaumont bereits aus den in Almas Tagebüchern enthaltenen Notenbeispielen. Entsprechend vermutete er, dass Mahler ihr „eher aus Furcht vor Blamage als aus irgendeiner von Chauvinismus motivierten Konkurrenzangst“ zunächst das Komponieren verboten habe (Mahler-Werfel, *Tagebuch-Suiten* [wie Anm. 2], S. XIII). Obwohl Mahler Almas Kompositionen zu diesem Zeitpunkt noch gar nicht kannte (vgl. seinen Brief vom 19. Dezember 1901, *Die Briefe Gustav Mahlers an Alma* [wie Anm. 3], hier S. 109), dürfte er ihre „Unkenntnis der musiktheoretischen Grundsätze“ (Beaumont in Mahler-Werfel, *Tagebuch-Suiten*, S. XIII) in der kurzen Zeit ihres Kennenlernens bereits bemerkt haben. Die Vermutung, dass Alma seinerzeit ein mangelhaftes musikalisches Gehör gehabt habe (Beaumont ebd.), wird auch bestätigt durch Almas Mitteilung, dass sie erst 1902 beim Abschreiben von Mahlers *Fünfter Symphonie* „Partitur lesen und schreibend hören“ gelernt habe (Alma Mahler, *Erinnerungen*, S. 59). Noch 1906 machte sie allerdings bei einer aus der Erinnerung notierten Passage der Achten Symphonie Fehler (vgl. das Faksimile in *Die Briefe Gustav Mahlers an Alma*, S. 290 und den Kommentar der Herausgeber ebd., S. 284: „Vergleicht man Almas Zitat mit Mahlers Original, so ist letztlich alles falsch notiert: die Notenwerte, Ton- und Taktart und auch der Text.“). Dass sich Alma noch 1911 über ihre musikalischen Unsicherheiten im Klaren war, beweist ihr resignierender Kommentar zu Mahlers Einstudierung eines ihrer Lieder (Alma Mahler, *Erinnerungen*, S. 222): „er wisse es ja ohnedies besser“. Vgl. jedoch auch Alma Mahler, *Mein Leben*, S. 336 f.

<sup>59</sup> Kravitt (wie Anm. 8), S. 199 f. Die als zweites zitierte Beurteilung stammt von Richard Weitach (ebd. wiedergegeben).

<sup>60</sup> Siehe oben Anm. 22.

<sup>61</sup> Alma hatte zwar zeitlebens einem Haushalt vorzustehen und von 1902 bis 1935 mitunter mehrere Kinder gleichzeitig zu erziehen, verließ sich dabei jedoch weitgehend auf die Hilfe von Kindermädchen, Haushälterinnen und ihrer Mutter.

<sup>62</sup> [Toblach], „Montag“, [15. August 1910].

<sup>63</sup> Darauf, dass es sich nur um ein Jahr handelte, verwies Rode-Breyman, S. 87 f., mit Nachdruck. Die Einflüsse, welche Alma in dieser Zeit empfangen hat, stellte bereits Kravitt, S. 195 f. zusammen. Er zeigte auch, dass Almas Lied *Waldseligkeit* Zemlinskys Vertonung desselben Gedichtes zum Vorbild hat (S. 199).

Komponisten, dass Mahler als Lehrer sensibel vorging und Alma seinen Stil nicht aufzwang. (Dieselbe Zurückhaltung bewies er übrigens schon einmal, als er 1887 Carl Maria von Webers Oper *Die drei Pintos* so stilsicher ‚vollendete‘, dass das Publikum nicht herausfand, welche Nummern von Mahler stammten und welche von Weber.<sup>64</sup>) Doch kann man immerhin ein kleines Zitat in einer Liedpassage entdecken, die Mahler nachweislich umarbeitete. Im *Erntelied* findet sich eine sekundweise abwärts fallende Viertertonfolge von punktierter Viertelnote, Achtel und zwei Vierteln zu den Worten „Rosenhügeln“ und „Wanderflüge“ (bei dem ersten Wort in der Folge große-kleine-große Sekunde, bei dem zweiten Wort in der Folge dreier großer Sekunden, woran anschließend im Klavier die erste Version halbtaktig phrasiert im Rhythmus von zwei mal punktierter Viertel mit je anschließendem Achtel wiederholt wird).<sup>65</sup> Exakt diese beiden Intervallfolgen finden sich in derselben Phrasierung und der letztgenannten Rhythmik auch im *Purgatorio* der *Zehnten Symphonie* Mahlers und bilden – dort sogar in jeweils variiertem Wiederholung – die emotionalen Höhepunkte des Satzes (siehe Notenbeispiele).<sup>66</sup> Auch die Harmonik dieser Takte ist denen des *Erntelieds* erstaunlich ähnlich, lediglich um einige Dissonanzen erweitert im Sinne einer auch harmonischen Steigerung.<sup>67</sup> Mahler versah sogar die Wiederkehr dieser Passagen im Particell des *Purgatorio* jedesmal mit verbalen Ausrufen und ließ das Motiv auch in den beiden Folgesätzen nicht nur mehrfach variiert aufscheinen, sondern geradezu rhythmisch und melodisch vorherrschend werden.<sup>68</sup> Auffällig sind darüber hinaus die Ähnlichkeiten von Tonart (*Des-Dur* im *Erntelied*, *b-Moll* im *Purgatorio*), Tempo („Leicht bewegt“ bzw. „Allegretto moderato“), Begleitung (überwiegend gleichmäßige Achtel bzw. überwiegend gleichmäßige Sechzehntel) und Dynamik (jeweils viel *p* bzw. *pp* mit einzelnen Steigerungen und leise verklingendem Schluß) in der Gesamtanlage von *Erntelied* und *Purgatorio*. Für eine zufällige Allusion sind dies zu viele Gemeinsamkeiten. Zu fragen bleibt also, was das Zitat bedeutet, und davor erst einmal, wer hier eigentlich wen zitiert? Wurde die Passage vom *Erntelied* ins *Purgatorio* integriert oder vom *Purgatorio* ins *Erntelied*?

Für die letztere Alternative spräche zwar, dass das *Erntelied* im November 1910 umgearbeitet wurde, zu einem Zeitpunkt also, als Mahler die Arbeit an seiner *Zehnten*

<sup>64</sup> Vgl. den Brief Mahlers an seine Eltern vom Ende Januar 1888, in: Gustav Mahler, *Briefe* (wie Anm. 49), S. 91.

<sup>65</sup> Die Druckfassung weicht hier von der ersten Teilabschrift in Mahlers Handschrift ab, wo bei „Wanderflüge“ noch eine Folge von großer, kleiner und großer Sekunde notiert war. Bei der zweiten Abschrift scheinen die letzten beiden Vorzeichen ausradiert worden zu sein. Anhand der Oberstimme im Klavier kann man jedenfalls erkennen, dass Auflösungszeichen gemeint sind.

<sup>66</sup> Taktzählung nach Gustav Mahler, *A performing version of the draft for the Tenth Symphony*, hrsg. von Deryck Cooke u. a., London 21989.

<sup>67</sup> So scheinen die Takte 84 f. und 92 f. im *Purgatorio* dem T. 58 des *Erntelieds* durch ihre jeweils zwei Mollakkordfolgen verwandt: je einmal mit Sextvorhalt und zusätzlicher Dissonanz (auf *d* mit übermäßiger Quart erste Hälfte T. 58 im *Erntelied* bzw. auf *g* mit kleiner Sept T. 85 und 93 im *Purgatorio*) sowie je einmal mit Quart-Vorhalt (auf *dis* mit vermindertem Sept zweite Hälfte T. 58 im *Erntelied* bzw. auf *d* mit kleiner Sept und großer None T. 84 und 92 im *Purgatorio*). Die Bassfortschreitung der zweiten Hälfte von T. 93 ist dabei T. 85 anzugleichen, was auch der Revisionsbericht der bislang einzigen kritischen Ausgabe dieser Takte empfiehlt (vgl. Gustav Mahler, *Tenth Symphony*, S. 173 bzw. 188). Harmonisch noch näher sind die Takte 107f. des *Purgatorio* dem T. 57 des *Erntelieds* durch ihre Vorhaltsbildung bei einem Durakkord, jeweils ausgehend vom Tritonus hin zum Grundton – im *Erntelied* dem *F*, im *Purgatorio* dem *G* (Mahler reichert seinen Akkord zusätzlich noch mit großer Sexte, großer Sept und großer None an). Vergleichbare Vorhaltsbildung in einem Moll-Umfeld – jeweils mit liegenbleibender reiner Quart – lässt sich für die Takte 113 f. des *Purgatorio* auf *gis* und T. 19 des *Erntelieds* auf *fis* feststellen.

<sup>68</sup> Im vierten Satz u. a. T. 210 ff., 410 ff., 432 ff., 474 f., 486 ff., im fünften Satz u. a. T. 12 f., 22 f., 81 f., 90 f., 106 f., 114 f., 119 f., 125 f., 135 f., 145 f., 179 ff., 243 f., 259 ff., 267 ff., 395 ff. (dabei oft auf den formalen Höhepunkten).

## Erntelied

T. 19 Gesang



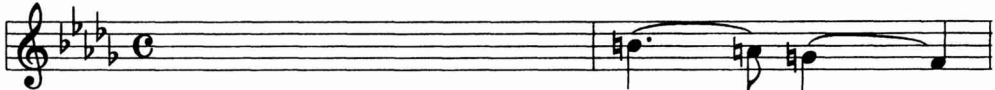
T. 57 Gesang

Ro - sen - hü - geln

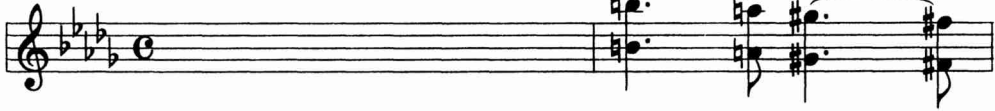


T. 57 Klavier r. H.

Wan - der - flü - ge



T. 58 Klavier r. H.

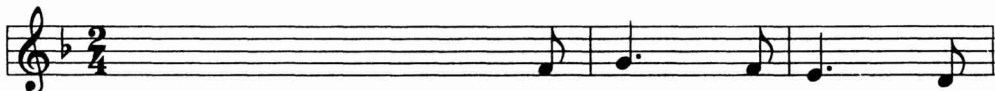


## Zehnte Symphonie: Purgatorio

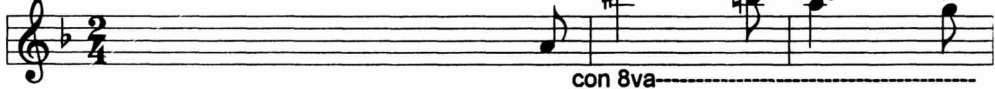
T. 84f. VI.



T. 92f. Oberstimme

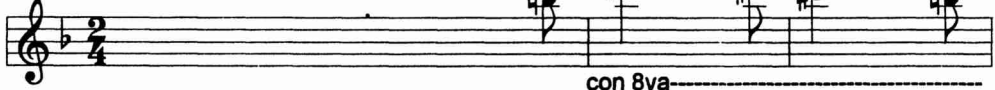


T. 107f. VI I u II



con 8va-----

T. 113f. Oberstimme



con 8va-----

## Zehnte Symphonie: Finale

T. 395ff. Oberstimme



A l m s c h i !

*Symphonie* schon abgebrochen hatte.<sup>69</sup> Es ist jedoch nicht sehr wahrscheinlich, dass Mahler eine zentrale Passage seiner *Symphonie* in bloß drei – noch dazu teilweise weit voneinander getrennte – Takte eines Liedes seiner Frau einarbeitete.

Die erstere Alternative erscheint wesentlich plausibler, da Mahler das *Erntelied* bereits im August 1910 neben den anderen früheren Liedern Almas kennengelernt haben wird.<sup>70</sup> Was hätte näher gelegen, als seiner Frau durch ein Zitat in seiner neuesten *Symphonie* eine subtile, aber – in Anbetracht der folgenden Bedeutung dieses Motivs in seinem Werk – gewichtige Liebeserklärung zu machen? Bereits früher wurde vermutet, dass biographische Hintergründe zur Entstehung des *Purgatorio* geführt hätten und dass dieser Satz der erste gewesen sei, den Mahler nach Ausbruch der Ehekrise komponierte.<sup>71</sup> Dank der inzwischen ermittelten Datierung seiner Fortsetzung der Komposition an der *Zehnten Symphonie* (am 8. August)<sup>72</sup> und der jetzt datierten Wiederentdeckung der Lieder (am 9. August) scheinen sich nun alle Fakten widerspruchsfrei zusammenzufügen. Auch die Entstehungsreihenfolge der einzelnen Sätze der *Symphonie* lässt sich nur so erklären.

Bisher wurde die Entstehungsreihenfolge vor allem philologisch untersucht.<sup>73</sup> Der bislang einzige Versuch, der – wenn auch lücken- und fehlerhaft – biographische, motivisch-analytische und gehaltliche Aspekte einbezog,<sup>74</sup> erneuerte die frühere Annahme, das *Scherzo* in e-Moll sei vor dem in *Fis-Dur* komponiert worden, wonach dann das *Purgatorio* gefolgt sei. Einig sind sich alle Autoren einzig darin, dass das *Adagio* an erster Stelle, das *Finale* hingegen an letzter komponiert wurde.<sup>75</sup>

Wenn Mahler aber nun das *Purgatorio* wegen des *Erntelied*-Zitats nicht vor dem 9. August fertiggestellt haben kann, so muss dies auch für die beiden Folgesätze gelten, da diese motivisch mit dem *Purgatorio* verknüpft sind.<sup>76</sup> Dass Mahler nach dem 9. August erst die Folgesätze komponierte und dann das *Purgatorio*, ist unwahrscheinlich, da der spätere dritte Satz das motivische Material in dichtester und wenig veränderter Form enthält, während es erst im späteren vierten und fünften Satz ausgiebig variiert wird.<sup>77</sup> Dass Mahler aber mehr als diese drei Sätze nach dem 8. August komponiert haben soll, scheint in Anbetracht der knappen ihm verbliebenen Zeit unmöglich. Nach Almas Briefen hat er bereits am 14. August, spätestens aber am 21. August die Particellphase – bis auf kleinere Änderungen im *Adagio* und *Finale* – abgeschlossen.<sup>78</sup> Demnach müssen die ersten beiden Sätze vor der Unterbrechung der Komposition am 30. Juli entstanden sein. Dazu passt gut, dass diese beiden Sätze keine verbalen Eintragungen Mahlers enthalten, während alle drei folgenden mit Reaktionen auf die Ehekrise durchzo-

<sup>69</sup> Vgl. oben Anm. 33 und 35 sowie Rothkamm, „Wann entstand Mahlers Zehnte Symphonie?“ (wie Anm. 18), S. 117 f.

<sup>70</sup> Bereits Rode-Breyman vermutete, dass Alma zu diesem Lied schon 1902 inspiriert wurde (S. 133). Almas Bemerkung vom November 1910, sie „arbeite [...] an einem großen Gesang“ (s. o. Anm. 35), deutet auch darauf hin, dass bereits ein umfangreiches Lied zur Überarbeitung vorlag. Den besten Beleg dafür findet man jedoch im Erstdruck der vier Lieder, wo als Entstehungsdatum 1901 angegeben ist; vgl. die Wiedergabe bei Filler (wie Anm. 8), S. xlix.

<sup>71</sup> Zuerst indirekt von Constantin Floros, *Gustav Mahler. III. Die Symphonien*, Wiesbaden 1985, S. 306, dann ausdrücklich von Henri [recte: Henry]-Louis de La Grange, „The Tenth Symphony: Purgatory or Catharsis?“, in: *Fragment or Completion? Proceedings of the Mahler X Symposium Utrecht 1986*, hrsg. von Paul Op de Coul, Rotterdam 1991, S. 162, und von Jan Jongbloed, „Mahler's Tenth Symphony. The Order of Composition of its Movements“, ebd., S. 151.

<sup>72</sup> Vgl. Rothkamm, „Wann entstand Mahlers Zehnte Symphonie?“, S. 110.

<sup>73</sup> Vgl. Susan M. Filler, *Editorial problems in Symphonies of Gustav Mahler: A study of the sources of the Third and Tenth Symphonies*, Diss. Northwestern University, Evanston, Ill. 1977, S. 391 ff.; und Colin Matthews, „The Tenth Symphony and artistic morality“, in: *Muziek en Wetenschap* 5 (1996), S. 312 f.

<sup>74</sup> Jongbloed, S. 147 ff.

<sup>75</sup> Eine differenzierte Bestätigung dieser Annahme versuchte ich in „Wann entstand Mahlers Zehnte Symphonie?“, S. 119–122.

<sup>76</sup> Vgl. dazu o. Anm. 68.

<sup>77</sup> Zu Mahlers Variantentechnik vgl. Rothkamm, „Kondukt' als Grundlage eines Formkonzepts. Eine Charakteranalyse des ersten Satzes der IX. Symphonie Gustav Mahlers“, in: *AfMw* 54 (1997), S. 269–283.

<sup>78</sup> Rothkamm, „Wann entstand Mahlers Zehnte Symphonie?“, S. 111 ff.



gen sind.<sup>79</sup> Diese Tatsache führte Henry-Louis de La Grange, der als einziger bisher für dieselbe Reihenfolge plädiert hat, als Argument an, was alleine nicht ausreicht.<sup>80</sup> Nach genauerer Begründung und Datierung kann es nun aber keinen Zweifel mehr daran geben, dass Mahler die Sätze in der Reihenfolge komponierte, in der er sie schließlich – nach mehreren Umstellungen, die sich seltsamerweise allein auf der Titelseite des *e-Moll-Scherzos* widerspiegeln – eindeutig bezeichnete. Die Diskrepanz, dass Mahler am 8. August mit dem *Purgatorio* begann, aber erst am 9. das *Erntelied* kennenlernte, wird dadurch hinfällig, dass die Motive zu Beginn des Satzes (T. 1–84) wenig mit dem Lied gemein hat und folglich am 8. komponiert worden sein kann.

Ausschlaggebend ist aber nicht zuletzt das inhaltliche Argument: Das vertonte Gedicht beschwört die Kraft des Tages und der Natur, durch welche das lyrische Ich nach durchträumter Nacht „genesen soll“. Diese Metapher passt nur zu gut auf die Hoffnung Mahlers, nach der Krise möge alles besser werden, zumal der Tag „alter Liebe voll“ sei – der Liebe, die Mahler von seiner Frau so sehnlich wieder erlangen wollte. Keiner der von Alma vor 1910 vertonten Liedtexte jedenfalls käme für eine Anspielung Mahlers mehr in Frage als dieses.

Während die zitierten Passagen im Lied jedoch Worte mit positiven Energien ausdeuten („Rosenhügel“, „Wanderflüge“), überschrieb Mahler die entsprechenden Passagen im *Purgatorio* mit Ausrufen wie „Tod! Verk!“ „Erbarmen! O Gott! O Gott! Warum hast Du mich verlassen?“ und „Dein Wille geschehe!“. Außerdem wählte er als Titel für seinen Satz „Purgatorio oder *Inferno*“.<sup>81</sup> Es müssen also noch andere programmatische Ideen eine Rolle gespielt haben,<sup>82</sup> wenn es sich nicht um eine nachträgliche negative Umdeutung der Zitate handelt, die Mahler vornahm, nachdem er die Liebe seiner Frau endgültig für immer verloren glaubte. Immerhin belegte Mahler die gedehnteste und leidenschaftlichste Variante des Zitats am Schluß der Symphonie (T. 395 ff.) im Particell mit dem Kosenamen seiner Frau „Almschi!“ (siehe Notenbeispiel).

Dies spricht bereits dafür, dass die von Vladimir Karbusicky<sup>83</sup> und Alexander Odefey<sup>84</sup> vorgetragene Interpretation des Viertonmotivs nur Teilaspekte beleuchten. Insbesondere sprechen die Intervallverhältnisse gegen die Vermutungen, Mahler hätte hier Josef Suks „Liebessehnsucht“ aus dessen Klavierzyklus *Der Frühling* zitiert (Karbusicky) bzw. sein eigenes *Kindertotenlied* „Nun will die Sonn' so hell aufgeh'n“ wiederaufgenommen (Odefey). Im ersten Fall besteht die Tonfolge aus großer Sekunde, kleiner Terz und großer Terz (T. 1 und 3) bzw. großer Sekunde, großer Terz und kleiner Terz (T. 5), im zweiten Fall aus kleiner Sekunde, großer Sekunde und großer Sekunde. Primärer Ausgangspunkt muss demnach das *Erntelied* gewesen sein.

Von ungleich größerem Ausmaß als diese Beeinflussung der letzten Mahlerschen Symphonie durch ein Lied Almas aber ist – wie gezeigt werden konnte – der Anteil Mahlers am veröffentlichten musikalischen Werk Almas. Deshalb muss man vor einer Überbewertung der Komponistin Alma warnen.<sup>85</sup> Auf Basis eines nur hypothetischen *Cœuvres* gesprochen wäre sie reine Spekulation. Allein die hinterlassenen Werke sollten Ausgangspunkt für eine gründliche Auseinandersetzung sein, die vor allem den Anteil

<sup>79</sup> Siehe Mahler, *X. Symphonie. Faksimile*.

<sup>80</sup> La Grange, S. 162.

<sup>81</sup> Das letzte Wort ist wieder durchgestrichen; vgl. Mahler, *X. Symphonie. Faksimile*.

<sup>82</sup> Vgl. dazu bereits Floros, S. 305 f., La Grange, S. 161 ff., Knud Martner, „Purgatorio: An Attempt for a New Interpretation“, in: *Fragment or Completion?*, S. 214–216, und David Matthews, „Mahler and Parsifal“, in: *Muziek en Wetenschap* 5 (1996), S. 385–404 sowie ders., „Wagner, Lipiner, and the ‚Purgatorio‘“, in: *The Mahler Companion*, hrsg. von Donald Mitchell und Andrew Nicholson, Oxford 1999, S. 508–516.

<sup>83</sup> Vladimir Karbusicky, *Mahler in Hamburg. Chronik einer Freundschaft*, Hamburg 1996, S. 141–148.

<sup>84</sup> Alexander Odefey, *Gustav Mahlers Kindertotenlieder. Eine semantische Analyse*, Frankfurt 1999, S. 240 f.

<sup>85</sup> Der von Rode-Breyman, S. 8 und 96 ff. durchgeführte Vergleich der Vertonungen des Dehmel-Gedichtes *Ansturm* durch Alma (1910) und Zemlinsky (1907) ist in doppelter Hinsicht unfair: Erstens handelt es sich bei Zemlinskys Lied um ein Nachlasswerk, das der Komponist demnach selbst nicht für veröffentlichungsreif hielt, und zweitens ist die Autorschaft bei Almas Lied alles andere als eindeutig. Wer hier unvorsichtig vorgeht, vergleicht womöglich – ohne es zu wollen – den Spätstil des Bearbeiters Gustav Mahler mit einem Gelegenheitswerk Zemlinskys!

Almas zu ermitteln hätte.<sup>86</sup> Wegen der (zur Zeit)<sup>87</sup> unvollständigen Quellenlage kann nur eine gründliche kompositionstechnische Analyse stilistische Einflüsse aufdecken. Der gesamte, in Rode-Breymanns Buch zusammengestellte musikalische Bildungshorizont Almas könnte dafür in Betracht kommen. Man sollte jedoch vorsichtig sein, die in der Tat imponierende künstlerische Potenz der um Alma im Laufe ihres Lebens versammelten Menschen auf die Komponistin zu übertragen. Gewiss wurde sie inspiriert, wenn auch nicht in dem Maße, wie sie selbst Künstler inspiriert und unterstützt hat. Für ein Leben als Komponistin fehlten Alma vor allem der unnachgiebige Wille, der Zwang, komponieren zu müssen, und die Ausdauer, ein groß angelegtes Werk zu Ende zu bringen.<sup>88</sup> Einen größeren Unterschied hätte es in dieser Hinsicht kaum geben können als zu ihrem ersten Ehemann, der seinen gesamten Jahresurlaub zum Komponieren nutzte und jede freie Minute seiner Dirigiertätigkeiten zum Retuschieren und Reinschreiben seiner Werke. Dass Alma dieser Umstand sogar bewusst wurde, als sie 1910 plötzlich glaubte, ihren Lebenstraum verwirklichen zu können, verrät ein Satz, der – obwohl an ihren damaligen Liebhaber gerichtet – von ihr auf Mahler bezogen war: „alles[,] was er macht, macht er so *voll* – so *ganz* – an *dem* kann man wirklich lernen, wie man leben soll“<sup>89</sup>.

<sup>86</sup> Die bisher veröffentlichten Arbeiten sind in dieser Hinsicht allesamt unbefriedigend: Warren Storey Smith, „The Songs of Alma Mahler“, in: *Chord and Discord* 2 (1950), S. 74–78, Robert Schollum, „Die Lieder von Alma Maria Schindler-Mahler“, in: *ÖMZ* 34 (1979), S. 544–551 und Susan Filler, „A Composer's Wife as Composer: The Songs of Alma Mahler“, in: *Journal of Musicological Research* 4 (1983), S. 427–441. Die Diplom- bzw. Magisterarbeiten von Fiona Williams, *The songs of Alma Mahler: An unhappy leitmotif*, University of London, Goldsmiths' College 1987, Juliane Urban, *Die Lieder von Alma Mahler-Werfel, geb. Schindler (1879–1964)*, Freie Universität Berlin 1994, und Martina Uhl, *Alma Mahlers Lieder vor dem Hintergrund des Lieds am Ende des 19. Jahrhunderts*, Hochschule für Musik Würzburg 1997 scheinen bislang unveröffentlicht, die bei Kravitt in Anm. 23 angekündigte Dissertation von Birgit Meilchen aus Saarbrücken nicht fertig gestellt zu sein.

<sup>87</sup> Vielleicht finden sich in den Archiven der Universal-Edition noch Vorlagen für den Druck, die über die Abschriften Mahlers hinausgehen. Zumindest das Lied *Der Erkennende* müsste in Almas Handschrift vorliegen, wenn es 1915 komponiert worden ist.

<sup>88</sup> Bereits 1899 hatte sie in ihr Tagebuch geschrieben, dass ihr an der Veröffentlichung ihrer Lieder nichts liege [Mahler-Werfel, *Tagebuch-Suiten* [wie Anm. 2], 19. Januar 1899, S. 177].

<sup>89</sup> Alma an Gropius, New York, „16. Nov“ 1910.

---

## KLEINE BEITRÄGE

---

### Der „Coro“ in den Opern von Johann Joseph Fux

von Hellmut Federhofer, Mainz

Bereits John Henry van der Meer erfasste die jeweilige Anzahl von Chören in den Opern von Fux – getrennt nach kleineren und größeren Werken – in einer übersichtlichen Tabelle.<sup>1</sup> Aus ihr geht hervor, dass *Costanza e fortezza* mit 16 Nummern, gefolgt von *La Corona d'Arianna* mit 10 und *Le Nozze d'Aurora* mit 9 die meisten Chöre enthält, während sich die übrigen Opern auf 5 oder weniger Chornummern beschränken. Die übliche Bezeichnung in den Quellen lautet „Coro“. Was ist unter ihm zu verstehen? Da im erhalten gebliebenen Stimmenmaterial sämtliche Vokalstimmen fehlen, können nur Partituren und Textbücher zu Rate gezogen werden. Primär bezieht sich die Frage darauf, ob unter „Coro“ ein Chor oder nur das Ensemble der Solisten gemeint ist. Hinsichtlich der ersten drei noch erhalten gebliebenen und durchwegs kleineren Opern *Julo Ascanio* (1708), *Pulcheria* (1708) und *Il mese di Marzo consecrato a Marte* (1709), die nur einen einzigen „Coro“ als Licenza enthalten, dürfte die Antwort eindeutig sein. Den einzelnen Notensystemen des „Coro“ wird stets die Bezeichnung der Rollen, welche die Sängerinnen und Sänger verkörpern, vorangestellt, und nichts deutet auf die zusätzliche Verwendung eines Chores hin. Im Verzeichnis der *Personaggi*, das die Partituren enthalten, fehlt jeder Hinweis auf ihn, und Textbücher zu diesen drei genannten Werken, die es zweifellos gab, sind verschollen. Schon van der Meer spricht – gewiss zu Recht – von „Ensemblefinales der drei ersten Opern“,<sup>2</sup> unter denen die bereits genannten zu verstehen sind.

Anders stellt sich die Sachlage der folgenden drei Opern dar: Van der Meer weist darauf hin, dass die vierte Oper *Gli ossequi della notte* (1709) „das erste Werk [sei], das Chorpartien enthält“.<sup>3</sup> Allerdings führen weder Partitur noch Textbuch einen „Coro“ an, sodass ein Urteil allein auf den Befund des Notentextes angewiesen ist. Vier mit „Coro“ versehene Teile lassen sich nachweisen, von denen zwei den Abschluss von Arien bilden. Sie sind vierstimmig (SATB), jedoch fehlt beide Male die in den vorangegangenen Opern übliche Rollenangabe vor den einzelnen Systemen. Zu einem aus vier Takten bestehenden „Coro à 5“, der inmitten der Oper steht, werden hingegen die Rollennamen eigens mitgeteilt – wie in den vorigen Opern – , sodass im vorliegenden Fall „Coro“ eindeutig als Solisten-Ensemble zu verstehen ist. Aber eben deshalb deutet die fehlende Bezeichnung bei den übrigen drei Nummern auf die Beteiligung eines Chores hin. Sie ist auch deshalb anzunehmen, weil das als Freilichtoper im Garten der kaiserlichen Favorita aufgeführte Werk dem Umfang und der Besetzung nach, die zwei Trompetenchöre einschließt, sich dem Charakter einer *Festa teatrale* nähert, in der sich stets Chöre nachweisen lassen. Trompeten verstärken teilweise sogar im Einklang die beiden Sopranstimmen in den mit „Coro“ bezeichneten Teilen, was deren vokal-solistische Ausführung unwahrscheinlich macht.

Von der chronologisch direkt darauf folgenden Oper *La decima fatica d'Ercole* (1709) liegen Partitur und Textbuch vor. Ludwig von Köchel nahm an, dass die Chöre „aus den 5 Sängern

<sup>1</sup> John Henry van der Meer, *Johann Josef Fux als Opernkomponist* (= Utrechtse bijdragen tot de muziekwetenschap 2), Balthoven 1961, Bd. 3, S. 143 f. – In Johann Joseph Fux, *Sämtliche Werke*, hrsg. von der J. J. Fux-Gesellschaft, Graz, Serie V – Opern, Graz 1962 ff. erschienen bisher *Julo Ascanio*, *Pulcheria*, *Il mese di Marzo consecrato a Marte*, *Gli ossequi della Notte*, *La decima fatica d'Ercole* und *Dafne in lauro*.

<sup>2</sup> van der Meer, S. 144.

<sup>3</sup> van der Meer, Bd. 1 und Bd. 2, S. 89.

beigestellt“ worden wären.<sup>4</sup> Er kannte jedoch das Textbuch noch nicht, in dessen Personenverzeichnis ein „Coro di pastori“ eigens angeführt wird, und übersah, dass ein Bass unter den 5 Solisten (SSSAT) nicht nachweisbar ist, die tiefste Stimme der als „Coro“ bezeichneten Nummern jedoch die Bassregion abdeckt und dementsprechend stets im Bassschlüssel notiert ist. Aber auch textbedingte Gründe machen die Mitwirkung eines Chores erforderlich, denn der Schäferchor verkündet den Sieg des Herkules über den Tyrannen Geryon den vor ihm geflohenen und von dieser Mitteilung freudig überraschten Hauptdarstellern, die daher nur Zuhörer des Chores sein konnten.

Ebenso wie dieses Werk ist auch das folgende *Dafne in lauro* (1714) das Auftragswerk zu einer Geburtstagsfeier von Kaiser Leopolds I. jüngerem Sohn Karl, der nach dem Tode seines Bruders Joseph im Jahr 1711 als Karl VI. den Kaiserthron bestieg. Anzahl und Stimmlage der Vokalsolisten (SSSAT) stimmen mit der vorangegangenen Oper überein. Anlässlich der Veröffentlichung dieser Oper wird in einer jüngst erschienenen Rezension (*Mf* 52 [1999], S. 349 f.) bemerkt: „Der einzige marginale Kritikpunkt an der musikalischen Seite der Edition bezieht sich auf die Verwendung des Chores“. Das Textbuch gilt als verschollen. Da die Partitur neben den fünf Solisten einen „Coro di Ninfe e di Pastori“ verzeichnet, setzte der inzwischen verstorbene Bandbearbeiter Ernst Suchalla die Mitwirkung eines Chores voraus. Der Rezensent möchte dagegen unter „Coro“ nur das Ensemble der Solostimmen verstanden wissen, da die tiefste Stimme der drei vierstimmigen mit „Coro“ bezeichneten Nummern im Tenorschlüssel notiert ist<sup>5</sup> und die Note *c* nicht unterschreitet. Ein gewichtiges Indiz ist jedoch übersehen worden: Im Schlusschor werden dem obersten System die Namen *Dafne* und *Diana*, dem nächsten *Amore* vorangestellt, die restlichen zwei bleiben unbezeichnet, aber in T. 92 steht ausdrücklich der Vermerk „Soli“, der nur unter der Voraussetzung einer Chormitwirkung sinnvoll ist. Ihr steht die Bezeichnung des Werkes als „Componimento da camera“ keineswegs entgegen. Die unmittelbar auf *Dafne in lauro* folgende *Fux-Oper Orfeo ed Euridice* (1715) wird nämlich – ähnlich wie jene – als „Componimento da camera per musica“ bezeichnet, verfügt jedoch sogar über drei Chöre („Coro di spiriti degli Elisi“, „Coro di ombre infernali“, „Coro di Amorini“).<sup>6</sup> Ferner ist der Einwand abzulehnen: „Daß auf dem Titelblatt [recte: auf f. 2<sup>v</sup> der Partitur, Interlocutori] explizit ein „Coro di Ninfe e di Pastori“ gefordert wird, ist kein Gegenargument, da auf dem Titelblatt [sic] die Rollen genannt werden, die nicht identisch sein müssen mit der Besetzung“. Ein Blick in Köchels Thematisches Verzeichnis der Opern von Fux genügt um festzustellen, dass in den Partituren vielmehr den Rollen die Namen der sie verkörpernden Sängerinnen und Sänger beigelegt und die dem „Coro“ zugeordneten Partien gewöhnlich sehr spezifiziert mitgeteilt werden, z. B. „Coro di Ministri e di Sacerdotesse di Diana“, „Coro di Vergini di Micene e di guerrieri“ (*Diana placata*, 1717)<sup>7</sup>; vgl. auch oben die detaillierten Angaben in der Oper *Orfeo ed Euridice*. Die Forderung nach einem „Coro di Ninfe e di Pastori“ in der Oper *Dafne in lauro* läßt sich nicht anders verstehen, auch wenn kein Bass vorhanden ist.

Mit diesem Werk erschöpft sich zugleich auch die angesprochene Problematik, denn bei allen Fux-Opern der Folgezeit steht die Mitwirkung eines Chores ohnehin fest. Dass Solisten im Chor mitwirkten, fand dort, wo es die Handlung rechtfertigte, gewiss statt, wie folgende Formulierung nahelegt: „Coro di Dei con Giove“, „Coro di aurette con Giunone“ (*Giunone placata*, 1725).<sup>8</sup>

<sup>4</sup> Ludwig Ritter von Köchel, *Johann Josef Fux*, Wien 1872, S. 202.

<sup>5</sup> Irrtümlich wurde in der Neuausgabe die tiefste Stimme des ersten Chores im Bass- anstatt im oktavierten Violinschlüssel wiedergegeben.

<sup>6</sup> Köchel, Beil. X, S. 133.

<sup>7</sup> Köchel, S. 137.

<sup>8</sup> Köchel, S. 144.

## Das Ende des Bogens Eine Anmerkung zur barocken Artikulationspraxis

von Julia Severus, Berlin

Der vorliegende Beitrag soll auf zwei Aspekte barocker Artikulation hinweisen, die miteinander zusammenhängen und sowohl ein Artikulationszeichen als auch ein Artikulationsprinzip betreffen.

Die erste Anmerkung bezieht sich auf die Ausführung der letzten Note unter einem Legatobogen. Es gehört zu den Selbstverständlichkeiten der Aufführungspraxis, die jeweils letzte Note unter einem Bogen zu verkürzen. Diese Regel findet sich in allen wesentlichen Abhandlungen von Hermann Keller<sup>1</sup> bis hin zu Ludger Lohmann<sup>2</sup> und John Butt.<sup>3</sup>

Die zeitgenössischen Quellen sagen jedoch etwas anderes: Für die Tasteninstrumente definiert der Bogen, dass jede Note ihrem Wert gemäß ausgehalten wird, das heißt jede Note genau in dem Augenblick losgelassen wird, in dem die folgende angeschlagen wird. Eine unter einem Bogen stehende Note unterscheidet sich durch ihre unverkürzte Spielweise von einer unbezeichneten Note und einer als staccato bezeichneten, deren Werte um die Hälfte bzw. etwas mehr oder weniger verkürzt werden.

Friedrich Wilhelm Marpurg formuliert dies sehr präzise:

„Ein halber Bogen von einer Note zur andern, die nicht auf eben derselben Stufe steht, bedeutet, daß diese Noten geschleift werden sollen. Schleiffen aber heisset, den Finger von der vorhergehenden Note nicht eher aufzuheben, als bis man die folgende berührt.“<sup>4</sup>

Aus Marpurgs Beschreibung geht hervor, dass beide unter einem Bogen stehenden Noten bis zur jeweils nachfolgenden ausgehalten werden sollen. Es entsteht folglich keine Lücke zwischen der letzten Note unter einem Bogen und der ihr folgenden Note.

Carl Philipp Emanuel Bach beschreibt in anderen Worten den gleichen Sachverhalt:

„Die Noten, welche geschleift werden sollen, müssen ausgehalten werden, man deutet sie mit darüber gesetztem Bogen an. Dieses Ziehen dauert so lange, als der Bogen ist.“<sup>5</sup>

Um jedes Missverständnis auszuschließen, erläutern sowohl Marpurg als auch Bach diejenige Artikulationsvariante, bei der die letzte Note unter dem Bogen verkürzt wird.

Marpurg schreibt:

„Findet es sich aber, daß von zweyen geschleiften Noten die letzte einen Punkt über oder unter sich hat [...], so wird solches gemacht wie bey Fig. 11 [Verkürzung der letzten Note um die Hälfte ihres Wertes] und dieses kann auf allen Clavieren ohne Unterschied gemacht werden.“<sup>6</sup>



<sup>1</sup> Hermann Keller, *Phrasierung und Artikulation. Ein Beitrag zu einer Sprachlehre der Musik*, Kassel 1955, S. 36, als Erläuterung einer volltaktigen Zweierbindung in der *Matthäus-Passion*: „Das Abheben der unbetonten Note verstärkt das Gewicht der vorausgehenden Hauptnote.“

<sup>2</sup> Ludger Lohmann, *Die Artikulation auf den Tasteninstrumenten des 16.–18. Jahrhunderts*, Regensburg 1990, S. 266: „Die letzte unter einem Bogen stehende Note ist zu verkürzen.“

<sup>3</sup> John Butt, *Articulation Marks in Primary Sources of J. S. Bach*, Cambridge 1990, S. 185: „These slurs for organ probably indicate a varied ‚articulated‘ legato in the ‚French‘ manner.“

<sup>4</sup> Friedrich Wilhelm Marpurg, *Anleitung zum Clavierspielen*, Berlin 1754, Nachdr. d. 2. Aufl. v. 1765 Hildesheim 1970, S. 28.

<sup>5</sup> Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen*, Berlin 1753 und 1762, Nachdr. hrsg. von Lothar Hoffmann-Erbrecht, Leipzig 1992, 1. Teil, S. 125 f.

<sup>6</sup> Marpurg, S. 29.

C. P. E. Bach schreibt und illustriert zu der gleichen Variante Entsprechendes:

„[...] daß das Ende des Bogens nicht ausgehalten wird, weil man den Finger bald aufheben muß. Der Ausdruck [...] geht sowohl auf dem Flügel als Clavichorde.“<sup>7</sup>



Die Frage nach der Verkürzung der letzten Note unter einem Bogen ist deshalb von weiterreichendem Interesse, weil sie einen wesentlichen Aspekt der Diskussion um die Auf- bzw. Volltaktigkeit der Artikulation im Barock berührt. Erläutert sei dies am Beispiel Johann Sebastian Bachs.

Albert Schweitzer vertritt die – angesichts Bachs eigener Bezeichnungen – seither stets umstrittene These, dass Bachs Artikulation in der Regel auftaktig sein müsse, weil seine Motivik sehr häufig auftaktig ist (Schweitzer verwendet statt Artikulation noch den Begriff Phrasierung):

„Diese [auftaktige] Phrasierung ist bei Bach darum so verbreitet, weil seine Themen und Figuren auch da, wo es durch die Takteinteilung äußerlich nicht ersichtlich ist, gewöhnlich Auftaktcharakter besitzen.“<sup>8</sup>

Zu Recht wurde seither darauf hingewiesen, dass Bachs Artikulationsbögen in der Regel vor der betonten Zählzeit enden, auftaktige Artikulation also nicht ablesbar sei.<sup>9</sup> Als Illustration seien folgende typische Beispiele angeführt:



Beispiel 1: Kantate BWV 87 „Bisher habt ihr nichts gebeten in meinem Namen“, Satz 3, T. 8 (Ausschnitt Oboe da caccia)



Beispiel 2: Kantate BWV 206 „Schleicht, spielende Wellen“, Satz 5, T. 23 u. 30 (Ausschnitt VI. 1)



Beispiel 3: Kantate BWV 47 „Wer sich selbst erhöht, der soll erniedriget werden“, Satz 2, T. 27 (Ausschnitt VI. solo)



Beispiel 4: Italienisches Konzert BWV 971, Satz 1, T. 29–31

<sup>7</sup> C. P. E. Bach, 1. Teil, S. 127. Am Rande sei bemerkt, dass dies zum Teil auf einem Mißverstehen der „notes inégales“ beruhen mag. Abgesehen davon, daß die Gültigkeit der „notes inégales“ für deutsche Musik bis heute umstritten ist und die Definition ihrer Ausführung sich von Quelle zu Quelle unterscheidet, beschreiben die „notes inégales“ zwar eine Verkürzung der unbetonten Noten – jedoch eine Verkürzung zugunsten einer Verlängerung der betonten Noten. Das bedeutet, daß die unbetonten Noten später einsetzen, jedoch keineswegs früher aufgehoben werden.

<sup>8</sup> Albert Schweitzer, *Johann Sebastian Bach*, Wiesbaden <sup>3</sup>1963, S. 323.

<sup>9</sup> Siehe z. B. Josef Rainerius Fuchs, *Studien zu Artikulationsangaben in Orgel- und Clavierwerken von Johann Sebastian Bach* (= Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft 10), Tutzing 1985.



Realisiert man jedoch obige Regel, derzufolge der letzte Ton unter einem Bogen bis zur folgenden Note ausgehalten wird, ergibt sich die Schlussfolgerung, dass ein Bogen, auch wenn er vor der betonten Zählzeit endet, nicht durch eine Zäsur von dieser abgetrennt ist. Die Zäsur besteht nach dem Staccato bzw. der unbezeichneten Note, nicht aber vor dem Staccato. Daher ist die Artikulation ebenso auftaktig wie das Motiv.

Weiterhin stellt sich die Frage, warum der Bogen in der Regel nicht bis zur starken Zählzeit durchgezogen wurde und diese zusätzlich mit einem Punkt versehen. Dies lässt sich für die Streicher und Bläser sehr einfach erklären. Für die Streicher ist es wesentlich schwieriger, eine Akzentuierung am Ende eines Bogens anzubringen als am Anfang. Es muss also, damit eine genügend große Deutlichkeit erreicht wird, ein Bogenwechsel vor der betonten Zeit stattfinden. Analoges gilt für die Bläser, bei denen der neue Ansatz, der Zungenschlag die Deutlichkeit erzeugt, die für eine Schwerpunktgestaltung notwendig ist.

Bei den Tasteninstrumenten erübrigt sich eine solche technische Erwägung. Da jedoch die Artikulation aus der Streicherpraxis entstanden ist, liegt es nahe, dass zunächst auch solche Notationsgepflogenheiten übernommen, die für die Tasteninstrumente keine eigentliche Bedeutung hatten.

Bei einer Folge von Bögen ist generell davon auszugehen, dass es sich hier um ein durchgehendes Legato handelt. Die Bögen haben hier die Funktion, Angaben zur Agogik und Dynamik, d. h. zur Intonation, zu machen. Der Begriff Intonation bezieht sich bei den Tasteninstrumenten selbstverständlich nicht auf die Festlegung der Tonhöhe, sondern auf die dynamisch-agogische Nuancierung einer Abfolge von Tönen.

Nun mag eingewendet werden, dass jeder Bogenwechsel im Barock eine gewisse Lücke bedingte. Wenn sich also ein Bogenwechsel zwischen der letzten Note des vorangehenden Taktes und der ersten Note des folgenden Taktes vollzog wie in den obigen Beispielen, so bedeutete dies stets eine Unterbrechung des Klangs. Diese Annahme widerlegen jedoch Quellen, auf die bereits David Boyden in seinem umfassenden Werk *Geschichte des Violinspiels*<sup>10</sup> hinweist und die ich noch um zwei weitere ergänzen möchte. Sie belegen, dass sich der Bogenwechsel im Hochbarock bereits unmerklich, quasi legato, vollzog.

Von Francesco Geminiani's Spiel sowie von dem einiger anderer Violinvirtuosen der gleichen Tradition berichtet Hubert le Blanc 1740. Er gibt damit ein einzigartiges Zeugnis über den Wandel vom Détaché-Bogenstrich zur gleichsam nahtlosen Verbindung der Bogenstriche:

„[...] tels que ceux [coups d'archet] à l'Italienne, où l'Archet par le tiré et poussé, unis et liés, sans qu'on s'aperçoive leur succession, produit des roulades de Sons multipliés à l'infini, qui n'en paroissent qu'un continuité, tels qu'en formoient les gosiers de Cossoni et Faustina. [...]“<sup>11</sup> (Übers.: [...] wie die italienischen Bogenstriche, bei denen dadurch, daß der Auf- und Abstrich miteinander verbunden und gebunden ist, ohne daß man den Übergang überhaupt bemerkt, Kaskaden von Tönen hervorbringt, die sich unendlich fortsetzen wie jene, die die Kehlen der Cossoni und Faustina hervorbringen. [...])

Auch Leopold Mozart steht in der italienischen Tradition der langen Bogenstriche:

„[...] man muß sich gleich anfangs an einen langen, unabgesetzten, sanften und fließenden Bogenstrich gewöhnen.“<sup>12</sup>

„[...] Man muß also den Bogen von der Stärke so in die Schwäche führen, daß alle Zeit ein guter, gleicher, singbarer und, so zu reden, runder und fetter Ton gehöret wird [...]“<sup>13</sup>

Mozart verdeutlicht die Bedeutung der kantablen Verbindung der Bogenstriche noch einmal und weist dabei auf den Gesang als Vorbild hin:

<sup>10</sup> David Dodge Boyden, *Die Geschichte des Violinspiels von seinen Anfängen bis 1761*, Mainz 1971, S. 444 f.

<sup>11</sup> Hubert le Blanc, *Défense de la Basse de Viöle contre les entreprises du Violon et les Prétentions du Violoncel*, Amsterdam 1740, S. 23 f.

<sup>12</sup> Leopold Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg 1756, Nachdr. der 3. Aufl. von 1787, Leipzig 1956, S. 57.

<sup>13</sup> Mozart, S. 103.

„Zur Gleichheit und Reinlichkeit des Tones trägt auch nicht wenig bey, wenn man vieles in einem Bogenstriche weis anzubringen. Ja es läuft wider das Natürliche, wenn man immer absetzet und ändert. Ein Singer, der bey ieder kleinen Figur absetzen, Athem holen, und bald diese bald jene Note besonder vortragen wolle, würde unfehlbar iedermann zum Lachen bewegen. Die menschliche Stimme ziehet sich ganz ungezwungen von einem Tone in den andern: und ein vernünftiger Singer wird niemals einen Absatz machen, wenn es nicht eine besondere Ausdrückung, oder die Abschnitte und Einschnitte erfordern. Und wer weis denn nicht, daß die Singmusik allezeit das Augenmerk aller Instrumentalisten seyn soll: weil man sich in allen Stücken dem Natürlichen, soviel es immer möglich ist, nähern muß? Man bemühe sich also, wo das Singbare des Stückes keinen Absatz erfordert, [...] bey der Abänderung des Striches den Bogen auf der Violine zu lassen und folglich einen Strich mit dem andern wohl zu verbinden [...].“<sup>14</sup>

Bei Friedrich Agricola findet sich folgender Hinweis zum Atemholen, der ebenfalls auf auftaktige Artikulation schließen lässt:

„Es wird nicht nöthig seyn zu sagen, daß man bey einer Pause, oder nach einer langen Note, am bequemsten Athem holen könne. Wo aber keine Pausen oder lange Noten sind, da muß man dieses allemal nach der anschlagenden, nicht aber nach der durchgehenden Note thun. Folglich darf man nicht nach der letzten Note des Tacts, oder eines Haupttheils desselben, wenn sie nämlich nicht länger als die vorhergehenden und folgenden, dem Athem schöpfen, sondern man muß allemal die anschlagende des folgenden Tacts mit dazu nehmen, und alsdenn erst Luft einziehen.“<sup>15</sup>

Um den Kreis zu schließen: So umstritten seine These zur Auftaktigkeit bachscher Artikulation sein mag, letztlich hat Albert Schweitzer, ohne irgendeinen Beweis dafür zu bringen, ja entgegen der Notation in den Quellen, doch in gewissem Sinne Recht gehabt.

<sup>14</sup> Mozart, S. 108 f.

<sup>15</sup> Johann Friedrich Agricola, *Anleitung zur Singkunst*, Berlin 1757, Nachdr. hrsg. von Erwin R. Jacobi, Celle 1966, S. 141 f.

## Anmerkungen zu den Klavierkompositionen im ersteigerten „Reisealbum Deutschland – Italien 1839/40“ von Fanny Hensel

Von Katrin Seidel, Leipzig

Am 13. November 1999 meldete die *Berliner Morgenpost*: „Berlin. Das lange verschollen geglaubte italienische Reisealbum von Fanny Hensel, der Schwester des Komponisten Felix Mendelssohn Bartholdy, wird jetzt in Berlin versteigert. Mit einem Katalogpreis von 80.000 Mark ist es das teuerste Stück der am Dienstag beginnenden Herbstauktion der Autographenhandlung J. A. Stargardt.“<sup>1</sup> Das von „einem bisher Unbekannten“<sup>2</sup> angebotene *Reisealbum* konnte am 17. November 1999 schließlich das Mendelssohn-Archiv der Staatsbibliothek Berlin unter der Signatur Ms. 163 in seinen Besitz nehmen.<sup>3</sup> Der Öffentlichkeit wurde diese bedeutende Erwerbung jedoch erst im Januar 2000 bekannt gegeben.<sup>4</sup>

Das *Reisealbum* umfasst sieben Klavierstücke und elf Vokalwerke (Lieder, Duette und Quartette), insgesamt also 18 Kompositionen der älteren Schwester von Felix Mendelssohn Bartholdy, die 1805 in Hamburg geboren wurde und 1847 in Berlin verstarb. Es kündigt von dem wohl eindrucksvollsten und prägendsten Erlebnis in Fanny Hensels Biographie – von ihrer

<sup>1</sup> *Berliner Morgenpost* 13.11.1999, Feuilleton.

<sup>2</sup> Martina Helmig, „Rückkehr einer Verschollenen. Notengrüße an Felix: Die Staatsbibliothek erwarb das Reise-Album von Mendelssohns Schwester Fanny“, in: *Berliner Morgenpost* 13.1.2000, Feuilleton.

<sup>3</sup> D-B, MA Ms. 163.

<sup>4</sup> Vgl. *Berliner Morgenpost* 10.1.2000, Feuilleton.

ersten Italienreise 1839/40, die sie mit ihrem Mann, dem Maler Wilhelm Hensel, und ihrem Sohn Sebastian unternahm. So ist in ihrem Reisetagebuch zu lesen: „O du schönes Italien. Wie reich bin ich innerlich durch dich geworden! Welch einen unvergleichlichen Schatz trag ich im Herzen zuhaus. Wird auch mein Gedächtnis recht treu seyn? Werde ich so lebhaft behalten, wie ich empfunden?“<sup>5</sup>

Im Gegensatz zu Felix Mendelssohn verspürte Fanny Hensel seit ihrer Kindheit einen starken Drang, das südliche Land mit eigenen Augen sehen zu können. Dafür sorgte nicht nur die Reise von Bruder Felix Mendelssohn 1830/31, sondern ebenso der Briefkontakt zu dem in Rom lebenden Onkel Jacob Bartholdy und die Familienreise in die Schweiz, die die damals noch Sechzehnjährige 1822 unternommen hatte. Doch sämtliche Versuche, alsbald nach der Geburt des Sohnes Sebastian im Jahre 1830 und auch in den Folgejahren nach Italien zu fahren, scheiterten aus den verschiedensten Gründen.

Fanny Hensel erlebte Italien in gewissen Dingen ähnlich, aber letztlich doch anders als Felix Mendelssohn. Dies zeigt sich vor allem in dem viel umfangreicheren kompositorischen Niederschlag ihrer Reise, bei dem der bislang unbekannte Notenfund, das *Reisealbum*, einen bedeutenden Platz einnimmt.

Wilhelm Hensel fertigte zu jedem der 18 Stücke eine kleine illustrierende Vignette an. So ist bei dem Klavierstück „Gondelfahrt“ eine Gondel mit Gondolieri vor der erahnbaren Kulisse Venedigs zu sehen. Im Boot sitzt eine dreiköpfige Familie – vermutlich die Hensels selbst. Das Album, das die Chronologie der Reise widerspiegelt, trägt außerdem ein interessantes Titelblatt: „Reisealbum Deutschland – Italien 1839/40 von Fanny und Wilhelm Hensel“ ist zu lesen, und zwei Frauengestalten sind sichtbar, die sich ein Buch anschauen. Vermutlich sind es Italia und Germania, die das *Reisealbum* betrachten, da sie spätestens seit dem gleichnamigen Gemälde von Johann Friedrich Overbeck den Zeitgenossen ein Begriff waren.<sup>6</sup>

Dass dieser Notenfund eine Überarbeitung auch jüngerer Editionen notwendig macht, zeigt sich etwa anhand der erst im Frühjahr 1999 von Christian Lambour herausgegebenen *Vier römischen Klavierstücke* von Fanny Hensel.<sup>7</sup> Das hier enthaltene Klavierstück „Introduktion und Capriccio h-moll“ weist in der Introduktion einen rätselhaften halben Takt auf, der im entsprechenden Stück des *Reisealbums* nicht mehr vorhanden ist. Die von Lambour zugrunde gelegte frühere Niederschrift des Werkes<sup>8</sup> wurde demnach von Fanny Hensel für das *Reisealbum* noch einmal überarbeitet.

Von den im Album enthaltenen Werken sind streng genommen nur die wenigsten bislang völlig neu. Bei näherer Betrachtung ergibt sich nämlich, dass das Klavierstück „Gondelfahrt“ bislang unter dem Titel „Serenata“ bekannt war, die „Villa Mills“ als „Lied für das Pianoforte“ op. 2,3, das Stück „Abschied“ als „Abschied von Rom“ sowie als „Ponte molle“, die „Tarantella“ als „Saltarello romano“ op. 6,4 und das „Klavierstück ohne Titel“ als „Lied für das Pianoforte“ op. 6,2. Dabei handelt es sich bei den Klavierwerken im *Reisealbum* entweder um Vor- oder Zwischenformen der bislang bekannten Stücke.<sup>9</sup>

Das *Reisealbum* offenbart jedoch noch etwas anderes. In den letzten Jahren erfreute sich Fanny Hensels Klavierzyklus *Das Jahr* steigender Beliebtheit,<sup>10</sup> zu dem auch erst 1997 eine Rein-

<sup>5</sup> *Tagebuch Fanny Hensel* 10.7.1840, zit. n. der Tagebuchabschrift von Eva Roemer, D-B, MA Ms. 103, S. 128.

<sup>6</sup> Vgl. J. A. Stargardt Antiquariat, *Autographen aus allen Gebieten. Auktion am 16. und 17. November 1999, Katalog* 672, [Berlin 1999], S. 270.

<sup>7</sup> Fanny Hensel, *Vier römische Klavierstücke*, hrsg. von Christian Lambour, Wiesbaden 1999. Der Titel dieser Edition stammt vom Herausgeber.

<sup>8</sup> Das von Lambour verwendete Autograph ist in D-B im Mendelssohn-Archiv im Konvolut Lohs 3 enthalten.

<sup>9</sup> Vgl. die genauen Angaben dazu in meiner im WS 2000/01 an der Universität Leipzig eingereichten Dissertation zum Thema *Das Italienbild deutschsprachiger Komponisten des 19. Jahrhunderts. Studien zur Biographik und Instrumentalmusik*.

<sup>10</sup> Fanny Hensel-Mendelssohn, *Das Jahr. 12 Charakterstücke für das Forte-Piano*, hrsg. von Liana Gavrilă Serbescu und Barbara Heller, 2 Bde., Kassel 1989.

schrift aufgefunden wurde, die jetzt sowohl als Einspielung als auch als Edition vorliegt.<sup>11</sup> Dieser Zyklus kann keinesfalls als eine Reflexion auf das Italienerlebnis angesehen werden, wie aus Äußerungen Fanny Hensels vorschnell geschlossen wurde. Dieser Verdacht, der bereits 1987 ausgesprochen wurde,<sup>12</sup> lässt sich nun durch das *Reisealbum*, das als wirkliches Italienzeugnis zu werten ist, erhärten.

Endlich wird durch das *Reisealbum* nun auch ein bislang rätselhaftes Briefzitat verständlich. Es stammt aus einem Brief der Komponistin vermutlich an August Elsasser, einen Freund ihres Mannes in Rom, in dem es heißt:

„[...] ein kleines Heft meiner italiänischen Compositionen, (ich habe 18 dazu ausgewählt) hat er [Wilhelm Hensel] mit eben so vielen allerliebsten Vignetten geschmückt, das Buch ist jetzt fertig, sauber gebunden, und nimmt sich recht nett aus.“<sup>13</sup>

Dieser Brief vom 11. November 1841 verweist auf die endgültige Fertigstellung des jüngst ersteigerten und auf der letzten Seite bereits auf den 1. September 1840 datierten *Reisealbums*.

<sup>11</sup> Die Reinschrift von 1842 wurde bereits 1999 durch Wolfgang Lorenzen auf CD eingespielt (TRO-CD 01419; Fanny Hensel, *Das Jahr*, Faksimile-Nachdr., hrsg. vom Mendelssohn-Archiv der Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz [„Prachtausgabe“], Kassel 2000).

<sup>12</sup> Gottfried Eberle, „Zu Fanny Hensels Klavierzyklus *Das Jahr*“, in: *Komponistinnen in Berlin*, hrsg. von Bettina Brand u. a., Berlin 1987, S. 56–64. Dieser Einschätzung schloss sich jüngst auch Christian Thorau an: „Fanny Hensels Klavierzyklus *Das Jahr*“, in: *Fanny Hensel geb. Mendelssohn Bartholdy. Komponieren zwischen Geselligkeit und romantischer Musikästhetik*, hrsg. von Beatrix Borchard und Monika Schwarz-Danuser, Stuttgart 1999, S. 73–89.

<sup>13</sup> Brief Fanny Hensel an [August?] Elsasser [in Rom], Berlin 11.11.1841, zit. n. dem Briefautograph in D-B, MA Depos. Berlin 272.

---

## B E R I C H T E

---

Chemnitz, 28. bis 30. Oktober 1999:

Kongress „Musikgeschichte zwischen Ost- und Westeuropa: Kirchenmusik – geistliche Musik – religiöse Musik“. Klaus Wolfgang Niemöller zum 70. Geburtstag

von Christiane Morgenstern, Dresden

Anlässlich des 70. Geburtstages von Klaus Wolfgang Niemöller veranstalteten das Musikwissenschaftliche Institut der Technischen Universität Chemnitz unter der Ägide von Institutsleiter Helmut Loos und das Institut für deutsche Musikkultur im östlichen Europa (Bonn) einen Kongress mit dem Ziel der Aufarbeitung und Annäherung von Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa. Über 50 Referenten aus 14 Ländern referierten an drei Tagen, was nur durch eine Aufteilung in zwei parallel stattfindende Sektionen möglich wurde. Das bewusst weit gefasste Thema konzentrierte sich auf vier größere Themenbereiche: 1. Regionale Forschungen zu Quellenbeständen oder zur Aufführungsgeschichte eines bestimmten Repertoires, 2. Betrachtungen von Werken oder Werkgruppen einzelner Komponisten, 3. Gattungsgeschichtliche Überlegungen, 4. ein Bereich, den man am besten mit „Geistliche Musik als Sprache des Widerstandes in totalitären Regimen des 20. Jahrhunderts“ umschreiben könnte, sowie 5. Religion und das Nationale.

Ging es im ersten Themenbereich beispielsweise um die Kantaten-Überlieferungen von Gottfried August Homilius in der Elisabethkirche zu Breslau 1833–1860 (Eberhard Möller, Zwickau), die mehrstimmigen Bearbeitungen des Hymnus *Te Deum* in der Musikalien-sammlung der St. Peter- und Paul-Kirche in Neisse (Remigiusz Pospiech, Opole) oder aber um die geistliche Musik Joseph Haydns im Musikleben Russlands am Anfang des 19. Jahrhunderts (Mikhail Saponov, Moskau), so wurden im zweiten Bereich etwa Fragen zum Oratorium *Des Jona Sendung* des estnischen Komponisten Rudolf Tobias (Vardo Rumessen, Tallinn) oder zu den oratorischen und geistlichen Opern Anton Rubinsteins und ihren Aufführungen in Dresden (Hans John, Dresden) gestellt. Gattungsgeschichtliche Überlegungen zum Requiem in Litauen (Algirdas Ambrazas, Vilnius) oder zu Hasses Oratorien im Spiegel der Musikpublizistik des 18. und 19. Jahrhunderts (Hans-Günther Ottenberg, Dresden) seien stellvertretend für den dritten Bereich genannt. Gerade (aber nicht nur) für Referenten aus den noch jungen Nationalstaaten der baltischen Republiken oder der Ukraine war der vierte Themenbereich von aktuellem Forschungsinteresse. Dies spiegelten Referate wie „The Sign/Motif of Liturgy in the creative work of modern Ukrainian Composers“ (Elena Sinkewitsch, Kyïv) oder „Christian and Jewish Religious Music in Riga under Totalitarian Systems: A Hidden Language of Resistance“ (Joachim Braun, Ramat-Gan). Spannende Einblicke in die Zusammenhänge der Instrumentalisierung religiöser Musik für nationale Zwecke gaben Untersuchungen zum Nationalreligiösen in der Musik der Sängerbewegung im 19. Jahrhundert (Friedhelm Brusniak, Würzburg), zur Rolle der Kirchengesänge im Werdegang der tschechischen Nationalmusik (Jiří Fukač, Brno) oder Betrachtungen von Opern- und Konzerthäusern vor 1914 unter der Fragestellung Tempel der Kunst oder Kathedralen der Nation (Helmut Loos, Chemnitz).

Hervorzuheben sind die Versuche einiger Referenten, in ihren Themen europäische Entwicklungslinien aufzuzeigen, wie beispielsweise bei der Betrachtung zur Hymne um 1800, wobei deren unterschiedliche Funktion als Andachtsmusik für Kirche, Konzertsaal und Freiluftbühne in den Mittelpunkt gerückt wurde (Heinrich W. Schwab, Kopenhagen). Genannt seien in diesem Kontext noch Untersuchungen zur Rezeption mitteldeutscher protestantischer Kirchenmusik des 17. Jahrhunderts im östlichen Europa (Klaus-Peter Koch, Bonn) sowie zu unbekanntenen Werken von Karel Loos (1724–1772) im Kontext deutschsprachiger Sepolcri im 18. Jahrhundert in historischen tschechischen Regionen (Petr Koukal, Telč).

Nach den Vorträgen und in den Pausen kam es zu Begegnungen und lebhaften kontroversen Diskussionen, in denen es zum Teil auch darum ging, Missverständnisse bei dem Gebrauch bestimmter Begrifflichkeiten aus dem Weg zu räumen. Dass das Viele dennoch nicht auseinanderfiel, war der sehr guten Organisation sowie Vortrags- und Diskussionsdisziplin zu verdanken, die es den Teilnehmern ermöglichte, je nach Interesse zwischen beiden Vortragsräumen zu wechseln. Den Bericht dieser Tagung wird das Institut für deutsche Musikkultur im östlichen Europa (Bonn) vorlegen.

Münster, 29. bis 31. Oktober 1999:

Internationale Tagung „Richard Wagners ‚Ring des Nibelungen‘. Musikalische Dramaturgie – Kulturelle Kontextualität – Primär-Rezeption“

von Christian Bettels, Münster

Richard Wagners Tetralogie *Der Ring des Nibelungen* ist als Gegenstand des wissenschaftlichen Interesses zunehmend über die Musikwissenschaft hinaus in das Blickfeld eines interdisziplinären Verbandes der Geisteswissenschaften gelangt. Unter dieser Ausgangsperspektive veranstaltete das Musikwissenschaftliche Seminar der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster anlässlich der Premiere von Wagners *Walküre* in Zusammenarbeit mit den Städtischen Bühnen Münster unter der Leitung von Klaus Hortschansky (Münster) eine internationale Tagung. Zwanzig Referenten gingen an drei Tagen die genannten Forschungsfelder aus unterschiedlichen Perspektiven und unter verschiedenen fachspezifisch methodischen Ansätzen an.

Sabine Henze-Döhring (Marburg) eröffnete mit Überlegungen „zur musikdramatischen Konzeption der Brünnhilden-Gestalt“ den ersten Referatsblock, woran Dietrich Kämper (Köln) seine Ausführungen zum Thema „Wagners *Siegfried* und die neue Form des Dramas“ anschloss. Rainer Kleinertz (Regensburg) sprach zur „Todesverkündigungsszene als Peripetie des Ringes“, und Eckehard Roch (Bochum) äußerte sich zu „Leitmotivik und thematischer Arbeit in Wagners *Ring*“.

Felix Belussi (Basel) untersuchte die „Differenz von Mythos und Historie“ in den Schriften *Oper und Drama* und *Eine Mitteilung an meine Freunde* im Hinblick auf deren Anwendbarkeit im *Ring*. Dabei gelangte Belussi zu einer *Ring*-spezifischen Deutung, die nicht ohne Weiteres aus den früheren Geschichtstheorien Wagners abgeleitet werden könne. Der dort postulierte Antagonismus sei in der Tetralogie vielmehr zu Gunsten eines „mythischen Schemas von Geschichte“ dialektisch aufgehoben. Daraufhin schlug der Mediävist Helmut G. Walther (Jena) den Bogen zu Wagners *Kunstwerk der Zukunft* unter dem Thema „Utopie als Mythos – Mythos als Utopie“. Der Germanist Volker Mertens (Berlin) eröffnete anhand des *Siegfried* „eine intertextuelle Perspektive auf *Tristan* und die *Meistersinger*“. Udo Bermbach (Hamburg) beleuchtete die wechselnden Interpretationstopoi des Ringes in den Bayreuther Blättern. Diese seien in den meisten Fällen philosophischer und mythengeschichtlicher Art, nur in der Zeit nach dem ersten Weltkrieg sei die Tetralogie als Untergangsparabel auch politisch interpretiert worden. Detlef Altenburg (Weimar), der zum „neudeutschen Weimar-Mythos“ in Zusammenhang mit Wagners *Ring* sprechen wollte, musste seine Teilnahme krankheitsbedingt absagen.

Dieter Borchmeyer (Heidelberg) unternahm in seinem Festvortrag „Wagner und Goethe“ den Versuch der Darstellung einer reziproken Rezeption der beiden Protagonisten ihrer Zeit. Goethes vermeintliche Wagner-Rezeption entwickelte Borchmeyer in der Hauptsache an den ambivalenten Wagner-Schriften Thomas Manns. In einem weiteren Schritt verdeutlichte er, auf welchen Ebenen Goethe für Wagner eine paradigmatische Rolle spielte. So habe Goethes Weimar, die Verbindung aus großer Kultur und geographischer Provinzialität, direkten Vorbildcharakter für Wagners Bayreuth gehabt. Im Selbstverständnis Wagners sei allerdings die Idee eines die konventionellen Formen überschreitenden Kunstwerkes (der *Ring* in Analogie zum



*Faust*) das am meisten verbindende Element. Im Detail prägend sei hier der Rückgriff auf mythische Bilder, die zugleich eine Kompatibilität mit zeitgenössischen Erfahrungswerten aufwiesen.

Den zweiten Tag eröffnete Albrecht Riethmüller (Berlin) mit einer Gegenüberstellung von „Musik vs. Drama am Beginn des *Rheingoldes*“. Im Zusammenhang von Form, Struktur und inhaltlicher Bedeutung referierten Klaus Aringer (Tübingen) „zu den Verwandlungsmusiken im *Rheingold*“, Michael Zywiets (Münster) zu den „Chorszenen in der *Götterdämmerung*“, Wolfram Steinbeck (Bonn) „zum Formproblem in Wagners *Ring*“ und Christian Berger (Freiburg i. Br.) zu den „Leitmotiven in den harmonischen Kraftfeldern von Wagners *Rheingold*“.

Die Premierenvorstellung der *Walküre* im Großen Haus der Städtischen Bühnen Münster bot die Gelegenheit, den teilweise bereits bestehenden Dialog zwischen den Verantwortlichen der Inszenierung und den Tagungsteilnehmern zu intensivieren.

Unter dem Begriff der „Primär-Rezeption“ äußerten sich am dritten Tag Pierro Rattalino (Catania/Italien) zur „Wagner-Rezeption in Italien am Beispiel Triest“, Herbert Schneider (Saarbrücken) erläuterte „Alfred Bruneaus Wagner-Rezeption“, Hans Rudolf Veget (Northampton/USA) exemplifizierte die „Rezeption des *Ringes* in den USA der 1880er Jahre“ und Guido Heldt (Berlin) sprach zu „*The Perfect Wagnerite* vor dem Hintergrund von George Bernard Shaws Theaterverständnis“.

Abschließend entwickelte Generalmusikdirektor Will Humburg (Münster) ausgehend vom Begriff der „Leitorchestration“ eine Interpretation der Instrumenten-Symbolik im *Ring*, die er sowohl auf semantischer wie auch formaler Ebene an verschiedenen Abschnitten der Tetralogie sinnfällig darstellte.

Düsseldorf, 6. bis 8. Dezember 1999:

Internationales Symposium „Chopin 1849/1999 – Aspekte der Rezeptions- und Interpretationsgeschichte“

von Andreas Ballstaedt, Düsseldorf

Aus Anlass des 150. Todestages von Fryderyk Chopin (1810–1849) veranstaltete das Musikwissenschaftliche Institut der Robert-Schumann-Hochschule Düsseldorf in Zusammenarbeit mit dem Polnischen Institut Düsseldorf ein internationales musikwissenschaftliches Symposium, das sich mit Fragen der Rezeptionsgeschichte, der Aufführungspraxis und -tradition sowie der Interpretationsgeschichte beschäftigte. Die Sektion „Interpretationsgeschichte“ widmete sich einem erst in den letzten Jahren in den Vordergrund gerückten musikwissenschaftlichen Forschungsgebiet. So konnte John Rink (London) zeigen, dass sämtliche, auch an Maßstäben historisch-kritischer Ausgaben orientierte Editionen von Chopins Musik auf Grund von Notationsgewohnheiten im Verlagswesen bestimmte Eigenheiten der Notate des Komponisten gar nicht wiedergeben können, Eigenheiten, deren Bedeutung sich auch erst dann vollkommen erschließen, wenn man Chopins eigene Klaviertechnik in Betracht zieht, über die Monika Fink (Innsbruck) berichtete. Der unübersehbaren Zahl von Mediendokumenten mit Einspielungen von Chopins Musik seit der Jahrhundertwende widmeten sich drei Referate. Zum einen behandelte Andreas Ballstaedt (Düsseldorf) einige grundsätzliche methodische Probleme, wenn es gilt, mediale Dokumente auf ihre Aussagekraft über ihre Zeit und deren Chopin-Bild zu befragen, zum anderen analysierte Zofia Chechlińska (Krakau) das Verhältnis von Einspielung und instruktiver Ausgabe am Beispiel von Ignaz Friedman und schließlich thematisierte Winfried Kirsch (Hamburg) das Verhältnis von sprachlicher Analyse und musikalischer Interpretation eines Werkes.

In den Sektionen „Bearbeitungen und Verarbeitungen“ sowie „Kompositorische Folgen“ wurden spezielle Aspekte der musikalischen Rezeptionsgeschichte behandelt, wobei deutlich wurde, dass direkte kompositorische Anknüpfungen an Chopin eher die Ausnahme bilden; vielmehr liegen meist indirekte Aneignungen, Nachbilder oder gar Absetzungen vor, sei es im Klavierschaffen eines einzelnen Komponisten wie Ferdinand Hiller, über den Klaus Wolfgang Niemöller (Köln) berichtete, sei es im Zuge einer „Gattungsgeschichte“, die Zofia Helman (Warschau) am Beispiel der Mazurka nach Chopin aufzeigte, sei es im Vergleich des Gattungsdenkens von Chopin und Gabriel Fauré, das Arnfried Edler (Hannover) behandelte. Dazu kommt eine im Falle Chopins unübersehbare Menge von Bearbeitungen, die für die Popularisierung seiner Musik als nicht gering zu veranschlagen sind. Die unterschiedlichen Typen von Transkriptionen und deren Verhältnis zum Original standen im Zentrum der systematisierenden Überlegungen von Maciej Golab (Warschau); der Frage nach der Beliebtheit und Faktur der Bearbeitungen der prominenten Chopin-Schülerin Pauline Viardot ging Irena Poniatowska (Warschau) in ihrem Vortrag nach. Lucian Schiwietz (Bonn) widmete sich den in ihrer Gegenüberstellung von Original und Bearbeitung modern anmutenden Ausgaben des Komponistenkollegen Adolph Henselt, und Daniela Philippi (Bonn) stellte die besonders kontrovers diskutierte Verwendung von chopinscher Musik in Choreographien des 20. Jahrhunderts zur Diskussion.

In der letzten Sektion („Rezeptionsgeschichten“) standen zwei Aspekte im Vordergrund. Zum einen wurde die Rekontextualisierung der zeitgenössischen Rezeption in zwei Referaten unternommen. Jeffrey Kallberg (Philadelphia) konnte ein immer wieder fortgeschriebenes Verdikt über Friedrich Rellstabs Rezensionen von Chopins Musik entkräften und neu interpretieren, Lawrence Kramer (New York) entfaltete die kulturelle Bedeutung des Trauermarsches in Chopins *Klaviersonate* auf verblüffend neue Art. Zum anderen debattierte Volker Kalisch (Düsseldorf) die in der Chopin-Rezeption waltenden Prinzipien der Wahrnehmung seiner Person und seines Œuvres. Damit die vielfältigen Anregungen des Düsseldorfer Symposiums nicht auf die Teilnehmer und Zuhörer begrenzt bleiben, wird ein Kongressbericht erscheinen.

Magdeburg, 15. bis 17. März 2000

Freiheit oder Gesetz? Aufführungspraktische Erkenntnisse aus Telemanns Handschriften, zeitgenössischen Abschriften, musiktheoretischen Publikationen und ihre Anwendung  
Internationale Wissenschaftliche Konferenz anlässlich der 15. Magdeburger Telemann-Festtage

von Johannes Killyen (Halle/S.)

Anlässlich der 15. Telemann-Festtage (15. bis 19. März 2000) in Telemanns Geburtsstadt Magdeburg befasste sich das traditionelle wissenschaftliche Symposium (Johanneskirche, 15. bis 17. März, organisiert von den Magdeburger Telemann-Institutionen und der halleschen Martin-Luther-Universität) mit aufführungspraktischen Aspekten der Werke Telemanns. Bereits der Titel „Freiheit oder Gesetz?“ nahm die Gretchenfragen vorweg, die im Verlauf der drei Konferenztage in 22 Referaten immer wieder gestellt wurden: Inwieweit stellen aufführungspraktische Hinweise in Telemanns Handschriften, zeitgenössischen Abschriften und musiktheoretischen Publikationen der Zeit verbindliche Anweisungen dar, und inwieweit wurde schon damals von solchen Vorgaben abgewichen? Dass zur Beantwortung dieser Fragen akribische Detailuntersuchungen nötig sind, war ein wichtiges Ergebnis des Symposiums. Andererseits: Je präziser man damalige Aufführungsumstände rekonstruieren will, desto dünner wird oftmals

das Eis, auf dem man sich bewegt. Obgleich der Themenkreis Aufführungspraxis Theoretiker und Praktiker gleichermaßen interessieren dürfte, klagten die Vertreter der Musiktheorie immer wieder über die Missachtung ihrer Erkenntnisse durch ausübende Musiker. In diesem Sinne besaß das Leitmotto „Freiheit oder Gesetz“ durchaus Aktualitätswert. Angesichts der Fülle an Neu-Editionen und initiierten Aufführungen der Werke Telemanns brauchte das Telemann-Zentrum Magdeburg in dieses Lamento jedoch nicht mit einzustimmen.

Zu Beginn gab Dieter Gutknecht (Köln) einen Überblick über die Geschichte der Telemann-Rezeption, wobei deutlich wurde, dass die Bach-Renaissance und die Begeisterung für Händels Oratorien erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts auch auf Telemanns Werke übergriffen: 1907 veröffentlichte Max Schneider das Oratorium *Der Tag des Gerichts*, die Opern wurden Ende der 1920er-Jahre, also etwa zur gleichen Zeit wie diejenigen Händels, wieder entdeckt.

Ralph-Jürgen Reipsch (Magdeburg) ging Telemanns Verwendung einer Generalbasslaute und den etymologischen Wurzeln der Instrumentenbezeichnungen nach, während Erich Tremmel (Augsburg) grundsätzliche Aspekte der Instrumentation Telemanns beleuchtete. Er wies auch darauf hin, dass – entgegen immer wieder vertretenen Meinungen – Bachs Orchester keinesfalls als repräsentativ für die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts angesehen werden dürfe. Wie Wolfgang Auhagen (Berlin) in seinem Vortrag über die Stimmung der Tasteninstrumente in Telemanns Wirkungskreis deutlich machte, ließ Telemanns 55-stufiges Intervallsystem mehrere Intonationen zu. Wolfgang Hirschmann (Erlangen) ging der Aufführungsanweisung „Unisono“ und ihren vielfältigen Implikationen nach, während Brit Reipsch (Magdeburg) die Vieldeutigkeit der Spiel- und Besetzungsanweisung „Allein“ im Basso continuo anhand von Telemanns Vokalwerk aufzeigte.

Viele Referate widmeten sich auch der aus dem Notentext konkret ablesbaren Ausführung: Peter Schleuning (Oldenburg) schilderte anhand eines historischen Musikerstreits eindrücklich, dass man sich schon zu Telemanns Zeiten nicht einig war über Freiheiten in der Verzierungspraxis – selbst Telemanns Einstellung ist demnach nicht immer eindeutig rekonstruierbar. Christoph Albrecht (Berlin) und Klaus Miehling (Freiburg/Br.) setzten sich mit der heiklen Tempofrage auseinander, wobei Albrecht – gerade im Hinblick auf Johann Joachim Quantz' Anmerkungen – für die spätbarocke Zeit eine Tempo-Pluralität postulierte, während Miehling anhand von Angaben in den *Methodischen Sonaten* Telemanns eine genauere Interpretation für möglich hielt. Weiterhin referierten Ute Poetzsch (Magdeburg) über Transpositionsverhältnisse in Telemann-Autographen und anderen handschriftlichen Quellen, Thomas Synofzik (Köln) über die Eigenheiten der Generalbass- und Bezifferungspraxis bei Telemann und Carsten Lange (Magdeburg/Halle) über den außerordentlich differenzierten Einsatz von Dynamik- und Akzentzeichen. Hartmut Krones (Wien) untersuchte Telemanns Behandlung der Singstimme, während Peter Reidemeister (Basel) unterstrich, wie nötig eine redende, abwechslungsreiche und kleinteilig strukturierte, „deklamierende“ Spielweise der Instrumente bei Telemanns Musik ist.

Jedoch nicht nur musikalische Primärquellen wurden zur Untersuchung herangezogen: Wolf Hobohm (Magdeburg) setzte das – freilich inoffizielle – Rechnungsbuch der Hamburger Musikdirektoren in Beziehung zur hamburgischen Aufführungspraxis, Dorothea Schröder (Hamburg) beleuchtete die bislang wenig untersuchten Produktionsabläufe im barocken Opernhaus Hamburgs anhand der Maschinenmeisterbücher, und Rashid-Sascha Pegah (Berlin) lieferte aufschlussreiche Erkenntnisse über Kostüme und Bühnenbild einiger Bayreuther Telemann-Aufführungen. Zane Gailite (Riga) berichtete über die – nicht zuletzt durch Georg Michael Telemann initiierte – intensive Telemann-Rezeption in Riga, Steven Zohn (Philadelphia/Pennsylvania) und Manfred Fechner (Dresden) beschäftigten sich mit der Telemann-Rezeption in Dresden – wo im katholischen Gottesdienst durchaus auch Kammermusik Telemanns aufgeführt wurde. Eric F. Fiedler (Frankfurt/M.) und Jeanne Swack (Madison/Wisconsin) schließlich referierten über Telemanns Kantatenaufführungen der Frankfurter Zeit. Dabei wurde unter anderem deutlich, dass Telemann den Chor oft nur einfach und das Orchester klein besetzen konnte, allerdings eine größere Besetzung – wenn vorhanden – bevorzugte. In

diesem Zusammenhang wies Wolf Hobohm darauf hin, dass der Ausdruck „Tutti“ auch in der Telemann-Ausgabe keineswegs automatisch einen Chor meint, sondern lediglich besagt, dass an besagter Stelle vier Stimmen gemeinsam singen. Mit ihrem systematisch angelegten Auführungspraxis-Symposium bot die Magdeburger Telemann-Forschung einen gewichtigen Kontrapunkt zum Bach-Jubiläumsjahr.

Lübeck, 27. bis 30. April 2000

Internationales Symposium „Bach, Lübeck und die norddeutsche Musiktradition“

Von Jürgen Heidrich, Göttingen

Die Reise des jungen Johann Sebastian Bach nach Lübeck im Jahre 1706 – um den bedeutenden Marienorganisten Dietrich Buxtehude „zu behorchen“ – ist der musikhistorische Hintergrund des Internationalen Symposions „Bach, Lübeck und die norddeutsche Musiktradition“, das die Musikhochschule Lübeck vom 27. bis 30. April 2000 in Verbindung mit den wissenschaftlichen Instituten der Universitäten Kiel und Hamburg veranstaltete.

Ein erster inhaltlicher Schwerpunkt galt dem weiter gefassten musikgeschichtlichen Kontext, indem die norddeutsche Musikkultur um 1700 beleuchtet wurde; naturgemäß dominierten dabei tastenmusikbezogene Themenstellungen: Arnfried Edler (Hannover) beleuchtete in seinem Beitrag sozial- und bildungsgeschichtliche Voraussetzungen der norddeutschen Orgel- und Klaviermusik, während Kerala Snyder (New Haven) spezifisch organologische Überlegungen zu Arp Schnitger, Dietrich Buxtehude und Johann Sebastian Bach vortrug. Über eine bisher kaum beachtete Quelle (DK: Kk Mu 7503.0231) zur norddeutschen Orgelmusik referierte Konrad Küster (Freiburg/Br.) und Matthias Schneider (Greifswald) konnte überzeugend die Rezeption des französischen Tombeau in der norddeutschen Klaviersuite belegen. Joachim Kremer (Hamburg) und Jürgen Heidrich (Göttingen) schließlich behandelten mit dem Wandel der Hamburger Organistenmusik nach 1700 und Librettofragen der Lübecker Abendmusiken institutionen-geschichtliche Themen.

Aufführungspraktische Probleme akzentuierte ein zweiter Komplex. Robert Hill (Freiburg), Christoph Wolff (Cambridge/Mass.), Konrad Junghähnel (Köln), Klaus Miehling (Freiburg/Br.) und Jean Claude Zehnder (Basel) diskutierten in einem Round Table die strukturelle Bedeutung des Fugenzwischenspiels, die Bedeutung der Raumarchitektur für die norddeutsche Kirchenmusikpraxis, sodann Tempofragen und auch Prinzipien des phantastischen Stils.

Ein letztes Themenfeld behandelte Bachs kompositorische Erfahrungen mit der norddeutschen Musikkultur im engeren Sinne. Zunächst berichtete Peter Wollny – aus den reichen Erkenntnissen seiner Editionstätigkeit schöpfend – über Traditionen des fantastischen Stils in Johann Sebastian Bachs *Toccaten* (BWV 910–916). Sodann untersuchten gleich zwei Beiträge (Paul Walker, Charlottesville, und Hans-Joachim Schulze, Leipzig) mögliche norddeutsche Einflüsse auf Bachs Fugensatz, und Karl Heller (Rostock) stellte die Reinken-Bearbeitungen Bachs in den Kontext seines Frühwerks. Eine spannende Auseinandersetzung schließlich entwickelte sich in der Folge des Vortrags von Christoph Wolff, der zum „Scheinproblem“ der *d-Moll-Toccaten* (BWV 565) Stellung bezog und die in einer Monographie von Rolf Dietrich Claus (erschienen in zweiter Auflage Köln-Rheinkassel 1998) vorgetragenen Echtheitszweifel zurückwies: Der Verfasser dieses Bändchens freilich war anwesend und nahm die Gelegenheit wahr, seine Einwände zu vertiefen. Die in Einzelfragen schlüssigen und plausiblen Argumente beider Parteien wie auch die in der allgemeinen Diskussion vorgetragenen Stellungnahmen brachten indes keine eindeutige Entscheidung, und so blieb als Erkenntnis, dass es sich bei der Echtheitsfrage von BWV 565 nicht um ein „Schein“, sondern ein „wirkliches“ – und nach wie vor ungelöstes – Problem handelt.

Abgerundet wurde die Veranstaltung durch drei, sich an den Sektionen des Symposions orientierende öffentliche Vorträge von Gisela Jaacks (Hamburg) zu Lübecks Kultur um 1700, von Werner Breig (Erlangen) zu Bachs norddeutschem Erfahrungshorizont, schließlich von Wolfgang Sandberger (Lübeck), der Bachs Reise nach Lübeck „zwischen Mythos und Wirklichkeit“ thematisierte; ein Tagungsband mit sämtlichen Referaten ist in Vorbereitung.

Bonn, 11. bis 14. Mai 2000:

### Internationales Symposium „Gustav Mahler und die Symphonik des 19. Jahrhunderts“

von Linda Maria Koldau, Bonn

Mahler und die Symphonik des 19. Jahrhunderts – es lag im Ermessen der Referenten, ob die Gewichtung eher vor oder nach dem „und“ lag. Eines jedenfalls garantierte der weit gefasste Titel des Bonner Symposiums: Dass wesentliche Probleme sowohl der Symphonik des 19. Jahrhunderts im Allgemeinen als auch der Musik Gustav Mahlers im Speziellen in den Brennpunkt gerieten.

Diesen beiden Aspekten entsprach die Gewichtung der drei Kongress-Tage. Nach dem einstimmigen Eröffnungsvortrag des Germanisten Ulrich Wyss (Erlangen) über das Verhältnis von Text und Musik in Mahlers Denken und Schaffen war der erste Tag den grundlegenden Elementen der Gattung Symphonie sowie dem Verhältnis von Vokalmusik und Symphonik gewidmet – somit Aspekten, die den kompositionsgeschichtlichen Hintergrund für Mahlers Hauptwerk bilden. Am zweiten Tag ging es hingegen um zentrale ästhetische Kategorien bei Mahler sowie um den Ort seiner Musik am Ende des 19. Jahrhunderts; in den abschließenden zwei Vorträgen des dritten Tages rückte die Person Mahler schließlich in den Vordergrund.

Neue Überlegungen zum Prinzip des Symphonischen als Einleitungsgestus, zu Mahlers semantisch belegtem, gleichsam „inszenierendem“ Umgang mit der Sonatenform, zur Bedeutung des Scherzos in Mahlers Symphonien und zur Finalidee bei Mahler stellten Siegfried Oechsle (Kopenhagen), Wolfgang Werbeck (Greifswald), Wolfram Steinbeck (Bonn) und Martin Geck (Dortmund) vor, die zum Nachdenken und zur Diskussion über altbekannte, aber nie befriedigend gelöste Probleme symphonischer Formgebung und Funktionalität anregten. Auch Christian Martin Schmidts (Berlin) Charakterisierung von Mahlers *Zweiter Symphonie* als „Drama ohne Szene“ zielte auf die Gattungsproblematik des ausgehenden 19. Jahrhunderts; Claudia Maurer Zenck (Graz) bot dagegen eine stärker analytische, gewissermaßen empirische Interpretation des Kopfsatzes der *Dritten Symphonie*.

Peter Revers (Graz) umriss die Oratorien- und Sängereffestradition des 19. Jahrhunderts als wichtigen Hintergrund für Mahlers *Achte Symphonie*, in der die „Symphonisierung“ des Oratoriums zu ihrer extremen Konsequenz geführt werde. Von einer ähnlichen These, nämlich Carl Dahlhaus' Postulat der Gattungsausweitung und -auflösung im 19. Jahrhundert, ging Hartmut Hein (Bonn) aus; er setzte diese Tendenzen in Beziehung zur „doppelten Ironie“ des Finalsatzes der *Vierten Symphonie* und erweiterte dadurch das Diskussionsfeld in den Bereich der literarischen Ästhetik. Diesem Ansatz folgte auch Eckhard Roch (Bochum), der anhand des Naturlauts bei Mahler seine Ästhetik des Uneigentlichen als negative, weil nicht explizierbare Ästhetik charakterisierte, während Peter Andraschke (Gießen) Mahlers Umgang mit Naturlauten als Neudefinition innerhalb eines neuen Kontextes interpretierte. Mit dem Begriff des Zitats griff Detlef Altenburg (Weimar) ein weiteres viel diskutiertes Konzept des 19. Jahrhunderts auf; Bernd Sponheuer (Kiel) konzentrierte sich dagegen auf die Unterscheidung von Kunst und Kitsch („Schön“ und „zu schön“) in der Musik von Mahler und Peter Tschaikowsky.

Drei Beiträge waren der Beziehung Mahlers bzw. seiner Symphonik zu seinen Zeitgenossen gewidmet. Wurden in der Darstellung der Beziehung Mahler-Wagner (Horst Weber, Essen) und Mahler-Bruckner (Rudolf Stephan, Berlin) gängige Oppositionen, unter anderem auch Theodor



W. Adornos „Rehabilitierung“ Mahlers durch eine Abgrenzung zu Wagner, aufgegriffen, so suchte Matthias Wiegandt (Freiburg) mit Alexander Glasunow bewusst den Kontrast, um aufzuzeigen, dass Mahler zwar der „besondere“, keineswegs aber der einzige bedeutende und einflussreiche Symphoniker seiner Generation war.

Zwei Vorträge richteten den Blick schließlich auf die Individualität der Person Gustav Mahler. Albrecht von Massow (Freiburg) wies mit seiner These einer „Privatisierung öffentlicher Mittel“ (etwa der Fanfare) auf den besonderen Ausdruck von Subjektivität in Mahlers Symphonik hin. Ein glanzvoller, aber auch nachdenklich stimmender Abschluß gelang Alexander Ringer (Illinois, USA) mit seiner Interpretation von Mahlers Werk vor dem biographischen Hintergrund des jüdischen Komponisten in einer ausgeprägt antisemitischen Umwelt Ende des 19. Jahrhunderts.

Nicht nur die Vorträge, sondern gerade auch die Diskussionen, die durch die unterschiedlichen, teils provokanten Thesen angefacht wurden, förderten einen intensiven Dialog zwischen den Referenten und dem Publikum. Dass hinsichtlich Mahlers Symphonik noch ein großer Diskussionsbedarf besteht, wurde hierbei deutlich: Nach wie vor eröffnet die Beschäftigung mit Mahler und seinem kompositorischen Umfeld im ausgehenden 19. Jahrhundert eher neue Fragen als dass sie zu eindeutigen Antworten und „Lösungen“ führt.

Kloster Michaelstein, 19. bis 21. Mai 2000:

XXVIII. Internationale wissenschaftliche Arbeitstagung: „Gestik und Affekt in der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts“

von Klaus Miehling, Freiburg

Die Stiftung Kloster Michaelstein bietet schon seit einiger Zeit Seminare zur Schauspielkunst des 17. und 18. Jahrhunderts unter der Leitung von Margit Legler und Reinhold Kubik (Wien) an. Nun fand diese Thematik auch Eingang in die jährlich stattfindende wissenschaftliche Arbeitstagung, deren musikalische Eröffnung von Teilnehmern des gerade zu Ende gegangenen praktischen Seminars gestaltet wurde. Nach dem Hauptreferat „Oratores – Poetae – Mimi & Musici“. Affekt, Gestik und Rhetorik in der Musik“ von Hartmut Krones (Wien) demonstrierten Legler und Kubik „Prinzipien und Quellen der barocken Gestik“. Am Nachmittag sprach Dieter Gutknecht (Köln) über den in theoretischen Schriften anzutreffenden Übergang von einer Nachahmungs- zur Ausdrucksästhetik, und Karin Zauft (Halle) stellte Franciscus Langs 1727 posthum erschienene *Dissertatio de actione scenica* vor. Nach einem mit Dias reich bebilderten Vortrag von Barbara Purrucker (Berlin) über „Das barocke Bühnenkostüm“ ging die Fahrt nach Quedlinburg, wo ein Konzert der Mitteldeutschen Barocksolisten (Leitung Siegfried Pank) mit zwei weltlichen Kantaten Johann Sebastian Bachs und der *Sinfonia* BWV 1046a auf dem Programm stand. Wer die Erläuterungen des Vormittages aufmerksam verfolgt hatte, bemerkte in der gestischen Ausführung zwar manchen Regelverstoß, aber der im Vergleich zum sonst gewohnten Vortrag gleichwohl positive Eindruck sicherte den Akteuren wohlwollende Anerkennung.

Die musikalische Eröffnung des zweiten Tages unter dem Motto „Affetti musicali – Eine musikalische Reise ins amouröse Italien um 1600“ mit der Sopranistin Bettina Pahn und der „Hamburger Ratsmusik“ verzichtete im Gegensatz zum Konzert des Vorabends auf historische Gestik und beschränkte sich auf Affektdarstellung mit musikalischen Mitteln, wie auch die Referate des zweiten Tages mehr auf den ersten Aspekt des Tagungsthemas Bezug nahmen: Bernhard Schrammek (Berlin) erläuterte am Beispiel der römischen Vielchörigkeit die Affektgestaltung in der geistlichen Musik, und Anja-Rosa Thöming (Porto Alegre, Brasilien) untersuchte „Grundmuster der musikalischen und der darstellerischen Gestik in den Opern Johann



Adolf Hasses und seiner Zeitgenossen.“ Esther Morales-Cañadas (Euskirchen) gab einen Überblick über „Die Affekte in der spanischen Musik des 17. und 18. Jahrhunderts“, und Klaus Miehl (Freiburg) untersuchte den Zusammenhang von „Affekt und Gesangspraxis in Bérards *L'Art du Chant* (1755)“. Die Referate des Nachmittages galten der Theorie: Wilhelm Seidel (Leipzig) zeigte Beispiele für „Die Kadenz als Figur ihrer selbst“ und Jobst Peter Fricke (Köln) sprach unter Verwendung kommunikationstheoretischer Modelle über „Gestik im Spannungsfeld zwischen Ausdrucksbewegung und Darstellungserfolg“. Das abendliche Konzert im Refektorium des Klosters mit zwei Tänzern („l'autre pas“, Berlin) und einer Triobesetzung aus Violine/Bratsche und zwei Fagotten (eines im Wechsel mit Blockflöte) wurde von den meisten Teilnehmern trotz anerkannter musikalischer und tänzerischer Leistungen als Fremdkörper empfunden: eine nur oberflächlich an Gregorio Lambranzis Tanzschule von 1716 orientierte Mischung aus barockem Tanz, alter und neuer Musik sowie modernen Texten, die vorwiegend rhythmisch zur Musik gesprochen wurden. Auch die Erläuterungen des Tänzers, Texters und Rezitators Klaus Abromeit am nächsten Morgen vermochten sein Konzept nicht plausibel zu machen. Allgemeinen Beifall fand dagegen Sharon Weller (Basel), begleitet von Johannes Strobl am Cembalo, mit ihrer Demonstration barocker Gestik nach John Bulwers *Chironomia/Chirologia* von 1644.

Florian Leopold Gaßmanns Einakter *Il Trionfo d'Amore* von 1765 im Schloßtheater Ballenstedt sollte den Abschluß und wohl auch den Höhepunkt der Tagung bilden. Leider spielte aber mit „Savaria Baroque“ (Leitung: Reinhold Kubik) ein nur mittelmäßiges und mit solistischen Streichern auch zu klein besetztes Ensemble; und unter den vor einem dilettantisch gestalteten Bühnenbild agierenden Sängern konnte nur Margit Legler als Amor sowohl stimmlich als auch darstellerisch überzeugen.

Gleichwohl – die Tagung war ein bemerkenswerter Vorstoß gegen den Zeitgeist des modernen Regietheaters und ein Plädoyer für eine werkgerechte Aufführungspraxis, die sich nicht auf den Klang allein beschränkt.

Halle, 5. bis 7. Juni 2000:

Wissenschaftliche Konferenz zu den 49. Händel-Festspielen: „Musik und Musikleben in Mitteldeutschland zu und nach Händels Zeit“

von Cordula Timm-Hartmann, Halle

Mit dem Thema „Händel und die mitteldeutsche Tradition“ waren die 49. Händel-Festspiele in Halle in einen Zusammenhang gestellt, der nicht nur der Bach-Würdigung im Jahre 2000 geschuldet ist. So konnte die Konferenz auch davon überzeugen, dass regionale Musikgeschichtsforschung im mitteldeutschen Raum nach wie vor ein ertragreiches und lohnendes Unterfangen ist. 20 Referentinnen und Referenten, von denen auffallend viele der jüngeren Generation angehörten, stellten ihre Forschungsergebnisse vor.

Einige Referate widmeten sich der Musik des ausgehenden 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts. Werner Braun (Saarbrücken) eröffnete die Konferenz mit einem Beitrag über den Lausitzer Albert Roscius und die Spätgeschichte des Kleinen Geistlichen Konzerts und bereicherte damit die noch unzureichenden Einblicke in das Komponieren von Amateuren im 17. Jahrhundert. Torsten Fuchs (Regensburg/Leipzig) verglich die Entwicklungen der Weißensefelder Hofmusiker Johann Philipp Krieger und Johann Beer, Stephan Blaut (Leipzig/Halle) stellte mit Johann Theiles Sammlung *Weltliche Arien und Canzonetten* Beispiele aus dem Repertoire des frühen Leipziger Collegium musicum vor. Hallesche Musikgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts thematisierten Christiane Hausmann (Halle), die die Rolle von Friedrich Wilhelm Zachow als Vertreter sowohl der älteren als auch der jüngeren Generation von Kantatenkomponisten herausstellte, Wolfgang Stolze (Hamburg) mit Überlegungen zur Kompositionsstruktur der

*Geistlichen Konzerte* von Samuel Scheidt und Peter Wollny (Leipzig) mit einem Beitrag zum geistlichen Vokalschaffen Wilhelm Friedemann Bachs. Wollny konnte sichtbar machen, wie Vorbilder die formale Disposition der Werke Bachs beeinflussten und in seinem Personalstil aufgingen. Cordula Timm-Hartmann (Halle) untersuchte die Rolle der Musik in Lehre und Praxis an der Universität Wittenberg im 17. und 18. Jahrhundert. Dem Schaffen von Johann David Heinichen widmeten sich Wolfgang Horn (Erlangen) mit einem Beitrag zur ersten dokumentierten Begegnung Heinichens mit der italienischen Cantata in dessen früher Schrift *Neu erfundene ... Anweisung ...* (1711) und Gerhard Poppe (Dresden), der sich mit Bearbeitungen von Heinichen-Messen durch den Dresdner Hofkapellmeister Joseph Schuster beschäftigte. Susanne Herzog (Köln) verglich verschiedene Fassungen eines Librettos von Johann Ulrich von König anhand ihrer Vertonungen durch Keiser, Heinichen und Telemann. Axel Weidenfeld (Oldenburg) stellte ein Passionsoratorium (*Jesus, als der ... Gute Hirte*, 1727) des Gothaer Hofkapellmeisters Gottfried Heinrich Stölzel vor, das durch einen breiten Spielraum affektiver Gestaltung und starke figurhafte Textausdeutung gekennzeichnet ist. Über Lorenz Christoph Mizler und „musikalische Patrioten“ in Mitteldeutschland referierte Hans-Georg Hofmann (Bern/Schweiz), während Dieter Gutknechts (Köln) Referat sich mit Christian Gottfried Krauses Schrift *Von der musikalischen Poesie* auseinandersetzte. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts angesiedelt waren die Beiträge von Ralph-Jürgen Reipsch (Magdeburg) über die „Musikalischen Dramen“ Johann Heinrich Rolles, von Andreas Glöckner (Leipzig) zu Johann Friedrich Doles' Pflege Bachscher Kirchenmusik und von Stefan Keym (Halle) über die Frage der „Einheit des Affekts“ in den Klaviersonaten von Johann Gottfried Mützel und Friedrich Wilhelm Rust. Kathrin Eberl (Halle) stellte Georg Friedrich Wolf und sein Wirken als Beitrag zur Popularisierung der Musik an der Wende zum 19. Jahrhundert vor. Der Rezeptionsgeschichte Händelscher Musik galten die Vorträge von Donald Burrows (Milton Keynes/Großbritannien, „Gottfried van Swieten and London publications of Handel's music“), Werner Rackwitz (Berlin, „Wechselwirkungen zwischen Halle und Berlin bei der Wiedereinbürgerung der Musik Händels im 1. Drittel des 19. Jahrhunderts“) und Annette Monheim (Bonn, „Unternehmen Händel: Johann Adam Hillers *Messias*-Aufführungen in Leipzig in den Jahren 1786 bis 1787“).

Die Veröffentlichung der Vorträge im Händel-Jahrbuch 2001 wird die ungebrochene Aktualität der regionalen Musikforschung und ihren Ertrag für die Händelforschung unter Beweis stellen.

Düsseldorf, 20. und 21. Juni 2000

Robert und Clara Schumann und die nationalen Musikkulturen des 19. Jahrhunderts –  
7. Internationales Schumann-Symposium

von Ute Bär, Zwickau

Es ist bereits zur Tradition geworden, dass Symposien zu Fragen der Schumann-Forschung fester Bestandteil der Düsseldorfer Schumann-Feste geworden sind. Laurenz Lütteken (Marburg) sprach in seinem Eröffnungsvortrag über die Herausbildung europäischer Nationalstile in der Musik. Anschließend wandte sich Reinhard Kapp (Wien) der von der Revolution von 1830 beeinflussten Schumann-Generation zu und legte dar, dass anstelle der noch in der Generation Beethovens dominierenden Materialentwicklung nunmehr die Differenzierung der Klangfarbe sowie die sich herausbildende Trennung von U- und E-Musik und der nationalen Schulen traten. In den sich anschließenden Beiträgen wurden vornehmlich die Beziehungen von Künstlern verschiedener Nationalitäten zu Robert und Clara Schumann thematisiert. So berichtete Heinrich W. Schwab (Kopenhagen) anhand überlieferter Briefe und Tagebuchaufzeichnungen über die freundschaftlichen und künstlerischen Kontakte Schumanns zu dem Dänen Niels W. Gade. Klaus Döge (München) zeigte Berührungspunkte, Einflüsse und Parallelen zwischen dem

Schaffen Robert Schumanns und Antonín Dvořáks auf. Über die Beziehungen Robert und Clara Schumanns zu Adolph Henselt informierte Natalia Gliantseva (St. Petersburg). Anhand unbekannter Quellen dokumentierte sie den Einfluss und die Mitarbeit Robert Schumanns an Henselts *Klavierkonzert* op. 16. Von dem jahrzehntelang als verschollen geglaubten Werk ist jüngst eine Partiturschrift mit autographen Korrekturvermerken Schumanns in St. Petersburg wiederentdeckt worden. Joachim Draheim (Karlsruhe) wandte sich in seinem Beitrag freundschaftlichen Beziehungen Robert und Clara Schumanns zu der Sängerin und Komponistin Pauline Viardot-Garcia zu. Unterstützt wurde er durch Barbara Berens (Düsseldorf), die, begleitet vom Referenten, mehrere Lieder von Viardot Garcia zu Gehör brachte.

Ein weiterer Themenschwerpunkt des Symposions war die Rezeption von Schumanns Werken in einzelnen europäischen Ländern. So berichtete Nicholas Marston (Oxford) über die Aufnahme von Schumanns Werken in England. Michael Arntz (Köln) umriss anschließend anhand von Rezensionen aus niederländischen Musikzeitschriften das Schumann-Bild in den Niederlanden bis 1856. Einen Überblick über die Interpretation von Liedern und Liederzyklen Schumanns durch Julius Stockhausen in öffentlichen Konzerten gab Renate Hofmann (Lübeck). Olga Lossewa, die am 8. Juni 2000 den Schumannpreis der Stadt Zwickau erhalten hat, informierte anschließend über die russische Erstausgabe der Klavierwerke Robert Schumanns im Moskauer Musikverlag Jürgenson. Über die Mitgliedschaft des Komponisten in europäischen Musikvereinigungen berichtete Kazuko Ozawa-Müller (Düsseldorf). Sie machte deutlich, dass im 19. Jahrhundert die Vergabe von Mitgliedschaften in demokratisch gesinnten Vereinen nicht zuletzt aus politischen Gründen erfolgte. Erörtert wurden weiterhin spezielle Aspekte des Schaffens und Wirkens von Robert und Clara Schumann. Christoph-Hellmut Mahling (Mainz) setzte sich mit dem bereits verschiedentlich diskutierten Einfluss des *Klavierkonzerts* Op. 7 von Clara Wieck auf Robert Schumanns *Klavierkonzert* Op. 54 auseinander. Helmut Loos (Chemnitz) wandte sich dem Wirken Clara Schumanns als Editorin zu und legte anhand der Verhandlungen zwischen dem Verlag Breitkopf & Härtel und Clara Schumann sowie Johannes Brahms die Diskussion zu Editionsfragen der Alten Schumann-Gesamtausgabe dar. Über die frühe Schumann-Biographik, beginnend mit dem ersten Artikel in Gustav Schillings zwischen 1835 und 1838 herausgegebener *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften* berichtete Matthias Wendt (Düsseldorf). Er belegte durch Textvergleiche, dass die *Selbstbiographischen Notizen* Schumanns, deren Originalhandschrift sich im Robert-Schumann-Haus Zwickau befindet, die Grundlage für alle die frühen biographischen Beiträge über Robert Schumann sind.

Das von der Robert-Schumann-Forschungsstelle Düsseldorf organisierte Symposium wurde von Klaus W. Niemöller, Köln, und Akio Mayeda, Zürich, geleitet.

London, 2. bis 3. Juli 2000:

Thwarted Voices: The Composition Class of Franz Schreker, Berlin 1920–1933 –  
Internationale Konferenz des Jewish Music Institute

von Stefan Weiss, Dresden

Die Entdeckung und Wiederentdeckung ehemaliger Studenten der Berliner Kompositionsklasse Franz Schrekers gehört zu den bemerkenswertesten neueren Phänomenen des internationalen Musiklebens. Viele dieser Komponisten, die zu einem Großteil jüdischer Herkunft waren, erfuhren im Zuge des verstärkten Interesses für die Exilproblematik eine Neubewertung; ihre Werke wurden im Rahmen von Einspielungen, etwa innerhalb der Reihe „Entartete Musik“, dokumentiert. Michael Haas, der Produzent dieser CD-Reihe, betonte dann auch während der Eröffnung der Londoner Konferenz, wie nötig seine Branche den „Treibstoff Forschung“ habe – sicher eine Ermunterung für alle Musikwissenschaftler, die auf Seitenpfaden des Repertoires arbeiten und manchmal an einer möglichen Breitenwirkung ihres Tuns verzweifeln wollen.

Dem Nachdenken über die Schüler vorangestellt war der Versuch einer neuen Einschätzung des Lehrers hinsichtlich seiner Stellung zum Modernismus. Schrekers Biograph Christopher Hailey unternahm sie anhand der Arnold Schönberg gewidmeten Oper *Christophorus*, die er als früheste Zeioper bezeichnete. Peter Franklin konterkarierte diesen Aspekt mit einer diskursanalytischen Betrachtung des Klangzaubers („charm“) der schrekerschen Bühnenwerke. Von hier aus wurde deutlich, warum die Studenten ihren Lehrer zunehmend als reaktionär empfanden und sich andere Leitbilder suchten: Berthold Goldschmidt, dem die Beiträge von David Matthews und Malcolm Miller galten, fand es in Ferruccio Busoni; Ernst Krenek holte sich Anregungen durch eine zeittypische Rezeption der Theorien Ernst Kurths und das bizarre Künstlertum Eduard Erdmanns, wie Peter Tregear zeigte. In den von Thomas Gayda betrachteten Zeiopern bzw. Zeitballetten Kreneks, Max Brands und Wilhelm Grosz', die die vielleicht richtungsweisendsten Neuerungen der Schreker-Schüler darstellen, ist jedenfalls vom Vorbild des Lehrers nichts mehr zu spüren. Dass es bei aller Entfremdung dennoch zu einer kompositorischen – teilweise allerdings ironischen – Rezeption Schrekers durch Schüler wie Felix Petyrek und Ignaz Straszogel kam, konnte Kolja Lessing eindrucksvoll demonstrieren.

Biographisch-stilistische Porträts vermittelten einen Eindruck davon, mit welchen Entdeckungen aus dieser Schule noch zu rechnen ist: Charlotte Purkis analysierte Max Brands Œuvre als eine „Music of the Night“; Martin Schüssler stellte Karol Rathaus als einen Komponisten vor, der einerseits von tiefer Schönberg-Verehrung erfasst war, andererseits aber Komponieren als soziale Mission mit Anspruch auf Breitenwirkung aufgefasst haben wollte. Schrekers ukrainischer Schüler Antin Rudnytsky schließlich, über den Stefan Weiss referierte, stellte seine Musik gänzlich in den Dienst der Unabhängigkeitsbewegung seines Landes, war aber durch die Emigration aus der Sowjetunion und sein Dasein als „persona non grata“ von der eigentlichen Zielgruppe seines Schaffens getrennt.

Veranstaltet hatte die überaus ertragreiche Konferenz das Jewish Music Institute, das erst im Frühling dieses Jahres an der School of Oriental and African Studies der University of London eröffnet worden war. Manche Absonderlichkeit im organisatorischen Bereich wird mit der mangelnden Erfahrung eines so jungen Instituts zu erklären sein. So wurde von den Referenten, die sich auf den im Internet veröffentlichten „Call for papers“ hin gemeldet hatten, erwartet, dass sie ihren Vortrag ohne jegliche Honorierung beisteuerten, Reise- und Unterbringungskosten selbst trugen und zudem noch eine Kongressgebühr entrichteten. Auch die Einteilung der Vortragenden im Programmheft in „Invited speakers“ und den nicht näher bezeichneten, aber offenbar als „uninvited“ verstandenen Rest ist schlechter Stil, der eher an Dornröschens Geburtstagsfest als an eine wissenschaftliche Konferenz erinnert und in unserem Fach keine Schule machen darf.

---

## BESP RECHUNGEN

---

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

Der Traktat *De Musica* des Benediktiners Engelbert von Admont wird in Allgemeinen Darstellungen meist als ein Beispiel für Konservatismus betrachtet. Der Grund dafür ist, dass es sich um eine derjenigen Schriften des Spätmittelalters handelt, welche sich ausschließlich mit der Einstimmigkeit beschäftigen. Engelberts Name wird in der Regel seit der von Gerbert herausgegebenen Veröffentlichung des Traktates für die Theorie der „*distinctio-nes*“ als erwähnenswert gehalten. Dass man heute eher von „Traditionsgebundenheit“ in Bezug auf mittelalterliche Musikschriften spricht, weist nicht nur auf eine Historisierung des Theoretischen hin, sondern auch auf den Versuch, diese Tradition zu rekonstruieren.

Die Arbeit von Pia Ernsbrunner, die auf einer Dissertation der Universität Wien fußt, bietet eine kritische Ausgabe und einen umfangreichen Kommentar – mit einer sehr nützlichen, detaillierten Gliederung des Textes –, in dem sie den Traktat zusammenfasst und dessen theoretische Stränge im Kontext der mittelalterlichen Musiktheorie diskutiert.

Der erste Teil umfasst außer einer sehr gut dokumentierten Biographie und einer akkuraten Besprechung des Forschungsstandes eine kritische Diskussion der Überlieferungsgeschichte. Die einzige bekannte Quelle bleibt heute der Cod. 397 der Stiftsbibliothek Admont, so dass der Verfasserin – nach einer Ablehnung von zwei Textzeugen, deren Verbindung mit Engelbert vermutet wurde – nur die Aufgabe übrigbleibt, das Unikat kodikologisch zu beschreiben und die Probleme von Gerberts Ausgabe zu erläutern.

Den zweiten Teil bildet ein ausführlicher Kommentar zum Traktat. Eine der ersten Fragen, die die Autorin zu beantworten versucht, ist die Zweckbestimmung der Schrift. Aus text-internen Elementen schließt sie seine Verwendung für die *pueri* aus und vermutet, „Engelbert habe mit seinem Traktat nicht nur privaten Lerneifrigen selbst eine Grundlage zum

Musikstudium in die Hand geben wollen“ (S. 64). Die Antwort hätte aber bereits im Prolog gefunden werden können, wo Engelbert mit den für das Mittelalter typischen Topoi über diejenigen klagt, die nur die praktischen Elemente der Musik lernen, ohne sich aber mit der Wissenschaft der Musik zu beschäftigen. Der Autor bezieht sich hier vermutlich also auf Mönche, die ohne Kenntnis der Elementarlehre die Solmisation beherrschten und sie in ihrer alltäglichen Praxis anwandten. Hinter Engelberts Traktat steckt somit das Ziel, die alte pythagoreische Tradition der „*musica speculativa*“ in einer sonst praktisch orientierten Musikausbildung wiederherzustellen. So gliedert sich die Schrift in vier getrennte Traktate: Die ersten zwei sind spekulativen, die anderen praktischen Charakters. Im ersten werden die Töne, im zweiten die Intervalle, im dritten die Solmisation und das System der Tetrachorde, im vierten die Tonarten besprochen. Der Kommentar beschränkt sich nicht auf eine immanente Textanalyse, sondern rekonstruiert auf exemplarische Weise die Autorentradition, an die sich Engelbert in Zitaten und Paraphrasen anlehnt. Auffallend findet die Verfasserin die häufige Verwendung von Aristoteles-Werken. Und aristotelisch orientiert – durch den Einfluss von Thomas von Aquin – scheint für die Autorin die musikalische Ästhetik, welche die „Distinktionenlehre“ voraussetzt.

Der dritte Teil der Arbeit umfasst die kritische Ausgabe des Traktates, wobei sich die Autorin angesichts der Quellenlage nur auf einige Emendationen beschränkt. Dabei bietet sie eine beachtliche Anzahl von identifizierten Imitationen und Zitaten im Apparat.

Ein sehr ausführliches Register der im Traktat vorkommenden Begriffe und Namen macht aus dieser verdienstvollen Ausgabe auch ein sehr nützliches Nachschlagewerk, selbst wenn man sich ein Register auch für den reichhaltigen Kommentar der Verfasserin gewünscht hätte.

(Januar 1999)

Michele Calella

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

Klotz' Buch beeindruckt als etwas anderes, als der Titel vermuten lässt, nämlich als eine umfassende rhetorik- und kulturtheoretische poetologische Studie, stets auf Madrigal und Ayre bezogen und unter umfassender Nutzung zeitgenössischer Traktate. Klotz' zentrales Ziel ist eine Poetik dieser Gattungen, bezogen auch auf die ausübenden Musiker und die sozialen Umbrüche um 1600, die Möglichkeit der Vermarktung von Musik, und unter Infragestellung der herkömmlichen für das englische Repertoire entwickelten rhetorischen Kontextualisierung von Musik, etwa mit Betonung auf der Feststellung, dass Figuren zwar gewisse Begriffe erhöhen, aber dies auf eine bildhafte, nicht eine allegorische Weise. Klotz betont das Abbröckeln der Akzeptanz tradierter Figurenrhetorik in Großbritannien unmittelbar nach 1600, hieraus entwickelte sich eine „anti-rhetorical revolution“ (Robin Headlam Wells), zum Teil wohl auch bedingt durch den Wertewandel in der Rhetoriklehre im 16. Jahrhundert und resultierend in der verstärkten Betonung der überredenden „persuasio“ und damit einer Abkopplung der Figurenlehre von jeglichem Wahrheitsbezug. Dieser theoretische Überblick, insbesondere mit dem Exkurs zur Situation im Spätmittelalter, ist fraglos hochwillkommen und ein wichtiger Beitrag zur Musiktheorie der Renaissance. Die Gesichtspunkte, die für Klotz' analytische Betrachtungen von besonderer Bedeutung sind, finden sich endlich kumulativ am Ende des zweiten Kapitels (S. 132) – ohne jedweden Verweis im Inhaltsverzeichnis oder sonstwo.

Klotz versucht die neuesten Forschungstendenzen exemplarisch zu nutzen; die von ihm abgelehnte angewandte Rhetorik, musikalische Formeln und Floskeln nutzend, bleibt weitgehend unberücksichtigt, da ihm andere Analysemethoden sowie die Feststellung allgemein menschlicher Eigenheiten, mit besonderer Berücksichtigung der Partizipanten des musikalischen Ereignisses, wichtiger sind. Allerdings scheinen Klotz' Äußerungen zu diesen musiksoziologischen Bereichen – abgesehen vom zweiten, historisch geprägten Kapitel –

vielfach eher aufgepfropft als wirklich mit Überzeugung zur Disposition gestellt. (Klotz versucht sehr achtbar, dieses Manko in seinem Abschlusskapitel aufzufangen.) Diese an Tim Carters Diskussionen von 1988 aufbauende Position formuliert er wie folgt: „In den abschließenden Passagen der oben geleisteten Analysen (...) war es äußerst schwierig, nicht in die Terminologie zurückzufallen, die von einer organischen Werkidee, der persönlichen Stilentwicklung des Komponisten und einer aufweisbaren Gattungsgeschichte ausgeht und das einzelne Werk wie auch diese Zusammenhänge im Allgemeinen hermeneutisch and idiographisch kontrollieren and erschöpfen möchte. Insofern ist diese Betrachtungsform unmittelbar mit dem analytischen Vokabular verschwistert, gegen dessen unkritischen Gebrauch sich Carter und Everist wenden. Hinter diesem Vokabular steht offensichtlich das neuzeitliche and unterschwellig wirkende Bedürfnis, im Werk den Willen des Komponisten zu identifizieren and ihm eine Meisterschaft zu bescheinigen, die auf die Meisterschaft des Analysierenden zurückstrahlt and seiner Anstrengung die nötige Anerkennung verleiht. Auch wenn oben von dem ‚Arbeitsniveau‘ die Rede ist, auf dem sich Weelkes and Wilbye bewegen, ist hiermit im Grunde eine Würdigung dieser Art verbunden, die auf ein Werturteil zielt“ (S. 185). Mit seiner Kritik am „Kunstwollen“ (Alois Riegl) wird eine in der Kunstgeschichte bereits seit langem laufende Diskussion in die Musikwissenschaft hereingetragen, die die derzeitige Abkehr von einer Konzeptualisierung der Musikwissenschaft selbst als einer Wissenschaft musikalischer Meisterwerke aufgreift, mit einer Zuwendung zu einer eher ‚wertfreien‘ Betrachtungsmethode, wie sie auf dem Mainzer Kongress der Gesellschaft für Musikforschung 1997 diskutiert wurde.

Überhaupt nutzt Klotz weitreichend seine Kenntnisse aus der Literatur-, Kultur- und Rhetorik-Theorie – einzig die Rhetorik der bildnerischen Künste bleibt vergleichsweise unberücksichtigt, was insbesondere im Zusammenhang mit dem pathetischen Ayre zu weitgehend falschen Schlüssen führt (offenbar ist Klotz die Ästhetik der Melancholie in den bildnerischen Künsten der Renaissance unbekannt).

Das letzte Kapitel stellt vergleichend fest,



dass sich „das Madrigal, das epigrammatische sowie das pathetische Ayre als Gattungstypen [erweisen], die unterschiedliche Projektionsmöglichkeiten und Anknüpfungspunkte für Sozialbezüge bieten. Die Konkurrenz und Koexistenz der Gattungen signalisiert das Bedürfnis, deren verschiedene kommunikative Entwürfe auszuprobieren und handhaben zu lernen“ (S. 23–24). Hier zeigt sich besonders intensiv die Uneinheitlichkeit von Klotz' Argumentation – nicht nur stilistisch, sondern zum Teil auch methodisch.

Bei allen Verdiensten um die Nutzung von Methoden und Konzepten der Poetik-, Rhetorik- und Literaturtheorie stört doch besonders das Ignorieren der bereits voll ausgearbeiteten Techniken der Kunstgeschichte, von Erwin Panofskys klassischer, oft schon wieder in Frage gestellter, aber selten konsequent angewandter Trinitas von Ikonologie, Ikonographie und Formen- und Strukturanalyse (erstmalig artikuliert bereits 1932/57), die eine miteinander verknüpfte Einheit der Schichten Formen/Strukturen-impliz(er)te Bedeutung-Bedeutung im historisch-sozio-kulturell-ästhetischen Kontext ergeben, die ohne Schwierigkeiten der Musikwissenschaft viel nutzen könnte und gelegentlich auch angewandt wird.

Zahlreiche Kleinigkeiten erfahren etwas unkorrekte oder falsch betonte Darbietung (etwa die immense Bedeutung, die Dowlands *Second Booke of Songes* mit einer Auflage von 1000 Exemplaren erlangte, oder dass sich zahllose Werke einer starren Kategorisierung in Klotz' Sinn sperren, gar nicht zu sprechen von dem Untertitel des Buches selbst), aber das mindert nicht die Wichtigkeit von Klotz' Arbeit an sich. Der ambitionierte Spagat zwischen musiktheoretischer Arbeit, methodologischer Arbeit und musiksoziologischer Untersuchung ist aber Klotz, bei allem bedeutsamen Bemühen, nicht geglückt.

(Januar 1999)

Jürgen Schaarwächter

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.*

Der Verfasser geht sofort in medias res: Er beginnt seine Ausführungen mit einem „unver-

geßlichen Höhepunkt der gesamten Opernliteratur“, nämlich mit der Kirchhofszene von Mozarts *Don Giovanni*, wo mitten in das frivole Geplapper zwischen Don Giovanni und Leporello die Stimme des Komturs ertönt, begleitet von den Posaunen – ein Einbruch des „ganz Anderen, des Jenseitig-Außermenschlichen in die irdische Welt des Hier und Jetzt“. Damit ist zwar der nicht gerade geläufige Begriff des Numinosen (indirekt) erfasst, eine klare Definition scheint aber angebracht. (Das lateinische Wort „numen“ bedeutet göttlicher Wille, Walten der Gottheit. Davon hat der Theologe Rudolf Otto in seiner oft aufgelegten Schrift *Das Heilige* [1917] den Begriff des Numinosen abgeleitet, womit das von der Gottheit ausgehende, zugleich erschreckende und anziehende Heilige gemeint ist.)

Hammerstein versucht von den Orakelformulierungen Mozarts aus eine sozusagen rückwärtsgerichtete Genealogie des Orakelhaften sowie verwandter Erscheinungsformen des Numinosen (Prophezeiung, Traumgesicht, Auftreten von Dämonen und Geistern, vor allem von Verstorbenen) darzustellen. „Orakel“ und „Ombra“ (Schatten) vereinigen sich dabei häufig in einem zur Tradition gewordenen Szenentyp.

Zur Epiphanie des Göttlichen gehören in älteren Kulturen entsprechende Klangphänomene, Merkmale des erschreckend Numinosen wie Heulen des Windes, Blitz und Donner, tosendes Wasser, Hundegebell usw. Diese finden sich im Alten Testament ebenso wie in mittelalterlichen Höllenschilderungen (Dante), in geistlichen Spielen und (ikonisiert) auch in der bildenden Kunst. Sie sind eine „primäre Grundsicht des Numinosen“, quer durch Epochen und Kulturen im Menschen eingelagert als archetypische Gegebenheit und Erinnerung.

Eine wichtige Rolle spielt das Orakel in Dichtung und Tragödie der Antike, also im außermusikalischen Bereich. Erst seit dem 16. Jahrhundert entwickelt die Musik numinose Thematik im Sinne der Tonmalerei; d. h. sie entwickelt vokale und instrumentale Ausdrucks- und Gestaltungsmittel für das Numinose bzw. Orakelhafte. Das Instrument, das hierfür zentrale Bedeutung gewinnt, ist die Posaune. Im italienischen Theater der Renaissance erhalten die Musikinstrumente, so be-

sonders in den Florentiner Intermedien, zunehmend semantische Qualität, ein epochaler Vorgang, weiterentwickelt bis zur romantischen Instrumentation. Die Instrumente treten in den Dienst bestimmter Bereiche (Szenen, Personen, Orte).

Die Hauptkapitel der Arbeit, zusammengefasst unter „Die Konsolidierung des topischen Feldes von Ombra und Orakel“, sind dem Numinosen, d. h. den „numinosen Inseln“ im Handlungsverlauf zahlreicher Opern gewidmet. Beispiele in Partitur und Kommentar geben Einblick in Kontinuität und Wandlung ihrer Gestaltung. Auf die italienische Oper folgt die französische, einen abschließenden Höhepunkt bilden Christoph Willibald Gluck und Wolfgang Amadeus Mozart.

Die numinosen Inseln sind deutlich abgegrenzt gegenüber der Handlung durch kontrastierende Topoi, alte wie neu hinzugewonnene: getragenes Melos in Moll und tiefer Lage, Einsatz gesonderter Instrumentengruppen (Blechbläser), syllabische Rezitation, später abgelöst durch Secco- und Accompagnato-Rezitativ. Laut Hammerstein gibt es keine „Ombra-Arie“; Da-Capo-Form und affektives Melos widersprechen der affektlosen Ombra-Sphäre.

In den einzelnen Kapiteln setzt der Autor bei der Handlung bzw. bei der szenischen Situation an, wo die Stimme aus der anderen Welt das Wort ergreift. Nach Claudio Monteverdis *Orfeo* folgen Kommentare zu Werken von Alessandro Scarlatti, Apostolo Zeno und Pietro Metastasio; Georg Friedrich Händel schließt hier an. Als besonders „witzige Orakelparodie“ gilt Giambattista Pergolesis *La serva padrona*.

Im Laufe der Entwicklung zeigt sich die Oper seria weniger „ombra- und orakelfreudig“. Erst im Zusammenhang mit der Tragédie lyrique gewinnen numinose Inhalte wieder an Bedeutung, verbunden mit einem Rückgriff auf die bewährten Topoi (Jommelli, Traetta). Die Tragédie lyrique lebt geradezu vom Mythischen und Irrationalen. Götter, Geister, Schreckenspersonen der Unterwelt erscheinen mit geräuschvollem Aufwand – die Bühnenmaschinerie kommt bei Jean-Baptiste Lully voll zum Einsatz. Demgegenüber spielt die Musik bei Jean-Philippe Rameau eine weitaus größere Rolle. In Glucks Opern treten Orakelszenen auf, welche – im Rahmen der Reformoper – die Frage nach dem Anteil von traditioneller Topik

und Innovation auslösen. Bedeutsam ist Glucks (Wieder-)einführung der Posaunen. Mozart realisiert im *Idomeneo* erstmalig ein richtiges Orakel, das ihm zum „stark reflektierten Problem“ wird (vier Fassungen!). Großartigste Gestaltung erfährt das Numinose im *Don Giovanni*, bestimmt von der Orakeltopik, neu formuliert in „bestürzender Gegenwärtigkeit“. Auch die *Zauberflöte* enthält Orakeltopik, den Gattungsrahmen des Singspiels sprengend. Nach Mozart schwindet das Interesse am Numinosen in der Oper. Eines der letzten Beispiele enthält Gioacchino Rossinis *Moses in Ägypten*. Franz Schubert bringt das Orakeltopos in die Gattung Lied ein (*Der Tod und das Mädchen*).

Hammersteins Schrift beschränkt sich nicht auf die Analyse numinoser Szenen. Vielmehr sind diese eingebunden in eine Vielfalt entwicklungsgeschichtlicher Details, was den Wert der Arbeit wesentlich mitbestimmt. Diese ist Zeugnis profunder Kenntnisse und deren wissenschaftlich korrekter Darstellung; und als solches entsprechend einzustufen.  
(Juni 1999) Adolf Fecker

PETER SCHLEUNING: *Die Sprache der Natur. Natur in der Musik des 18. Jahrhunderts. Stuttgart-Weimar: Verlag J. B. Metzler 1998. IX, 230 S., Notenbeisp.*

Was verstand man im 18. Jahrhundert unter dem vielgebrauchten (und missbrauchten) Begriff „Natur“? Und welchen Niederschlag fand das Neben-, Mit- und Gegeneinander der verschiedenen Positionen im Musikschaffen dieses Jahrhunderts zwischen Barock und Klassik? Vor dem Hintergrund der Aufklärung entfaltete sich ein facettenreiches Geistes- und Kulturleben, das die musikalische Produktion entscheidend prägte. Darstellung und Kommentierung der zukunftssträchtigen Vorgänge sind Inhalt der außerordentlich gründlichen und kenntnisreichen Abhandlung Schleunings. Die intensive Beschäftigung mit einzelnen chronologisch geordneten Musikwerken bewegt sich auf einer breiten Grundlage philosophischer und musiktheoretischer Äußerungen aus zeitgenössischer Sicht, ergänzt durch Beiträge aus unserer Zeit. Ziel des Buches ist, die „Ursprünge der (im 18. Jahrhundert) neuerlichen Naturbegeisterung, ja Naturvergötterung und der

Skepsis ihr gegenüber aufzusuchen und deutlich zu machen“, wobei soziale Bezüge neben Verbindungen zu anderen Künsten und Wissensgebieten eine gewichtige Rolle spielen.

Mit der „Entdeckung der Natur“ beginnend führt der Verfasser über die „Nachahmung der Natur“ zum „Aufbruch in eine andere Natur“. Die Transformation des metaphysischen in den ästhetischen Naturbegriff gilt als einer der bedeutendsten kulturgeschichtlichen Vorgänge im 18. Jahrhundert. Dieses ist als Übergangszeitalter zu werten: Der Naturnachahmung in der Musik tritt ein neues Ausdrucksprinzip gegenüber; erst in der Romantik kommt die Entwicklung zum Stillstand.

Schon zu Beginn des 18. Jahrhunderts greift ein neues Naturbild Raum. Die Entdeckung der Bergwelt, ihrer Schönheit und ihrer Bedrohung, leitet hin zu Gefühls- und Denkkategorien des Erhabenen: Staunen, Ehrfurcht, Schrecken, Demut. Die Hinwendung zur erhabenen Natur war zugleich Aufforderung, Unordnung und chaotisch Erscheinendes, bisher ausgeklammert, als „schreckliche Schönheit“ gestalterisch zu bewältigen. So gelangt auch die Kehrseite des ländlichen Lebens, die Sorgen und Mühen des Bauern ins Blickfeld (Telemann; Bachs *Bauernkantate*; Rameaus Bühnenwerke). Die Darstellung „aufgewühlter Natur“ sind Zentralbeispiele des erhabenen Erschauerns in der Musik; damit gleichzeitig eine Absage an das kantable Ideal des galanten Stils, der Extreme verbietet. Erweitert wird das Naturbild durch Einbeziehung des Exotischen in Ballett und Oper (*Montezuma* von Carl H. Graun).

Im Sinne der Aufklärung wendet sich der Mensch von seiner Rolle als Diener der Natur ab; er glaubt sich zum Beherrscher der Natur berufen. Die Göttin Vernunft begründet den entscheidenden Umschwung im Menschen- und Weltbild der Neuzeit. Johann Matthesons Devise „Natur ist Freiheit“ fordert zu Neuem auf. Originales, nicht Übernommenes gilt es zu schaffen: ein gewaltiger Sprung in die Zukunft! Auf dem Gebiet der Musik erteilt neben dem galanten (Rokoko) der empfindsame Stil der „totden Notenkünstelei“, dem (angeblich) schwülstigen und unnatürlichen Konstruktivismus des Barock eine Absage; desgleichen der (musikalische) Sturm und Drang, Erbe und Gegenspieler der genannten. Vom Prinzip der Einfachheit, Fasslichkeit und Allgemeinver-

ständlichkeit führt der Weg zu ungehemmter Entfaltung im „Traumland grenzenloser Willkür“. An Stelle der Einheit des Affekts im Barock tritt angenehme Mannigfaltigkeit, im Sturm und Drang gesteigert bis zu den Brüchen und Gefühlsstürzen der Geniezeit. Jedoch: Beide Stilprinzipien stehen sich nicht alternativ gegenüber; Affektwechsel und Gefühlsausbruch entwickeln sich ergänzend neben der einfachen, natürlichen Melodie (Carl Ph. E. Bach).

Damit stehen zwei Positionen zur Diskussion, der Widerspruch zwischen einem „vernünftigen Standpunkt und der Emanzipation der Hörsensationen, also der Freiheit der Sinne“. Ob Vernunft oder Sinne das Geschmacksurteil leiten, ist ein altes Problem. Johann Mattheson, damals bedeutendster Musikschriftsteller, hat sich zeitlebens bemüht, das Ideal von Einfachheit und harmonischer Schönheit mit der Forderung nach Naturnachahmung in Deckung zu bringen. (Bekannt ist sein Angriff auf J. S. Bach, dessen „platte“ Tonmalerei er verabscheute. Viel später hat sich Beethoven gegen solche Unterstellung verwahrt: „Mehr Ausdruck der Empfindung ...“). Nachgeahmt werden soll nicht Sicht- und Hörbares, sondern die „innermenschliche Gefühlsantwort“ auf äußere Erscheinungen, d. h. die dadurch ausgelösten Affekte. Mattheson scheitert an der Unmöglichkeit, die Sinne über bestimmende Regeln herrschen zu lassen, andererseits aber den Komponisten zu untersagen, sich an dem, was begeistern und besonders erregen könnte, zu orientieren. Unerwähnt bleibt Matthesons Bemühung, die Struktur der natürlichen (Wort-) Sprache auf die Musik zu übertragen, um der so gewonnenen Klangrede zu semantischer Eindeutigkeit zu verhelfen; ein Versuch, dem die Divergenz beider Medien im Wege steht.

Die „Pastorale“, vom Autor als Topos eingestuft, bildet die Achse, die das musikalisch so vielseitige Geschehen überschaubar macht. Anhand instruktiver Beispiele stellt Schleuning die Wandlungen der semantischen Funktion dar, denen die Pastorale parallel zu ihrer ursprünglichen Bedeutung unterworfen war. Von der antiken Bukolik inspiriertes Urbild sorgloser Idylle in friedlicher Natur, in der Welt der Hirten und Schafe, ist die Pastorale eindeutig gekennzeichnet: F-Dur, 6/8-Takt, anspruchsloses Melos in Terz-Sext-Parallelen, Orgelpunkt. Zunächst als „reine“ Hirtenmusik (bei

Monteverdi, Caccini u. a.), dann, in Anlehnung an das Siciliano, tritt sie als Stilmodell auf, das Jahrhunderte weiterwirkt. Zwei Versionen bleiben als traditionelle Muster erhalten: eine „glatte“ im Wiegenlied- und eine „punktierte“ im Sicilianorhythmus (♩♩♩♩). Bereits bei J. S. Bach spalten sich einzelne Elemente ab, z. B. wo im Text vom „guten Hirten“ die Rede ist. (Schleuning spricht sogar von „4/4-Takt-Pastoralen“, wenn Merkmale der Pastoralen in dieser Taktart auftreten!?) Im Zuge der geistigen Evolution gelangt der semantische Aspekt der Pastoralen mehr und mehr zur Auflösung, vom Autor als Umpolung bezeichnet. Gleichzeitig aber verbleibt sie noch „munter“ über Jahrzehnte hinweg als „Natur-Topos-Pastorale“ in Oper und Instrumentalmusik in Gebrauch. Davon ausgehend bemüht sich der Autor um eine eindeutige Zuweisung der beiden Versionen: den glatten Typ zur geistlichen, den punktierten Typ zur weltlichen Sphäre. Anders wieder sollen die Textinhalte entscheiden; gegenüber der ersten, ruhigen Version die punktierte als Ausdruck bewegter Aktivität. Dem Rezensenten scheint die Unterscheidung zwischen ikonischer (realer), dem Hirtentanz nahestehender, und symbolischer (irrealer) Wertung zumindest diskutabel. (In Beethovens *Missa solemnis* ist weder im „Benedictus“ noch in den 6/8-Teilen des „Agnus“ ein einziges Achtel mit Punkt zu finden.)

Christoph Willibald Gluck will die Natur nicht nachahmen, sondern verschönern. Der „Humanitätston“ seiner Melodik nähert sich Winckelmanns „edler Einfalt und stiller Größe“. Allerdings verbleibt die Pastorale im Bereich des Idylls; für Gluck widersprachen heldische Gefühle ihrem Wesen. In Mozarts *Don Giovanni* sieht Schleuning die Pastorale u. a. als Symbol einer „falschen Idylle“, eines „verlogenen Arkadien“. Im Laufe der Transformation bewegen sich solche „Nicht-Pastoralen“ (!) von einer naiven zu einer reflektierten, ja kritischen Verwendung tradierter Topoi (hierzu auch: schneller Wechsel von pastoralen und unpastoralen Gedanken, „Spiel“ mit pastoralen Elementen bei Bachs Söhnen und Mozart).

Vor und während der französischen Revolution übernimmt der pastorale Topos weitere Funktionen. Bei André-E.-M. Grétry wird er zur fast „leitmotivischen Freiheitsfanfare“. Die punktierte Fassung vertritt die Naturverbun-

denheit der breiten Masse, die glatte Fassung die Freiheitsidee: tradierte Form steht hymnischer Überhöhung gegenüber. Bei Etienne N. Méhul zielt erstere auf (oppositionelle) Unruhe, sie wird in Ironie, in Zynismus uminterpretiert. Außerhalb der Bühne finden sich Hunderte von Liedern im 6/8-Takt, wo neben dem höchsten Wesen, der Vernunft, und den Idealen der Revolution auch die Natur, d.h. ihre Wiederherstellung im Sinne einer Rückkehr zum Ursprung gepriesen werden. Die Sprengkraft solcher Lieder ging Hand in Hand mit der Emanzipation des Bürgertums und der Absage an den Absolutismus.

Im letzten Kapitel, wenig schmeichelhaft „Der Bürger richtet sich ein: Ein bemoostes Thema“ betitelt, ist Joseph Haydn an der Reihe, insbesondere seine *Schöpfung*. Diese und die *Jahreszeiten* stehen unter dem Zeichen der Volkstümlichkeit. Ländlichkeit und idyllische Naturverehrung setzt Schleuning als ideale musikalische Begleitung in Parallele zur bürgerlichen Freizeitkultur (Spaziergang, Sommerfrische). Pastoralen verschiedenster Prägung dienen dem bukolischen Charakter beider Werke. Schiller, der in der *Schöpfung* einen „charakterlosen Mischmasch“ sah, ist zugleich (ungewollt) ihr Verteidiger: „Jener Stand der Unschuld, der nicht bloß vor dem Anfange der Kultur existierte“, sondern den die Kultur „als ihr letztes Ziel beabsichtigt“ kommt Haydns Intentionen doch sehr nahe. Allgemein: Volkstümlichkeit, d. h. Vorstellung von ursprünglicher Einfachheit, ist – auf dem Hintergrund der folgenreichen Bemühungen Johann G. Herders um das Volkslied – zentrales Wirkungselement auch in der Wiener Klassik! Van Swieten kommt als Textdichter schlecht weg. Dem Satz Martin Sterns „Am Schluß (der *Schöpfung*) empfängt das erotische Element eine sakrale Weihe“ stellt Schleuning entgegen, es handle sich hier um einen „gottgesegneten Hymnus auf die Erniedrigung der Frau“; sie ist „nur ein Teil der Natur, die Beschränktheit in Person“. Dies ist Polemik aus der Sicht heute bereits fraglich gewordener Emanzipation – schade!

Zuletzt untersucht der Autor die Natursymbolik in Sinfonik und Klaviermusik. Zum bis heute ungelösten Rätsel der *Mondschein-Sonate* Beethovens heißt es da: „Man will es nicht lösen, man will den schönen Mythos vom

beseelten Blick in den Mond behalten und sich auf der Gartenbank der Trivialromantik nicht stören lassen.“ (Vielleicht bleibt das Rätsel ungelöst, weil man es nicht lösen kann? Die letzten und tiefsten Bereiche des Schaffenden wird man bei aller Gedankenschärfe nie aufdecken – und das ist gut so!).

Das Buch Schleunings ist nicht nur interessant, sondern höchst anregend. Flüssig geschrieben – bei wohlthuender Vermeidung unnötiger Fremdwörter – fordert es förmlich zur Diskussion heraus. Durch die Bindung an die Pastorale verbleibt das Ganze im Rahmen musikgeschichtlicher Realität und verliert sich nicht im Gewirr kaum überschaubarer Vielfalt. Auch der Mut zur Hypothese ist lobenswert. Mit Recht schreibt der Autor, „daß dies in der Wissenschaft erlaubt, ja notwendig ist, um neuwertige Ziele zu zeigen und deren Plausibilität nahelegen“. Schleunings Abhandlung über ein sehr schwieriges Thema ist eine beachtliche Leistung, die nur empfohlen werden kann. (Oktober 1998) Adolf Fecker

LAWRENCE KRAMER: *Franz Schubert: Sexuality, Subjectivity, Song. Cambridge: Cambridge University Press 1998. XII, 183 S., Notenbeisp.*

Der Autor gehört zu den wenigen, die versuchen, postmoderne Theorien auf die Musikwissenschaft zu übertragen. Schon in *Classical Music and Postmodern Knowledge* (1995) beschreibt er die menschliche Identität als ein kulturelles und weniger „natürliches“ Konstrukt, das mentalitäts- und sozialgeschichtlichen Wandlungsprozessen unterliegt. Akzeptiert man diese Prämisse, bietet Schuberts Liedproduktion ein faszinierendes Feld, um neue Lesarten zu erhalten. Im 18. Jahrhundert stellt sich das bürgerliche Subjekt nicht mehr innerhalb eines Netzes sozialer Beziehungen dar, sondern bekommt eine private Innerlichkeit zugesprochen. Parallel dazu werden soziale und psychische Zwänge und Normen entwickelt, die das weibliche und männliche „Ich“ regulieren und einengen. In dieser Zeit des Umbruchs schrieb Schubert seine Lieder. Lawrence Kramer fasst sie daher als Beispiele für eine kulturelle Praxis auf, weniger als autonome Kunstwerke. Oft genug wurde Schuberts

Musik als Reaktion auf die politische Repression interpretiert, oder man sah seine Protagonisten (den Müller, den Wanderer) als romantische Archetypen. Kramer gibt Schubert sein kritisches und utopisches Potenzial zurück. Er setzt Schuberts Identität als brüchig voraus und interpretiert die Lieder als Auseinandersetzung mit den zeitspezifischen Wandlungen des männlichen Ichs.

In den ersten Kapiteln erläutert Kramer die drei Ebenen der Subjektivität, die bei der Liedanalyse eine Rolle spielen: die des Komponisten, des Texters und des Sängers. Kramer zufolge wollte sich Schubert von der Aggressivität, der ödipalen Konkurrenz und der emotionalen Isolierung befreien, die die Männerrolle ihm auferlegte. So wurden „weibliche“ Bilder erzeugt, mit denen sich der männliche Zuhörer identifizieren konnte. Im vierten Kapitel behauptet er, dass Schubert „die Dinge anders sah und hörte“ (S. 93). Ob Schubert tatsächlich homosexuell war, ist ihm nebensächlich. Kramer will statt dessen anhand des Liedes *Ganymed* beweisen, dass Schuberts Auseinandersetzung mit dem homosexuellen Begehren auch als ein Protest gegen die Entwicklung der bürgerlich-männlichen Identität gelesen werden kann.

Kapitel 5 stellt den Liederzyklus *Die schöne Müllerin* in den Mittelpunkt, wobei Kramer den Protagonisten als jemanden sieht, der vergeblich versucht, sich der damaligen Norm für männliches Verhalten anzupassen, bzw. – am Schluss des Zyklus – sich einer Überanpassung unterzieht. Das Schlusskapitel, das in seiner provokant fragmentarischen Form mehr Fragen als Antworten bietet, vergleicht den „Doppelgänger“ mit dem *Es-Dur-Klaviertrio*, bei dem das Hauptthema des langsamen Satzes mehrfach im Finale auftaucht. Die zwanghafte Wiederholung wird als Imperativ einer verletzten Männlichkeit interpretiert.

Charles Rosen kritisierte Kramer einmal, seine Methode der Dekodierung würde nicht mit dem Hörerlebnis übereinstimmen, sondern sei zu stark theoretisch bestimmt und dadurch spekulativ. Dies mag auf einige seiner frühen Analysen zutreffen; inzwischen jedoch haben die Analysen an Tiefe und Überlegung gewonnen. Dennoch sind gelegentlich Zweifel angebracht, beispielsweise wenn der ausgestreckte Hals des Mädchens in dem Lied „Ei-

fersucht und Stolz“ aus dem Müllerin-Zyklus mit einem „mocking (verhöhnenden) phallus“ gleichgesetzt wird (den „droll dotted rhythm in the voice“ konnte ich übrigens nicht entdecken). Kramer nimmt die Kritik an seinem Ansatz vorweg, wenn er konzediert, dass Musik immer als rein ästhetisches Produkt betrachtet werden kann. Er fügt aber hinzu: „Ich finde Musik viel interessanter, wenn soziale und psychische Belange einbezogen werden“ (S. 92). Für die Studie spricht, dass ein neuer Ansatz konsequent durchgeführt wird, und die Ergebnisse sich wohltuend von herkömmlichen Analysemethoden abheben. Man könnte von einem lebendigen Stück „Männerforschung“ im positiven Sinn sprechen, da Kramer die männliche Identität als historisch konstruiert begreift und wiederholt kritisch hinterfragt. Man sollte seine Analysen in die universitäre Lehre einbeziehen, denn lebhaft-kontroverse Diskussionen wären ihnen sicher.

(April 1999)

Eva Rieger

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

Eine Neuausgabe von Friedrich Wiecks *Clavier und Gesang* von 1853 ist seit langem überfällig, und man kann die Herausgeber beglückwünschen, dass sie diese Lücke endlich schließen. Schon seit 1830 plante Wieck eine Zusammenfassung seiner Methoden und Lehrerfahrungen, wie aus Briefen hervorgeht. Warum er sie erste Ende der 1840er-Jahre verfasste, ist bislang unklar. Wieck „schrieb für einfache Musikliebhaber, für die Eltern musizierender Kinder sowie für Musikliebhaber und Kollegen. Denselben Zielen folgen auch wir in unseren Anmerkungen“ (S. 9), teilen die Herausgeber mit. Das ist zwar sympathisch, bleibt aber doch Illusion. Dazu ist die originelle, oft unterhaltsam polternde Prosa Wiecks, aus der man die ästhetischen Grundkonzepte erst herausfiltern muss, viel zu weit von unseren Lesegewohnheiten entfernt. Wiecks Darstellung steht in der Tradition satirischer Musikkerrromane. Mit einer Mischung aus Polemik und einer guten Portion Humor sind kleine Genre-Skizzen entworfen, in denen er als

„Das [= der alte Schulmeister], Clavierlehrer (sehr grob)“ selber auftritt und am Beispiel üblicher Fehler und falscher Gewohnheiten seine Methode demonstriert. Leider haben die Herausgeber die vielen Sperrungen Wiecks im Text eliminiert. Doch gehören sie unbedingt zum Ausdruck seines Temperaments dazu. (Der ohnehin recht unübersichtliche Satzspiegel wäre kaum weiter verschandelt worden.)

Die künstlerischen Grundsätze Wiecks sind radikaler, als es auf den ersten Blick erscheint. Wer musizieren will, soll das entweder ernsthaft tun oder ganz sein lassen. Wieck lehnt es ab, „Zehnerlei in äußerster Mittelmäßigkeit“ zu betreiben, denn „mehrere Künste zugleich auszuüben lässt nun einmal unsere kurze Lebensspanne nicht zu“ (S. 59). Dass er den Anspruch derartiger Professionalität dabei ausschließlich an „junge Damen“ richtet, wäre eine eigene Studie wert! Klavierspiel und Gesang gehören für Wieck zusammen, da hier „die Basis der feinsten und vollendetsten musikalischen Darstellung“ (S. 26 f.) liegt. Diese Ästhetik ist nicht ausschließlich rückwärts gewandt, auch wenn Wieck damit an das Gesanglichkeitsideal älterer Klavierschulen anschließt. Und sie gilt nicht nur für zeitgenössische Werke von Robert Schumann und Fryderyk Chopin, sondern auch für Johann Sebastian Bach und Ludwig van Beethoven oder Claude Debussy und Maurice Ravel. Als „musikalisches“ Klavierspiel fasziniert und überzeugt sie auch heute noch, wenn wir historische Einspielungen (etwa von Clara Haskil oder den Clara Schumann-Schülerinnen Fanny Davis und Ilona Eibenschütz) den technisch oft geschleckteren, musikalisch aber ereignisärmeren Neuinterpretationen vorziehen.

Wiecks Schriften ermöglichen nun ganz konkret einen Einblick, durch welche technischen Voraussetzungen dieses „musikalische“ Spiel funktioniert, zum Beispiel durch vollkommene Bewegungsfreiheit und Unabhängigkeit der Finger, diverse Anschlagskulturen und differenzierten Pedalgebrauch. Zur Besonderheit von Wiecks Methode gehört sein spezifischer ganzheitlicher didaktischer Ansatz, nämlich einmal Körpergefühl und Tastsinn zu kultivieren und dazu gleichzeitig das Kind mit Rücksicht auf sein Auffassungsvermögen behutsam zu einem größeren Musikverständnis zu führen, indem es in seinem musikalischen



Erfahrungsbereich abgeholt wird. Außerdem soll die Erfindung eigener kleiner Übungen zur Motivation und Stärkung von Kompetenz und Eigenverantwortlichkeit des klavierspielenden Kindes dienen. In diesem Sinne verstand Wieck sich als „Psychologe“.

Über die „Rehabilitation“ (S. 7) Wiecks als böser Schwiegervater hinaus, bietet das Buch Einblicke in die Klavierästhetik des 19. Jahrhunderts, die das Wissen über Musikpraxis und Kunstverständnis erheblich erweitern. Die zahlreichen Anmerkungen sind im Allgemeinen sehr hilfreich. (Leider bleibt ein Teil der Notenbeispiele unleserlich.) Zwar ließe sich manche Einschätzung auch anders interpretieren. Doch konnten die Herausgeber kaum auf Vorarbeiten zurückgreifen, da (mit Ausnahme der Ansätze von Claudia de Vries, *Die Pianistin Clara Wieck-Schumann*, Schumann-Forschungen Bd. 5, 1996, und Cathleen Köckritz, *Ausgewählte Aspekte der Klavierausbildung Friedrich Wiecks*, in: *Schumann-Studien* 6, 1997) eine wissenschaftliche Auseinandersetzung bisher fehlt. So zählt im Ergebnis vor allem die Pioniertat, diese Quelle überhaupt wieder einer breiteren Leserschaft zugänglich gemacht zu haben.

(Mai 1999)

Janina Klassen

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

Von den 103 Klavierstücken, die Rossini während seines letzten Lebensjahrzehnts in Paris schrieb, hat die deutsche Musikwissenschaft bisher kaum Notiz genommen. Ulrike Teske-Spellerberg hat daher den begrüßenswerten Versuch unternommen, diese in fünf Kapiteln systematisch zu „erläutern und interpretieren“ (S. 11).

Die ersten drei Kapitel fokussieren das Thema historisch. Der Leser erhält zunächst einen kursorischen Überblick über die Geschichte Frankreichs zwischen der Julirevolution und dem Ende des zweiten Kaiserreichs. Die Perspektive konzentriert sich im zweiten Kapitel auf das „Musikleben in Frankreich“ mit Schwerpunkt auf Klaviermusik (u. a. Virtuositentum), Klavierbau und Paris als Konzertstadt und deren Salons. Vor diesem Hintergrund

präsentiert die Autorin im dritten Kapitel Rossinis Biographie: seinen Rückzug von der Opernbühne, die Kompositionen nach 1829, das „zweite“ Leben in Paris von 1855 bis 1868 und seine dort veranstalteten musikalischen Soireen.

Warum – so kann man sich fragen – werden hinsichtlich des biographischen Abrisses zum einen Marginalia thematisiert, so das schiefe Bild von Rossini als „heiterem Bonvivant“, Rossinis Festschreibung der Koloraturen, das Phänomen der Selbstentlehnung, sein Leben zwischen 1806 und 1855 andererseits mit ganzen 23 Zeilen „nacherzählt“? Lektüre zu Rossinis politischer Einstellung (Martina Grempler, *Rossini e la patria*, Kassel 1996) hätte eine undifferenzierte und zu kurz greifende Einschätzung von Rossinis politischer Haltung vielleicht vermeiden können. Aussagen wie „Die Ereignisse in Bologna 1848 und 1850 und seine unglückliche Verstrickung (sic!) in das Revolutionsgeschehen hatten Rossini sehr verbittert.“ (S. 62) oder „Obwohl Anhänger Garibaldis, blieb seine Haltung zum Erfolg der italienischen Einigung sehr kritisch.“ (ebd.) idealisieren Rossinis ambivalentes, z. T. opportunistisches Verhalten. Bernd-Rüdiger Kerns Studie (*NZfM* 1992) zu Rossinis Verhandlungen mit Frankreich, Franz Hermann Frankens Erkenntnisse zum Krankheitsbild (Baden-Baden 1979) und der für die Pariser Jahre grundlegenden Ausstellungskatalog *Rossini à Paris* (Paris 1992) von Jean-Marie Bruson hätten gewiss zu einem differenzierteren Bild von Rossinis letztem Lebensjahrzehnt führen können, welches neue Perspektiven eröffnet über das schon durch Radiciotti, Weinstock, Osborne etc. Bekannte hinaus.

Ulrike Teske-Spellerberg geht bei ihrer Interpretation des Klavierwerks im zentralen vierten Kapitel der Arbeit nicht über den Forschungsstand vor allem der italienischen Beiträge zum Thema hinaus. Mit einigen Studien zur Klaviermusik Rossinis hat sie sich anscheinend nicht befasst, z. B. mit denen von Paolo Petazzi (Pesaro 1970), Sharon Miller Momany (Memphis 1990) und Paola Pennisi (Bologna 1993). Nach einem Überblick über sämtliche Klavieralben und Einzelstücke, einer Beschreibung der Autographen und Ausführungen zum Datierungsproblem (die vor allem Philip Gossetts Studie von 1980 resümieren),

folgt ihre Darstellung und Interpretation der Klavierstücke. Eine der Hauptthesen der Arbeit ist, dass Rossini mit den Titeln der Alben V bis VIII in ironischer Weise seine Biographie kommentiert hätte; die Autorin argumentiert wie folgt (S. 102): „*Album de chaumière – Album de château*. Das erste mag für Rossinis recht ärmliche Herkunft, vielleicht auch für den kleinbürgerlichen Charakter der Provinzstadt Pesaro stehen. Im Gegensatz hierzu unterstreicht das *Album de château* die gesicherte bürgerliche Existenz, die sich der erfolgreiche Opernkomponist schaffen konnte und die es ihm ermöglicht hat, sich vom Operngeschäft zurückzuziehen.“ Diese Deutung ist wenig plausibel, zumal die „gesicherte bürgerliche Existenz“ des Aufstiegers Rossini mit dem „Schloss“ als Emblem des Adels nichts miteinander gemein haben. Auch das Bemühen, die Titel der Stücke innerhalb eines Albums dieser biographischen Lesart einzuverleiben, wirkt erzwungen.

Dem methodischen Ansatz der Arbeit ist zuzuschreiben, dass keine überzeugende Gesamtinterpretation zustande kommt. „Humor und Komik in den Klavierstücken“ können aufgrund der Aufbereitung veralteten Forschungsmaterials nur unzureichend definiert und auf Rossinis Musik bezogen werden. So fehlt eine Auseinandersetzung mit Michael Stilles grundlegender Frankfurter Dissertation über die *Möglichkeiten des Komischen in der Musik* von 1990. Da beide Begriffe gegen Ironie, Parodie und Karikatur phänomenologisch nicht scharf abgegrenzt werden, interpretiert die Autorin z. B. die Persiflage auf die Zukunftsmusik im *Spécimen de l'avenir* und die Ironisierung von Virtuosenattituden in *Mon prélude hygiénique du matin* fälschlich als Formen von „Humor und Komik“. Die Fixierung auf diese Begriffe vernachlässigt die kritische Komponente beim ironischen Spiel mit der Hörerwartung durch Übertreibung monotoner Kompositionstechniken im *Thème naïf et variations idem* oder der ihrem Titel widersprechenden *Valse lugubre*. Die mangelhafte Übersetzung der Überschrift mit „Schauerlicher Walzer“ anstatt „Trauerwalzer“ verleitet hier wie in anderen Fällen zu Fehlinterpretationen (*Melodie candide* ist weniger eine „treuherzige“ als eine „Reine Melodie“, so „rein“, wie Voltaires *Candide*; vgl. S. 79–84).

Die Analyse der „formalen Gestaltung“ führt nicht zu tieferen Einsichten in die Ästhetik von Rossinis Spätwerk. Welche Tänze (Walzer, Polka, Mazurka, Cancan etc.) Rossini in den mehrteiligen Reihungsformen verwendet, dass er sich in einigen Stücken an das Szene-Arie-Modell oder an die Form der Overtüre anlehnt, in anderen wiederum auf kontrapunktische Formen und die Variation zurückgreift, wird anhand zahlreicher Beispiele erläutert. Welche Signifikanz haben aber diese Feststellungen? Auch einige Charakteristika der Rossinischen Melodik, Rhythmik und Satztechnik (kantable Melodik, reiche Ornamentik, Repetitionstechnik, prononcierte rhythmische Gestaltung, transparenter Klaviersatz, Sprungbasstechnik, Doppelgrifftechnik, Virtuosität) sind erst die Voraussetzung für einen ästhetischen Diskurs. Die „Einzelwerkanalysen“ von fünf Stücken (5. Kapitel) sind nicht aus den vorigen Kapiteln entwickelt, wirken unorganisch angefügt und demonstrieren bereits erörterte Phänomene.

Obwohl die Autorin an Paolo Petazzis bemerkenswerter Vorarbeit hätte anknüpfen können, werden greifbare, zentrale kompositionsästhetische Phänomene nicht eigens zum Gegenstand gemacht: musikalische Karikatur, Kritik an bloßem Virtuositentum, an Programmmusik, sentimentaler Romantik und Salonmusik, heterogene Techniken, antithetische Brüche, provozierende Monotonie oder Reduktionstechniken. Hervorragende analytische Ansätze der Arbeit, z. B. die fundierte Analyse von Rossinis Parodie kontrapunktischer Techniken, führen nicht zu einer umfassenden Interpretation von Rossinis Alterswerk. Sie bleiben gleichsam isolierte Gedanken, die sich – analog dem sprunghaften, durch kurze Abschnitte fragmentarisierten Schriftbild – nicht zum Ganzen zusammenfügen.

(Juni 1998)

Ralf Rohmann

PETER HAWIG: *Jacques Offenbach. Facetten zu Leben und Werk*. Köln: Christoph Dohr 1999. 311 S., *Notenbeisp.*, *Abb.*, *Bibliographie*, *Register*. (Beiträge zur *Offenbach-Forschung*. Band 2.)

Als den Kölner Synagogenkantors-Sohn die revolutionären Umtriebe des Jahres 1848 vorübergehend aus Paris zurück in die Heimat-

stadt trieben, floss ihm Deutsch-Patriotisches aus der Notenfeder. Im Krieg 1870/71 galt dann aber sein ganzer Patriotismus seiner französischen Wahlheimat, der er seinen Erfolg dankte. Peter Hartwig überschreibt diesen (rheinischen? jüdischen?) Zwispalt seiner Biografie in Abwandlung des Luther-Spruchs: „Hier stehe ich – ich kann auch anders.“

Um über sein Leben und Werk Gültiges aussagen zu können, genügt dem Autor nicht ein Überblick über sein erschlossenes und unerschlossenes Werk: Zumindesst die Kenntnis seiner wechselvollen Rezeption gehöre dazu und die Ästhetik der Zeit, das „Umfeld“ der Zeitgenossen von Luigi Cherubini, Gioacchino Rossini und Friedrich von Flotow bis zu Albert Lortzing und Léo Delibes, Vorgänger wie André Ernest Grétry, Daniel François Esprit Auber und Adolphe Charles Adam nicht zu vergessen. Zur Kenntnis seiner Zeit gehört ihm die ihrer Literatur, Dramatik, Malerei und Geschichte, speziell der französischen. Viele dieser die Arbeit von Jahren bezeugenden Essays erwachsen aus Aktivitäten für das Offenbach-Festival Bad Ems, das als Perle des Rheinland-Pfälzischen Kultursommers das Opus seines berühmten Kurgastes und „composers in residence“ immer wieder in vielfältigen Facetten präsentiert.

Für sich lesenswert wäre das Kapitel über Offenbachs Wahl-Landesherrn Napoléon III. – wer weiß in Deutschland schon, dass er (wie Mussolini) als Sozialist begann, die Margarine einführte und den Staat Rumänien ermöglichte oder dass seine Kapitulation in Sedan ein Akt vernünftiger Humanität gegenüber seinen Truppen war? Sein Regime hat Offenbach nicht nur in seinen *Bouffes Parisiens* karikiert, sondern er war ihm existenziell verbunden bis zur Strukturidentität von jenem „Pariser Leben“, in dem „niemand das war, was er darstellte“, mit der Dramaturgie seiner „Offenbachiaden“, die und deren Unterschied zu Oper und Operette Peter Hawig einer umsichtigen Definition unterzieht. Offenbachs „Landesmutter“ Kaiserin Eugénie soll selbst diesen Vergleich angestellt haben.

Unerwartete theologische Gedanken begegnen einem: etwa dass die Vorstellung vom Paradies in Gartenform seltsamerweise aus der Religion eines Nomadenvolks erwuchs. Nomade war Offenbach gewissermaßen zwischen

zwei oder, rechnet man die jüdische mit, drei Kulturen, und auf das Paradies, als dessen Gleichnis bei ihm Paris als „Ville lumière“ begegnet, war er in seinen Melodien immer wieder aus – der „Mozart der Champs Elysées“ (wie ihn Gioacchino Rossini bezeichnete) brachte seinem Salzburger Vorgänger eine fast religiöse Verehrung entgegen und fand im Übrigen die Vorbilder seiner Kunst mehr in der Opéra comique des 18. Jahrhunderts – eine Nostalgie, die er allerdings mit der allgemeinen Ästhetik des Zweiten Kaiserreichs teilte.

Mit Leoš Janáček hat er gemeinsam, dass er ungeachtet seiner zeitbewegenden Leistung seinen Künstlerweg nicht als Musikdramatiker begonnen hatte: Als virtuosen Salonlöwen auf dem Violoncello verglich man ihn in Jugendjahren mit Franz Liszt; sentimentale, doch bewusst einfache Romanzen wiesen auf Höhepunkte späterer nostalgischer Erfindung. Mit E. T. A. Hoffmanns Figuren verglich ihn die Nachwelt, lange ehe er sich selbst dessen Erzählungen komponierend zuwandte. Kompositionstechnisch blieb er mehr oder minder ein instinktsicherer, mit seiner Fantasie die Professionellen überraschender Autodidakt.

Ein eigenes Kapitel widmet Hawig den uner-müdlichen Offenbach-Interpretationen von Karl Kraus im Österreich der 1920er- und 30er-Jahre, über die Georg Knepler als damaliger Klavierbegleiter sein Zeitzeugnis abgab (*Karl Kraus liest Offenbach*. Berlin: Henschel 1984).

Schlimm ist der Überlieferungs- und Erhaltungszustand des offenbachschen Werkes: Vieles ist verloren, wurde gedankenlos vernichtet und von Erben in alle Winde zerstreut. Eine kritische Gesamtausgabe, zu der in Ems ein Forschungsinstitut gegründet wurde, liegt in weiter Ferne; noch nicht einmal die Verwahrungs-orte aller Quellen (auch Privatsammlungen, Theater- und Rundfunkarchive) konnten bislang umfassend ermittelt werden. Authentische Texte anstelle unzuständiger Bearbeitungen aufzuspüren, sind Zensurakten der k. u. k. Polizeibehörden manchmal ein unerwarteter Fundort.

(Mai 1999)

Detlef Gojowy

*Die Symphonien Bruckners. Entstehung, Deutung, Wirkung. Mit einem Geleitwort von Lorin*

MAAZEL. *Im Auftrag des Bayerischen Rundfunks hrsg. von Renate ULM. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag/München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1998. 255 S., Abb.*

Ein Buch, in dem 13 Autoren sich mit „Entstehung, Deutung, Wirkung“ von zehn der insgesamt elf Sinfonien Anton Bruckners befassen, entzieht sich der knappen Würdigung. Skeptisch macht der sparsame Stil der Werkbetrachtungen, und hier auf den ersten Blick das Fehlen von Notenbeispielen. Leider wird diese deiktische Absenz nur selten durch sprachliche Geschliffenheit kompensiert. Ein passionierter Musikliebhaber – und an ein solches Publikum richtet sich doch wohl der Band – wird ob des gehäuften musikanalytischen Fachjargons weiterblättern. Ein Fachmann wird die hier vorherrschende Beschränkung auf fraglos feststellbare als Beschränktheit empfinden, die geistigen Besitz vorgaukelt, ohne die Probleme, die dessen Erwerbung, die Unsicherheiten, mit welchen auch eine aktuelle Einschätzung behaftet ist, kurz: das „Spannende“ dieser Musik auf den Begriff zu bringen. Mit befriedigtem Kopfnicken wird der arglose Leser immer wieder einer der wenigen durchgängigen gedanklichen Linien akklamieren: „Hanslicks [...] Antipathie bezüglich Bruckner“ (S. 187). Diese wird vorwiegend aus der Perspektive Bruckners und der mit ihm „siegreichen“ Nachwelt dargestellt. Hier ist letzten Endes ein Rückfall hinter Friedrich Blumes abwägende Nachdenklichkeit (*MGG* 2, 1952, Sp. 352 f.) zu konstatieren. Immerhin werden andere, neuere Sichtweisen (etwa jene zu Bruckners Religiosität oder zum Thema „Bruckner, der Sozialaufsteiger“) ausdrücklich rezipiert. Freilich ist insgesamt dem vorliegenden Band durch solche marginalen Bemerkungen, wie gesagt, nicht gerecht zu werden. Denn immerhin wird offenkundig, dass hier das überreiche Material, das die aktive Bruckner-Forschung in den letzten Jahrzehnten aufbereitet hat, extensiv rezipiert wurde. Nur: Wenn allzu viel nunmehr leicht zu beschaffende Originalzitate den Text überwuchern, drängt sich der Verdacht auf, dass die Authentizität der „Primärquelle“ als Interpretationsersatz fungiert, dass manch altertümliche Sprachwendung die Brisanz des Inhalts abmildert. Merkwürdigerweise fällt der unpräzise, leichte Tonfall, in dem Christine Fischer ihre Kommentare zu insge-

samt zwölf Bruckner-Porträts verfasste, gerade durch den hier nicht erwarteten gedanklichen Überschuss angenehm aus dem Rahmen, obwohl ihre Texte ausgiebig auf den großen Fundus der Bruckner-Anekdoten zurückgreifen. Der Band in seiner Gesamtheit illustriert wieder einmal das alte Problem origineller, adäquater und seriöser Vermittlung von Facherkenntnissen. Wer jedoch Lektüre zum Einstieg in die vielschichtige Materie „Bruckner“ benötigt, wird gewiss etwas für sich finden.

(August 1999)

Thomas Röder

CHRISTA BRÜSTLE: *Anton Bruckner und die Nachwelt. Zur Rezeptionsgeschichte des Komponisten in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Stuttgart: M & P Verlag für Wissenschaft und Forschung 1998. 391 S., Abb., Notenbeisp.*

„Die gewöhnliche Überlieferung des Werkes ist ein Verfallsprozess, der schon mit der Veröffentlichung begann.“ Dass diese von Georg Feder 1987 formulierte unverfängliche Maxime einem ideologischen Verfallsprozess ausgesetzt werden kann, zeigt Christa Brüstle in der oben beschriebenen Studie, die 1996 als Dissertation an der FU Berlin angenommen wurde. In der Tat gründierte den „Streit um den echten Bruckner“, also um einen Bruckner ohne Verfallsprozess, ein komplexes Gemisch aus wissenschaftlichem Erkenntnisinteresse und begeistertem Dienst am Werk, aber auch aus persönlicher Ranküne und politischem Opportunismus: Bruckner wurde spätestens nach 1933 zur Staatsangelegenheit. All diese Aspekte sind aufeinander zu beziehen; Bekanntes aus der diesbezüglichen älteren Literatur ist ohne die Informationen, welche die Autorin, aus erster Hand schöpfend, beibringt, nicht gänzlich zu verstehen. Warum die Kontroverse zwischen Alfred Orel (vgl. dessen Ausführungen in der *Deutschen Musikkultur* 1, 1936/37) und Robert Haas um den Stellenwert der Erstdruckausgaben sich zugunsten des letzteren entschied (Haas war ein „fanatisch“ strikter Verfechter der „Originalfassungen“), ist nicht allein mit der Plausibilität des eingangs zitierten philologischen Dogmas zu begründen, sondern eben auch mit der politischen Konstellation. Die Verstrickung von Haas in einem „Reinigungskonzept“, das schließlich über die bloße Textkritik hinaus ging, war bis heute nicht unbe-

kannt (es ist vor allem an dessen Editionen der *Zweiten* und *Achten Symphonie* zu denken). Das Ausmaß seiner Verblendung, das Brüstles Darlegungen – weitgehend sine ira et studio – erkennen lassen, macht jedoch erschrecken, und mehr noch vielleicht die unabweisbare Folgerung, dass sich das Problem „Erstdruck- oder Originalfassung“ nicht in einem „Abklärungsprozess“ erledigt hat (so, die communis opinio artikulierend, Winfried Kirsch 1981), sondern dass die Akteure nach 1945 schwiegen und die ideologischen Prämissen dieser Philologie zur „richtigen“ Richtung hin modifizierten. Im zweiten der um diesen Zentralteil gruppierten Kapitel, zum Thema „Bruckner-Gesellschaft“, ermittelt die Autorin übrigens überraschenderweise erheblichen philologischen Nachholbedarf bei der scheinbar problemlosen, von vorne herein (fast) „originalen“ Ausgabe der *Siebten Symphonie*.

Die geistigen Bedingungen, die zu dieser besonderen Art von Textkritik führten, aber auch zu einigen bis in unsere Tage gepflegten bekannten Stereotypen, werden von der Autorin in einem etwas knapp, aber doch ausreichend dimensionierten Eingangskapitel beschrieben, in dem es um die „Stationen der Bruckner-Interpretation bis 1930“ geht. Es gelingt ihr, die Voraussetzungen der anspruchsvollen und wirkungsmächtigen Abhandlungen von August Halm und Ernst Kurth zu bestimmen – unter anderem das Pädagogisch-Protestantische bei jenem, das an Schopenhauer orientierte Metaphysisch-Psychologische bei diesem. Darüber hinaus schreckt sie vor der Darstellung der komplizierten Gemengelage nicht zurück, als die sich die national, aber auch religiös-weltanschaulich gefärbte und nach 1919 zunehmend aggressiv rückwärtsgewandte Vereinnahmung des oberösterreichischen Symphonikers ansehen lässt („Deutsche Musik aus Österreich“). All diese Ideen fanden ihren Weg in die Welt, in „Gemeinden“, zu „Vorkämpfern“, und so nahm die Autorin schließlich auch die unumgängliche Bürde auf sich, Vereinsgeschichte(n) nachzuzeichnen und den Motiven und Handlungen führender Personen der Bruckner-„Bewegung“ auf die Spur zu kommen.

Die methodisch einleuchtende Abrundung, das Schlusskapitel, in dem es um das „Echo“ geht, welches all diese Vorgänge im englischsprachigen Raum erzeugt hatten, weist auf

zahlreiche Forschungslücken: verdienstvoll, zugleich auf sympathische Weise fragmentarisch.

Auch wenn sich der Text zuweilen nicht ganz flüssig lesen lässt (wer vermag auch beispielsweise komplexe Urheberrechtsprobleme elegant darzustellen?), bleibt die Lektüre allein vom Gegenstand, von der Fülle des Zusammengetragenen, und nicht zuletzt von der Zumutung, etliche Punkte des gängigen Bruckner-, aber auch Philologie-Verständnisses zu überdenken, in Spannung gehalten.

(April 1999)

Thomas Röder

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

Seit etwa zehn Jahren öffnet sich die Grieg-Forschung einer europäischen Dimension, die nicht nur die Musik des Norwegers, sondern gerade die des Kosmopoliten Edvard Grieg zu erkennen sucht. Schon aus diesem Grunde ist die Dissertation Jing-Mao Yangs zu begrüßen. Abgesehen von den grundlegenden Dissertationen Kurt von Fischers (Bern 1938) und den ungedruckten Walter Bauers und Konrad Göllners liegt mit dieser Arbeit erst die dritte deutschsprachige, nach 1945 erschienene Dissertation zur Musik Griegs vor. Während Joachim Reisaus sich in seiner Leipziger Dissertation Griegs Studienzeit in Leipzig widmete (1988) und Klaus Henning Oelmanns *Versuch einer Orientierung* (Kassel 1992) den einer globalen Grieg-Studie darstellt, nutzt Yang das sogenannte Grieg-Motiv als roten Faden. Dieses dreitönige Motiv, das den Quartraum mit oder ohne Leitton durchläuft, ist eine – so der Verfasser – in der Musikgeschichte außergewöhnliche Erscheinung. Denn es ist fraglich, „ob sich auch nur ein einziger weiterer Komponist benennen lassen kann, in dessen Musik sich ein derart grundlegendes und allgegenwärtiges Motiv fände“ (S. 5).

In der vorliegenden Studie wird Yang von der Überzeugung geleitet, dass sich Griegs Stil in den Parametern Melodik, Harmonik und architektonische Form auf den Hauptnenner des Grieg-Motivs zurückführen lässt. Denn dieses verkörpert einerseits ein charakteristisches

melodisches Kennzeichen der norwegischen Folklore. Andererseits beinhaltet es in seiner Variabilität entweder das harmonische Phänomen des abspringenden Leittones oder verleiht der Harmonik durch den ausbleibenden Leitton eine modale Färbung. Auf diese Weise wird eine Brücke zwischen den kontrastierenden Polen traditioneller Folklore und avancierter romantischer Harmonik geschlagen. Dementsprechend gliedert Yang die Arbeit in drei Großkapitel über Melodik, Harmonik und Form.

Quer durch Griegs Œuvre wird anhand einer Fülle von Beispielen die Melodik in drei Grundkonturen gebündelt, so dass anhand dreier Tabellen ein „Wörterverzeichnis“ (S. 81–83) gewonnen wird. Dieses fungiert als „Grundstock“ (S. 84) für die weiteren Untersuchungen. In den harmonischen Analysen ist der Verfasser zu Recht darauf bedacht, Spannungsfelder zwischen traditionell folkloristischen, motivisch und rhythmisch scheinbar monotonen Strukturen und kontrastierenden chromatischen Fortschreitungen bzw. latenten Skalenbewegungen aufzuzeigen. Auch hier gilt das Interesse einer Systematik, die verschiedene kompositorische Strukturen zu katalogisieren sucht. Für formale Fragen wird das Kammermusikwerk betrachtet. Anhand des Vergleichs von „festgelegten Verfahren des Hauptthemas“ (S. 176–185) führt er die einzelnen Werke auf zwei Konzepte zurück. Die Gemeinsamkeit besteht darin, zyklischen Zusammenhalt anhand motivischer Verbindungen einerseits zum Haupt-, andererseits zum Seitenthema der Kopfsätze festzustellen. Der Unterschied liegt in der jeweiligen Zuordnung.

Die zum Teil neuen, zum Teil schon bekannten Ergebnisse werden überschattet von sprachlichen Mängeln und einer sehr lückenhaften, wissenschaftlichen Ansprüchen kaum genügende Literaturliste, die allein vier Aufsatzsammlungen der 1990er-Jahre sowie die eingangs genannten zwei neueren Dissertationen gänzlich ignoriert. Das gesamte norwegische Forschungsspektrum bleibt aufgrund vermutlich fehlender Sprachkenntnisse unberücksichtigt – dabei sollte eine Studie, die sich in einem wesentlichen Punkt mit Stilfragen norwegischer Folklore beschäftigt, die einschlägigen norwegischen Quellen und Studien kennen, auswerten und weiterführen. Wohl auch des-

halb fehlt ein Bericht zur aktuellen Forschungslage.

Ein Ansatz, der nicht musikalische Werke in den Vordergrund stellt, sondern Werkauschnitte vergleicht und systematisiert, ist in seinen Möglichkeiten sehr begrenzt. Zwar wird Griegs Personalstil anhand der über 200 Notenbeispiele in seinen Grundzügen deutlich. Trotz gründlicher Analysen liegt die Schwäche in der Tendenz, nicht die Musik in ihrer Komplexität zu erklären, sondern sie durch Vereinfachung, Vereinheitlichung und Schematisierung einer bloßen Rubrizierung zu unterziehen. Insgesamt sind die Ergebnisse Resultate einer veralteten, in den 1920er bis 1950er-Jahren gängigen stilkritischen Methode.

(Oktober 1998)

Axel Bruch

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

Neun Autoren behandeln in 23 Beiträgen einen Themenkreis, der mittlerweile schon geradezu modisch geworden ist: Für die Orgelmusik des 19. Jahrhunderts eine Lanze zu brechen, war vor dreißig Jahren ein kühnes Unterfangen, heute ist es das nicht mehr. Gleichwohl sind im biografischen und werkanalytischen Detail noch Lücken zu schließen; die Herausgeber (selber mit acht bzw. sieben Beiträgen vertreten) wissen auch darum und betonen, dass noch manch anderer Name außer den hier gewürdigten „mehr als eine cursorische Erwähnung verdient“ hätte. Es bleibt also noch einiges zu tun. Neben älteren Artikeln (Busch über Rheinbergers Klangvorstellungen) findet sich auch erfreulich Neues, wie etwa die Würdigungen von M. G. Fischer, F. W. Kühmstedt, F. W. Markulli und L. Thiele (allesamt von M. Heinemann), ferner die von A. F. Hesse, C. Piutti und J. Chr. H. Rinck (H. J. Busch) oder die Studien über A. G. Ritter (A. M. Gurgel), M. G. Fischer (R. Schäfertöns) oder J. G. Schneider (A. Sieling). Endlich wird auch eingehender untersucht, was die Gottesdienste beider Konfessionen von der Orgel erwarteten: J. Heinrich beschreibt die liturgischen Aspekte der evangelischen, H. Haselböck die der katholischen Kirche.



Es bedarf sicher noch einiger Grundsatzüberlegungen, ehe man bei all diesen Fragen von der apogetischen Attitüde ganz wekommt und der – im Vergleich mit der „großen Musik“ fast immer kleineren, oft epigonalen – Orgelmusik mit dem ihr zukommenden Sonderstatus gerecht wird. Hilfreich könnte es dabei sein, die Portionierung in Jahrhunderte aufzugeben; die Zeit zwischen Bach und Mendelssohn weist viel eher sinnvolle Zusammenhänge auf als das 19. Jahrhundert, ähnlich die Ära von 1845 bis 1916 mit den Eckpfeilern Mendelssohn und Reger.

(Dezember 1998)

Martin Weyer

*DETLEF GOJOWY: Leoš Janáček in Zeugnissen und Erinnerungen. Chemnitz: Gudrun Schröder Verlag 2000. 168 S., zahlr. Abb.*

Wer Leoš Janáček als Komponisten verstehen möchte, tut gut daran, ihn als Sammler zu betrachten. Janáček ging den Weg, den auch Béla Bartók und Zoltán Kodály beschritten haben: zurück zum Volk und seiner Musik. Er sammelte auf ausgedehnten Reisen durch seine Heimat Volksmusikalisches in all seinen Ausprägungen, vom Tanz über die Texte bis hin zur Musik, ihren Rhythmen, Melodien und Instrumentationen. Aber Janáček war auch auf einem anderen Gebiet ein passionierter Sammler. Er hörte, notierte und sammelte Sprechmelodien. Diese musikalischen Miniaturen, oft nur kurz hingeworfene akustische Ereignisse – das Wort eines Vorübergehenden oder der Tonfall eines Redners, Tier- oder Naturlaute – faszinierten Janáček derart, dass er sie systematisch erfasste und zur Grundlage seiner Kompositionen machte. An die 3500 solcher Sprechmelodien soll er in seinem Leben notiert haben.

Wer Janáček als Komponisten verstehen möchte, sollte sich auf Janáčeks Sammelleidenschaft einlassen und selbst zum Sammler werden. Diesen Eindruck jedenfalls gewinnt man, wenn man die neue Biographie über den mährischen Komponisten von Detlef Gojowy liest. Hier ist ein Musikwissenschaftler zum Sammler geworden, der den Spuren vor Ort nachgeht, der aufzeichnet, was andere über Janáček sagen, denken (und schreiben), der seine Materialsammlung gleichsam als wertneutrales Rohmaterial präsentiert, ohne allzu

intensive interpretatorische Deformationen. Und vor allem: Gojowy sammelt ohne Rücksicht auf jene Grenzen, die der Kalte Krieg als Schneise auf der Landkarte und in den Köpfen hinterlassen hat, und die bis heute nachwirken (nicht zuletzt auch wegen der Sprachbarrieren). Dies macht das Buch zu einem wertvollen Fundus und zu einem wichtigen Bindeglied zwischen der Musikwissenschaft aus Ost und West.

Gojowys Biographie, die von Titel, Umfang und Aufbau her an die Reihe der Rowohlt-Bildmonographien denken lässt, gehört zu den wenigen Publikationen über Janáček, die einen sachlichen (jedoch nie unambitionierten!) Ton anschlagen – jenseits von hymnischer Verehrung oder bissiger Kritik. Da ist von Janáčeks schwierigem Charakter die Rede, und die Aussagen seiner Frau darüber werden ausführlich zitiert. Gojowys Standpunkt aber bleibt der eines Berichterstatters, nicht der eines Richters. Interessant auch, wie Gojowy Fakten zusammenträgt, die so manche Polemik gegen Janáček sachlich und ohne viel Aufhebens aus den Angeln heben, etwa den Vorwurf des Diletantismus. An manchen Stellen, gerade bei ästhetischen Fragen, geht die Autorenbescheidenheit freilich so weit, dass man sich stärker eine eigene Position wünschen würde, zumal hinter jeder Zeile der versierte Kenner sichtbar wird. Das aber mag auch nicht Aufgabe einer quellenorientierten Biographie sein, und so bleibt zu hoffen, dass ein Buch von Gojowy über die Kompositionen von Janáček als Pendant zu dieser Biographie folgen wird.

(Juli 2000)

Melanie Unseld

*KORALJKA KOS: Dora Pejačević. Zagreb: Musicki Informativni Centar (Musikinformationszentrum) 1998. 223 S. kroatisch und englisch, mit Abbildungen, Facsimilia und Werkverzeichnis sowie einer CD mit einem Werkquerschnitt. Vertrieb: Vier Viertel Verlag Elena Ostleitner, Wien.*

Die Verfasserin, Humboldt-Stipendiatin, hatte bereits 1987 beim selben Informationszentrum eine deutschsprachige Biographie dieser kroatischen Komponistin vorgelegt: *Dora Pejačević. Leben und Werk*. 177 Seiten mit Werkverzeichnis und (umfangreichen) Notenbeispielen in der Reihe *Beiträge zur Geschichte*

der kroatischen Musik, die ihrerseits eine überarbeitete Fassung der 1982 bei der Jugoslawischen Akademie der Wissenschaften und Künste veröffentlichten Studie darstellte. Die nun auf kroatisch und englisch veröffentlichte, mit reichem Bildmaterial ausgestattete Version ist nicht einfach eine Übersetzung der deutschen, eher „wissenschaftlich“ gehaltenen Biographie, sondern deren Weiterentwicklung unter ausgreifender Darstellung von Lebensstationen und -dokumenten, die in prachtvollem Druck auch populären Ansprüchen genügen will. Namentlich die beigelegte CD mit Aufnahmen des Kroatischen Rundfunks gibt ein aufschlussreiches Hörbild von der Musik der 1885 in Budapest geborenen, 1923 in München verstorbenen, der deutschen Kultur auch durch Studien in Dresden nahe stehenden Klassikerin der kroatischen Moderne, die im Frank-Altman-Lexikon von 1936 noch in der ungarischen Form ihres Namens: Pejacsevich aufgeführt ist. Koraljka Kos ordnet diese dem „Jugendstil“ zu; ihre *Symphonie f-Moll* op. 41 aus den Jahren 1916–17 mit Berührungspunkten zu einem slawischen Lyrismus in Nähe zu Bedřich Smetana, aber auch zur ekstatischen Dramatik der Symphonik Alexander Skrjabin macht dies plausibel. Gräfin von Geburt und Tochter des Zivilgouverneurs der ungarischen Krone für Kroatien, hatte sie gesellschaftlichen Rückhalt, und so blieb ihr Schaffen zu Lebzeiten nicht unbeachtet. Dazu gehörten Vertonungen von Texten Rainer Maria Rilkes und Karl Kraus', mit denen sie in persönlicher Verbindung stand.

(Januar 1999)

Detlef Gojowy

*FERRUCCIO BUSONI: Briefe an Henri, Katharina und Egon Petri, mit Anmerkungen und einem Vorwort* hrsg. von Martina WEINDEL (= *Taschenbücher zur Musikwissenschaft* 129). Wilhelmshaven: Florian Noetzel GmbH 1999. 441 S., Notenbeisp., Abb.

*FERRUCCIO BUSONI: Briefwechsel mit Gottfried Galston, mit Anmerkungen und einem Vorwort* hrsg. von Martina WEINDEL (= *Taschenbücher zur Musikwissenschaft* 128). Wilhelmshaven: Florian Noetzel GmbH 1999. 176 S., Notenbeisp., Abb.

1886 trennte sich Ferruccio Busoni von seiner Familie und ließ sich, zum ersten Male auf

eigenen Füßen stehend, in Leipzig nieder. Hier hatte er Kontakt zu bedeutenden Musikern der jungen Generation und fand in Henri Petri, dem Konzertmeister des Gewandhausorchesters, einen väterlichen Freund, der in dieser Zeit auch die *Streichquartette* op. 19 und 26 uraufführte, 1897 das *Violinkonzert* op. 35a.

Busonis Briefe von September 1888–1890 sind ausführliche Berichte seiner Reise nach Helsinki, wo er seine erste Stelle als Klavierlehrer antrat, seiner finanziellen Situation und Unzufriedenheit mit den dortigen Musikzuständen, die ihn schließlich bewogen, am Rubinstein-Preis für Komposition teilzunehmen. Außerdem erhält der Leser Informationen über die Drucklegung des *Quartetts* op. 26 und seine spätere Beurteilung durch den Komponisten, in den Briefen von 1896/97 über Komposition und Uraufführung des *Violinkonzertes*. Von den insgesamt 40 Briefen an Petri und seine Frau sind zwar die 13 wichtigsten schon von Antony Beaumont veröffentlicht worden (F. Busoni, *Selected Letters*, London 1987), doch ins Englische übersetzt und z. T. gekürzt. Da besonders die umfangreichen Reisebriefe zu den „literarischsten“ gehören, die Busoni geschrieben hat, und einen unschätzbaren Einblick in Weltsicht und Persönlichkeit des jungen Komponisten bieten, ist es sehr zu begrüßen, dass sie nun im Original vorliegen.

Dieses gilt ebenfalls für die 314 Briefe, Postkarten und Telegramme an Egon, den Sohn des Ehepaars Petri, von denen Beaumont in seiner Ausgabe schon 109 Briefe ediert hatte. Egon war nicht nur Busonis Lieblingsschüler, sondern neben seiner Frau Gerda sein wichtigster Adressat; an beide richtete er besonders seine großen „Aufsätze“ in Briefform, die zwar sehr unpersönlich gehalten sind, aber eine enge Beziehung zum Briefpartner voraussetzen (20. September 1913). Hierzu gehören z. B. die Briefe über die angebliche „Tiefe“ der deutschen Kunst (6. September 1905), die Musikzustände in Italien (15. Mai 1912) oder Bach als Vorbild u. a. für Themenvariation (12. Juli 1910), ebenso kürzere Reflexionen, die sich an aktuelle Konzert- oder Lektüreerlebnisse anschließen. Die umfangreichste Gruppe bilden aber die „Werkstattbriefe“, in denen Busoni seinen „Eckermann“ (3. Mai 1913) über die Fertigstellung neuer Werke informiert, seine Pläne mitteilt oder gemeinsame Arbeitsprojekte

bespricht. Besonders viel erfährt der Leser über den Entstehungsprozess der Oper *Die Brautwahl* (Briefe von 1909–1912), weil sie zu den Werken gehört, deren Klavierauszug Petri anfertigte, und über das gemeinsame Projekt der Bach-Ausgabe, an dem auch noch Bruno Mugellini beteiligt war. Die bisher unveröffentlichten Briefe sind zwar zu einem großen Teil nur Vereinbarungen von Treffen oder Empfehlungsschreiben für Klavierschüler, doch findet man auch unter ihnen noch wichtige Passagen, z. B. über Busonis Naturverständnis (vom 4. März 1917, die Verwechslung der Begriffe „theatralisch“ und „dramatisch“ (vom 7. Juli 1911) oder das Ideal des Instrumentierens (vom 22. Mai 1911); gelegentlich wird Egon auch in kompositorischen Belangen um Rat gefragt oder Busoni bedankt sich für Kritik.

Während von den Petris keine Antwortbriefe erhalten sind, ist das zweite Buch ein echter Briefwechsel aus 54 Briefen Busonis und 62 Briefen Galstons, die von August 1903 bis 1924 reichen und bisher noch nicht veröffentlicht worden sind. Galston war zwar kein Schüler Busonis, doch gehörte er zu der Sorte von „denkenden“ Pianisten, die diesen als ihr Vorbild betrachteten und auch von ihm geschätzt wurden. Er veröffentlichte 1910 seine Erfahrungen mit fünf Konzertprogrammen, die Bach, Beethoven, Chopin, Liszt und Brahms gewidmet waren, in einem „Studienbuch“, das von Busoni rezensiert wurde. 1912 leitete er ein Angebot an Busoni weiter, die Zwischenaktmusik zur Münchener Uraufführung von Frank Wedekinds *Franziska* zu schreiben; dieses Angebot wird in mehreren Briefen diskutiert, doch gab Busoni die Arbeit aus verschiedenen Gründen (z. B. wegen der inhaltlichen Nähe zum geplanten *Doktor Faust*) nach wenigen Skizzen auf. Weitere wichtige Themen des Briefwechsels sind die Wirkung des Krieges auf die europäische Kultur (1919/20) und natürlich immer wieder Bücher – eine gemeinsame Leidenschaft, die 1923 zur Aufstellung einer Liste der „100 bevorzugtesten Bücher“ führte.

Die Herausgeberin, die sich schon in ihrer Dissertation als profunde Kennerin der Schriften und Briefe Busonis erwies, hat vorzügliche Arbeit geleistet. Die Vorworte und die „Bemerkungen zum Bestand der Quellen und zu ihrer Edition“ sind kurz, lassen aber keine Fragen offen. Sehr ausführlich ist dagegen der jeweilige

Anmerkungsteil, nicht zuletzt deshalb, weil stets Querverweise zu den veröffentlichten Schriften Busonis gezogen und auch weitere unveröffentlichte Briefe zitiert werden. Es ist zu hoffen, dass weitere Veröffentlichungen der Arbeitsstelle „Busoni-Editionen“ der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz, am Musikwissenschaftlichen Seminar der Freien Universität Berlin folgen, damit sich das wachsende Interesse am Werk Busonis auf ein sicheres und umfangreiches Quellenmaterial stützen kann.

(Januar 2000)

Robert Abels

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

Das Buch *Il bacio della Sfinge* von Vincenzo Borghetti und Riccardo Pecci ist, da kaum Literatur über italienische Opernkomponisten des frühen 20. Jahrhunderts existiert, sehr zu begrüßen. Dabei werden aber D'Annunzios andere Opern-Zusammenarbeiten, wie etwa Alberto Franchettis *La figlia di Iorio* und Pietro Mascagnis *Parisina*, in *Il bacio della Sfinge* nach längerer Betrachtung als vergleichsweise uninteressant beurteilt, während Italo Montemezzis *La nave* und, die erfolgreichste Adaptation, Riccardo Zandonais *Francesca da Rimini*, in nur kurzem Prozess abgehandelt werden. Tatsache ist jedoch, dass Ildebrando Pizzettis *Fedra* (1915), die auf das gleichnamige Schauspielstück D'Annunzios zurückgeht, bis zum heutigen Tag von den meisten, wenn nicht allen Opernhäusern vergessen bleibt. Dennoch vertreten die Autoren die Meinung, dass *Fedra* das einzige Opern-Unternehmen D'Annunzios ist, das des Begriffs „Literaturoper“, d. h. der *Raison d'être* des Buches, würdig ist. Diese These wird weiter untermauert durch Vergleiche von D'Annunzios Kunst mit der literarischen Richard Wagners wie auch mit dem Streben D'Annunzios und Pizzettis nach einem „dramma musicale latino“, wonach D'Annunzio sich vom Verismo etwa der *Cavalleria rusticana* würde abkehren können. Dagegen ist aber die Tatsache zu setzen, dass die einstige unbarmherzige Attacke D'Annunzios gegen Pietro Mascagni offensichtlich vielmehr durch

persönlichen Neid als durch ein künstlerisches Credo ausgelöst worden war.

Die persönliche Zusammenarbeit zwischen D'Annunzio und seinem „Ildebrando da Parma“ ist gewiss eine merkwürdige Angelegenheit. Der Dichter spürte ohne Zweifel, dass der kompositorische Stil Pizzettis – eine italienisierte Form des Sprechgesangs – wohl genügend im Hintergrund stehen würde, um sein eigenes literarisches Werk nicht durch die Identität des Komponisten zu überschatten, sondern der Text und die Musik würden sich eher komplementieren, etwa wie bei den griechischen Tragödien.

Basierend auf Quellen aus zweiter Hand, stellen die Autoren eine kurze Betrachtung der Entstehung von *Fedra* sowie auch zahlreiche Analysen der Musik vor. Ein Drittel des Buches gilt einer Wiedergabe des *Fedra*-Librettos. Da die einzelnen Kapitel in Form von Aufsätzen gestaltet sind, ist der Leser nicht gezwungen, nach chronologischer Folge vorzugehen und kann das Buch deshalb als eine Reihe von unabhängigen philosophischen Betrachtungen von D'Annunzios und Pizzettis Vorstellung eines Gesamtkunstwerks verstehen. Ein Sachregister wurde nicht vorgesehen.

(August 1998) Konrad Claude Dryden

MARTIN DEMMLER: *Komponisten des zwanzigsten Jahrhunderts*. Stuttgart: Reclam 1999. 544 S., Abb.

„Dieses Buch ist im Zusammenhang mit einer Sendereihe für den Sender Freies Berlin entstanden“ – so heißt es in der Einleitung zu der hier vorliegenden Sammlung von Essays über 83 Komponisten und zwei Komponistinnen des vergangenen Jahrhunderts. Gedacht für das breite Publikum, wird auf jeglichen ‚formalen Ballast‘, wie er für wissenschaftliche Publikationen unerlässlich wäre, verzichtet: Die wörtlichen Zitate sind nicht belegt, es gibt keinerlei Quellen- und Literaturhinweise für die einzelnen Komponisten, die Werklisten verzichten auf detaillierte Daten, womit leider sogar die Lied- und Operndichter ungenannt bleiben. Stattdessen wird jeder Komponistenpersönlichkeit eine ganze Seite für ein (übrigens gut ausgewähltes) Foto samt groß und fett gedrucktem Einstiegszitat spendiert. Der heutige Trend bestätigt sich, bei dem mit dem

scheinbar unvermeidlichen Aufmacher für einen Gegenstand geworben und das (immerhin denkbare) Notenbild vom Porträtbild verdrängt wird.

Versetzt man sich in den normalen Besucher eines Abonnementskonzerts oder den interessierten CD-Konsumenten, dann wird man freilich zugestehen, dass die (alphabetisch nach Komponisten angeordneten) Essays gut geschrieben und durchaus informativ sind. Es werden sogar Akzente deutlich, die sich von gängigen Bewertungsmustern unterscheiden. So wird Benjamin Britten mehr Platz eingeräumt als John Cage und Witold Lutosławski mehr als Helmut Lachenmann. Werner Egk kommt nicht vor, dafür aber George Antheil. Osteuropa ist gut vertreten, Ostdeutschland (DDR) leider kaum (statt Arvo Pärt wären mir Rainer Bredemeier oder Georg Katzer oder Friedrich Goldmann oder Friedrich Schenker angemessener erschienen). Andererseits lässt sich von keinem der ausgewählten Komponisten sagen, dass er für das 20. Jahrhundert unwichtig gewesen wäre. Dass die Exilkomponisten nur schwach vertreten sind, hängt mit der Verdrängungsgeschichte in der Musikwissenschaft zusammen (Leni Alexander, Berthold Goldschmidt, Erich Itor Kahn, Ruth Schonthal, Matyas Seiber, Viktor Ullmann, Wladimir Vogel). Immerhin ist der gesamte Rahmen von 100 Jahren präzise ausgeschöpft: Der Älteste wurde 1854 (Leoš Janáček), die jüngste 1953 (Adriana Hölszky) geboren. Schön eigentlich, dass Gustav Mahler wie selbstverständlich dem 20. Jahrhundert zugerechnet wird, Hans Pfitzner dagegen nicht.

Mit dem Buch liegt ein Beispiel für angewandte Musikwissenschaft vor, dessen Informationsgehalt verlässlich und dessen Sichtweise auf 100 Jahre ‚neue‘ Musik interessant ist. Musikwissenschaftler (von den Studierenden bis zu den Lehrenden) werden aber sicherlich lieber zu dem Aktualität und Universalität verbürgenden Lexikon *Komponisten der Gegenwart* (Edition text+kritik) greifen.

(Juli 2000) Peter Petersen

*Der musikalische Futurismus*. Hrsg. von Dietrich KÄMPER. Laaber: Laaber-Verlag 1999. 271 S., Abb., Notenbeisp.

So lobenswert es ist, dass die im Vergleich

mit den anderen Kulturwissenschaften nicht selten hinten anstehende Musikwissenschaft sich nun allmählich um Themen kümmert, die durchaus die ihrigen sind: Das Phänomen Futurismus, expliziter „der musikalische Futurismus“, hat die unter diesem Titel von Dietrich Kämper edierte Anthologie, die die Referate eines Symposiums von 1996 an der Universität zu Köln versammelt, immer noch nicht dem Gegenstand adäquat in den Griff bekommen. Die dreizehn verschiedenen musikbezogenen Beiträge, zwei weitere aus der Hand Wolfgang Schieders und Barbara Marx' erläutern (kunst-)historische, politische Prämissen des Futurismus, könnten in Gehalt und Gestalt nicht unterschiedlicher sein, d. h. sie sind ein Sammelsurium bekannter und weniger bekannter Aussagen zu dieser eigentlich nicht kritiklos anzueignenden Kunstrichtung, die ja in der italienischen Variante – die russische verhielt sich dazu konträr – neben manch Imposantem vor allem auch den Ersten Weltkrieg und die faschistische Inhumantät nicht unerheblich vorbereitet hat. Diesbezügliche Töne, der Dialektik des Phänomens seinen wahren historischen Platz einräumend, sind aber nur passim zu vernehmen. Deshalb sei hier und überhaupt ergänzend zur anzuzeigenden Publikation auf den 1976 erschienenen Band der *Grazer Studien zur Wertungsforschung* (hrsg. von Otto Kolleritsch) verwiesen und insbesondere auf den Aufsatz Heinz-Klaus Metzgers, der die offenkundige Barbarei des italienischen Futurismus freilegt. Das schlichte Bejubeln der berühmten „intonarumori“, deren Name ja weitaus bekannter als ihr Klang ist, und des Skandalösen sowie das stetige Konstatieren der Auflösung bürgerlicher Kunst, führt ja letztlich zu keinen neuen Erkenntnissen, wiewohl an dem Sammelband auch kein Weg vorbeiführt. Er ist bei allen Problemen, die er zweifellos besitzt und die die Leser ins Unwissend-Wissende entlassen, höchst wichtig, denn er artikuliert neben einzelnen neuen Aspekten die Desiderata künftiger Forschung: das Projekt einer geschlossenen Darstellung des musikalischen Futurismus in der Zugänglichmachung seiner Artefakte, nicht nur der verbalen, was zwar durch den von Wolfgang Asholt und Walter Fähnders zusammengestellten Band *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909–1938)* (Stuttgart

1995) in einer komparatistischen Ausgabe weitestgehend getan ist, sondern auch der musikalischen Produkte, die nur schwer zu konsultieren sind. Wenige Abbildungen allerdings reproduziert die Anthologie; diese aber weisen den musikalischen Futurismus als weniger fortschrittlich aus, als er allseits dargestellt wird. Die offizielle Musikwissenschaft, kaum zufällig stechen die Beiträge von Detlef Gojowy und Juan-Allende Blin in der Anthologie aufgrund ihres pragmatischeren und selbstkritischeren Ansatzes wegen hervor, aber hat – und das sei als an sich Löbliches wiederholt – sich endlich eines Themas angenommen, das längst überfällig war, und sie sollte sich auch endlich der anderen Themen vermehrt annehmen, in denen die Kunst- und Literaturwissenschaft schon Grundlegendes geleistet hat. Allerdings muss sie es kritischer und auch quellenbewusster tun als hier getan. Die Texte seien als positive Beispiele gewinnbringender Aneignung abschließend noch herausgestellt.

(März 2000)

Stefan Fricke

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

Umfangreiche Quellenstudien zu Leben und Werk Robert Kahns aus Berliner Beständen und Privatbesitz (Drucke, Manuskripte, Dokumente, entstanden zwischen 1880 und 1950) sind der Biographie und den Analysen des umfangreichen Buches zugrunde gelegt. Wertvolle Einblicke in das musikalische Leben der wilhelminischen und nachwilhelminischen Zeit verspricht sich Fahl im Besonderen aus der Beschäftigung mit einem „stärker traditionsgebundenen“ Komponisten, wobei er Zweifel anmeldet, ob eine „primär auf den kompositorischen Fortschrittsgedanken gerichtete Perspektive“ überhaupt musikhistorische Situationen angemessen beurteilen lässt.

Die biographische Dokumentation zeigt Robert Kahn als typischen Vertreter eines gehobenen Bürgertums, d. h. einer (damals) wohlhabenden und kultivierten Gesellschaftsschicht. Frühzeitig begann er seine musikalische Ausbildung in den Fächern Komposition und Kla-

vier, frühzeitig gelangte er zu öffentlicher Anerkennung als Liederkomponist und -begleiter, und bald auch zu hohen Ehren (Hochschulprofessor in Berlin, Mitglied der Akademie der Künste). Freundschaftlicher Umgang mit den Großen seiner Zeit (Johannes Brahms, Gerhart Hauptmann, Christian Morgenstern u. a.) prägte Kahn als Mensch und als Künstler. Pensioniert zog er sich aufs Land zurück. Seit 1933 ohne öffentliche Tätigkeit, komponiert er unverdrossen weiter, verlässt 1939 die Heimat und stirbt 1950 in England.

Fahl teilt seine Abhandlung in eine „Biographische Dokumentation“ und in den Hauptteil „Zur Stilistik des Werkes“ ein; letzteren wieder in Vokalmusik (Lieder, Chormusik) und Instrumentalmusik (Sonatenformen, Zyklen, Variation). Das Liedschaffen, die „eigentliche Domäne des Komponisten“ umfasst über 240 Sololieder und ist stark vom Volksliedideal bestimmt. Neben schlichter, leicht fasslicher Vertonung bevorzugter Liebeslyrik entstehen aber auch Kunstlieder mit „starker Verdunkelung des musikalischen Kolorits“, sowie Lieder, die sich „geistlichen Intentionen“ annähern. Die Deklamation ist überwiegend syllabisch, die Klavierbegleitung verrät den routinierten Pianisten.

Die Entwicklung des kahnschen Liedes fasst der Autor zunächst – im Rahmen der fünf Schaffensperioden – unter „Kontext und Rezeption“ und „Wahl der vertonten Gedichte“ zusammen (letztere stammen u. a. vom „Fixpunkt“ Goethe, von Schiller, Hebbel, Eichendorff, Mörike, Hauptmann, Morgenstern, Rückert). Nach wechselnden Kriterien bzw. nach Dichtern geordnet, folgen die minutiösen, z. T. langatmigen, durch knappe Notenbeispiele gestützten Beschreibungen der einzelnen Opera. Bezüge zu Vertonungen gleicher Texte durch Zeitgenossen (Hugo Wolf, Richard Strauss, Hans Pfitzner u. a.) werden lediglich erwähnt.

Die Instrumentalmusik erfährt ähnliche Kommentierung: Sie bestimmt ebenso anhaltend wie das Lied Kahns kompositorische Tätigkeit. Etwa 37 Werke verschiedener Gattung und Besetzung sind greifbar. Erst spät rückt reine Klaviermusik in den Mittelpunkt, darunter das *Tagebuch in Tönen* mit über 2000 Nummern! Das Orchester setzt der Komponist nur zur Begleitung von Klavier oder Chor ein: „Ich

war immer zu bescheiden, eine Sinfonie zu schreiben. Nach Beethoven ist das ja auch eigentlich unmöglich. Er hat ... das Letzte gesagt. Die Kammermusik und das Lied sind mein besonderes Feld.“

Kahns Kompositionsstil ist, in einer Zeit stürmischer Evolution, durchaus konventionell. Bemühungen, aus dem Bannkreis der Konvention auszubrechen, sind höchstens andeutungsweise gegeben. Man fragt sich, warum solch einem geistig und musikalisch gebildeten Künstler kaum daran gelegen war, aus der Musikliteratur seiner Umgebung, ihm wohlbekannt, Anregungen zu beziehen. Die Antwort dürfte in seinem Wesen und Herkommen liegen. „Ich habe nie aus einer Absicht auf andere Wirkung auszuüben geschrieben, sondern stets wie mir zumute war ... Ich habe nie bewußt nachgeahmt um zeitgemäß zu wirken.“ Kahn verstand sich nicht als Genie, verließ sich aber unbeirrt auf seine natürliche Begabung. („Das Können liegt von Natur aus in mir, von meinen Lehrern habe ich nichts gelernt“!) Zwar erkennt er die neuro-mantische Schule an, die moderne Musik (Zweite Wiener Schule) aber lehnt er ab: Sie kann vielleicht Interesse wecken, doch bestimmt keine Freude – sie ist keine „schöne Kunst“ mehr. Kahn hofft, dass man in späteren Zeiten erkennen wird, dass „der Mann ehrlich gewesen ist und den zeitgenössischen Mumpitz nicht mitgemacht hat“. Fahl sieht darin Kahns Reaktion auf die von ihm erlebte künstlerische Überspanntheit seiner Zeitgenossen, als „Componiervirtuosen“ verspottet. Wer damit gemeint ist, bleibt – außer einem brieflich zitierten „Kornöldchen“ (sic!) – unerwähnt.

Eine derart ichbewusste Haltung ist sicherlich einer der Gründe, dass Kahn im heutigen Musikleben so gut wie unbekannt ist (im Brockhaus-Riemann-Musiklexikon wird er nicht einmal erwähnt!). In der kurzen Zusammenfassung kommt Fahl zu dem Ergebnis, dass traditionell handwerkliche Kriterien die Grundlage einer Musik waren, „die der Bildung und dem Wesen des tätigen Bürgertums entsprach“. Zur Klärung der ungewöhnlichen Sachlage wären Vergleiche sehr hilfreich: Von Fall zu Fall würden zeitgenössische Vertonungen gleicher Texte, in vollständiger Wiedergabe den Vertonungen Kahns gegenübergestellt, dem Leser die Orientierung eher ermöglichen als nur verbale Interpretationen. (Ein einziges Beispiel von



fremder Hand sind zwei Takte aus einem Lied von Robert Franz.)

Fahls Bemühungen um Robert Kahn sind gewissenhaft und gründlich. Ob diese Bemühungen dem Komponisten und seinem vielfältigen Schaffen „auch heute zu einer angemessenen Würdigung“ verhelfen, sei dahingestellt. (Ein größeres Druckbild hätte sich der Leser gewünscht.)

(Oktober 1998)

Adolf Fecker

*PETER GRADENWITZ: Arnold Schönberg und seine Meisterschüler. Berlin 1925–1933. Mit einem Beitrag von Nuria Schoenberg-Nono. Wien: Paul Zsolnay 1998. 359 S.*

Arnold Schönberg hat seine Lehrtätigkeit, die sich über gut fünf Jahrzehnte erstreckte, oft ambivalent beurteilt: Zum einen war sie ein notwendiges Übel, das ihm zwar den Lebensunterhalt sicherte, ihn aber am Komponieren hinderte. Zum anderen war das Unterrichten eine Quelle neuer Einsichten, die ihn zum Nachdenken über die Zusammenhänge der Musik veranlasste (so betonte er im berühmten Vorwort der Harmonielehre, dass es vor allem auf das Suchen ankäme). In den frühen Wiener Jahren wie denen der amerikanischen Zeit konnte Schönberg kaum auf reiche Vorkenntnisse bei seinen Schülern rechnen. Folglich waren oft sehr elementare Dinge Gegenstand der Unterweisung. Während seiner Tätigkeit als Professor für Komposition an der Berliner Akademie der Künste, die er 1925 als Nachfolger Ferruccio Busonis antrat und bis zu seiner Vertreibung durch die Nazis 1933 bekleidete, hatte Schönberg es hingegen mit Meisterschülern zu tun, jüngeren Komponisten also, die zumindest die handwerkliche Seite bereits beherrschten.

Peter Gradenwitz hat nun einen ersten Versuch unternommen, die insgesamt 25, sämtlich zwischen 1890 und 1910 geborenen Meisterschüler zu porträtieren. Was Schönberg in seinem Aufsatz „The Blessing of the Dressing“ behauptet hatte, dass nämlich seine Schüler sich in ihrer stilistischen Ausrichtung außerordentlich voneinander unterschieden, wird in diesem Buch sehr anschaulich dargestellt. Komponisten wie Josef Zmigrod alias Allan Gray, der vor allem Unterhaltungsmusik schrieb, stehen neben solchen mit ‚ernsthaften‘

Ambitionen wie Roberto Gerhard, Norbert von Hannenheim oder Winfried Zillig, Komponisten aus Amerika (Adolph Weiss, Marc Blitzstein) neben Studenten griechischer Herkunft (Nikos Skalkottas, Charilaos Perpessa).

Gradenwitz gliedert das Buch in zwei Teile. Nach einem systematischen Teil, in dem die Stationen von Schönbergs Lehrtätigkeit überblicksartig abgehandelt werden und eine Charakterisierung des Unterrichts vorgenommen wird, folgen jeweils ca. 5- bis 20-seitige Porträts der Schüler. Diese Porträts enthalten biographische Daten, die Wiedergabe von Berichten über Schönbergs Unterricht in der Meisterklasse sowie die Beschreibung von Kompositionen, meist allerdings solchen, die nicht während der Unterrichtszeit entstanden sind und auch nicht immer einen deutlichen Bezug zu Schönbergs Musikdenken aufweisen. Trotz der lebhaften Schilderung des Unterrichts, in dem man sich zwanglos in kleinen Gruppen mal mit der Analyse klassischer Werke, mal mit von den Schülern vorgelegten Kompositionen beschäftigte, wird nur selten dargelegt, was genau die Komponisten bei Schönberg lernten, und wie sich dieses Gelernte in ihrer Musik niederschlug (allein von Fried Walter wird ein im Unterricht skizziertes Stück mit Korrekturen Schönbergs – leider unkommentiert – abgedruckt). Angesichts der Quellenlage ist dies allerdings auch kein Wunder. Denn Gradenwitz kann – anders etwa als im Falle Alban Bergs – nur selten auf Dokumente des Unterrichts, also Mitschriften oder Kompositionen, die von Schönberg besprochen und begutachtet worden waren, zurückgreifen. Dafür zieht er neben bereits veröffentlichten Quellen auch Materialien aus Archiven und zum Teil recht entlegenen Nachlässen heran. Nicht zuletzt kann der Autor aus eigenen Erinnerungen schöpfen, da er eine Reihe der Schüler selbst kennen gelernt hatte. Ob man wirklich von einer Berliner Schule sprechen sollte – wie es jüngst Ludwig Holtmeier getan hat –, scheint zumindest aufgrund der Darlegungen Gradenwitz’ zweifelhaft (wenngleich auch der Autor sich dieser Etikettierung bedient). Seine Forschungsergebnisse werfen vielmehr die Frage auf, ob für die Zwischenkriegszeit nicht eher eine Koexistenz sehr unterschiedlicher stilistischer Richtungen anzunehmen ist. Für die Diskussion solcher Überlegungen wie auch etwa der Frage, welche Bedeu-

tung dem Unterricht Schönbergs innerhalb der musikalischen Biographie einzelner Schüler zukam, bietet das Buch einen guten Ausgangspunkt.

(April 1999)

Ullrich Scheideler

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

Kiwha Kims Münchner Dissertation ist von einem Enthusiasmus getragen, der in der Hindemith-Literatur selten zu finden ist. Die koreanische Autorin betont: „Meine Untersuchung soll mit dazu beitragen, das Zerrbild zu korrigieren, das verschiedentlich von Hindemiths musikpädagogischem Werk gezeichnet worden ist“ (S. 14). Ihren deutschen Lesern, die gewiss eher mit der Kritik an Hindemith vertraut sind als mit seinen Vorstellungen und Ideen, gibt sie – übrigens in sehr gutem Deutsch – zu bedenken: „Diese Zustimmung für Hindemith im asiatischen Kulturkreis kontrastiert eigentümlich mit der kritischen Atmosphäre, die Hindemith und sein Werk in Deutschland umgibt. Vermutlich ist es die geographische und geistige Distanz, welche die in der Heimat herrschenden Fehldeutungen nicht bis Asien durchdringen ließ und dort, zusammen mit einer Offenheit für europäische Kulturleistungen, eine ungetrübte Wahrnehmung seines genialen Lebenswerkes ermöglicht“ (S. 145). Kiwha Kims Engagement entspricht durchaus ihren Fähigkeiten: Sie skizziert Hindemiths Musikauffassung und musikpädagogisches Wirken, beschreibt Entstehung und Faktor der pädagogisch motivierten Kompositionen, stellt die theoretischen Arbeiten vor und geht auf die Rezeption der Bemühungen Hindemiths ein. Sicherlich hätte diese Arbeit durch die Berücksichtigung neuer Publikationen oder unveröffentlichter, aber leicht zugänglicher Quellen (zum Beispiel das Hindemith gewidmete Projekt der „Oral History“ der Yale University) besser fundiert werden können; die Grundzüge der Entwicklung des Hindemithschen Musikdenkens lassen sich gewiss differenzierter darstellen; auch mag es fraglich sein, Werke wie die *Kanonische Sonatine* für zwei Flöten op. 31 Nr. 2, die *Klaviermusik* op. 37, die *Acht Stücke*

für Flöte solo, den *Ludus tonalis* oder den *Gesang an die Hoffnung* zu den „pädagogischen Kompositionen“ zu zählen – Kiwha Kim hat, nach Gerd Sannemüllers grundlegender Arbeit über den *Plöner Musiktag*, die Aufmerksamkeit auf ein weithin unbeachtetes Arbeitsgebiet des Komponisten zurückgelenkt.

(Januar 1999)

Giselher Schubert

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

Mit Friedrich Geigers Dissertation liegt nun erstmals eine gründliche wissenschaftliche Auseinandersetzung mit einem Komponisten unseres Jahrhunderts vor, dessen Bedeutung bisher weitgehend unbeachtet blieb. In Anbetracht der Mühen, die solch bahnbrechende Arbeiten mit sich bringen, und der Lücken, die dabei gezwungenermaßen bleiben müssen, beeindruckt Geigers Untersuchung umso mehr, als sie gleich in dreifacher Hinsicht einen wesentlichen Beitrag zur Musikforschung liefert: Sie gibt nicht nur ein gut dokumentiertes Bild des Komponisten Wladimir Vogel, sondern diskutiert auch umfassend die für Vogel wichtige Gattung, das Drama-Oratorium. Darüber hinaus trägt sie ergänzend und innovativ zur musikwissenschaftlichen Exilforschung bei.

Im ersten Teil seiner dreiteiligen Arbeit zeigt Geiger anhand von Vogels Lebensstationen Russland, Berlin, dem Exil und der Schweiz den Einfluss beispielsweise Alexander Skrjabin, Ferruccio Busonis und Willi Reichs, der russischen Symbolisten oder der Arbeitermusikbewegung auf die Entwicklung von Vogels musikalischem Stil und seiner persönlichen Ästhetik, die als eine Ästhetik der Synthese bezeichnet werden könnte. Hierbei verdient insbesondere die Darstellung von Vogels politischem Engagement Erwähnung, da dieses für das Verständnis des Werks von erheblichem Belang ist, jedoch von Hans Oesch in seiner Vogel-Monographie (1967) nicht ausgeführt wurde.

Der zweite und dritte Teil behandelt dann Vogels Drama-Oratorien im Einzelnen und in ihrem musikhistorischen Kontext. Gerade an diesen Werken ist Vogels Personalstil besonders einleuchtend zu demonstrieren. Zudem

kommt der Frage der Gattung als solcher eine herausragende Bedeutung zu, da Vogel selbst das Drama-Oratorium als eine von ihm neu geschaffene Gattung bezeichnete.

Zunächst jedoch macht Geiger den Leser unabhängig von einer Gattungsdiskussion mit jedem der insgesamt sieben Drama-Oratorien Vogels bekannt, indem er ausführlich die Textvorlagen und deren Behandlung beschreibt, jeweils eine Aufstellung des Handlungsverlaufs anfügt und zuletzt anhand herausragender Aspekte, wie der formalen Anlage, dem Verhältnis von gesungenem und gesprochenem Text, der semantischen Verwendung musikalischer Mittel oder dem Gewebe leitmotivartiger Elemente, Vogels musikalische Interpretation der Handlung deutlich und mit zahlreichen Notenbeispielen anschaulich macht.

Danach fügt er die auffälligsten Merkmale der Werke zu einem Bild der Gattung Drama-Oratorium zusammen und setzt sie dann in Bezug zu verwandten musikalischen Gattungen und solchen des Sprechtheaters. Die sich daraus ergebenden Möglichkeiten der Abgrenzung bestätigen schlüssig Vogels Anspruch, mit dem Drama-Oratorium eine eigenständige Gattung begründet zu haben.

In den letzten Kapiteln wendet sich Geiger der Wirkungsgeschichte der Werke zu und rückt abschließend nochmals die Bedeutung der Exilsituation sowohl für den Komponisten als auch für die Gattung in den Mittelpunkt. Für die nach wie vor um sinnvolle Begriffsbestimmungen ringende Exilforschung dürfte ein Blick auf die hier angestellten Überlegungen zu einer Eingrenzung des Begriffs „Exilkomposition“ unumgänglich sein.

Obwohl sich Geiger auf Oesch und auf die von Walter Labhart 1977 herausgegebene Sammlung von Schriften Vogels sowie auf das von Mireille Geering erstellte Werkverzeichnis (1992) stützen konnte, stellt er dem Leser eine Fülle von bisher unbekanntem Material zur Verfügung. Zu verdanken ist dies zum Teil der Witwe des Komponisten, Idmarie Vogel, die ihr privates Archiv öffnete, sodass Friedrich Geiger vor allem Vogels Korrespondenz gesichtet und die bereits publizierten Schriften mit den Originalen verglichen werden konnten. Darüber hinaus bilden die im Anhang abgedruckten, bisher schwer zugänglichen Aufsätze aus Vogels Berliner Zeit und die

Mitteilungen aus Geigers eigener Korrespondenz mit Bekannten Vogels eine willkommene Ergänzung des Materials. Die Berichtigung zahlreicher Fehler und Ungenauigkeiten besonders im Werkverzeichnis zeugen von einer äußerst genauen und beharrlichen Arbeitsweise und die oft erhellenden Werkanalysen lassen keine Zweifel an Geigers Kompetenz. Kritisch anzumerken bleibt allein die wenig leserfreundliche Gestaltung des Verzeichnisses der Primärliteratur, das Vogels Kompositionen nicht separat aufführt, sondern in die chronologische Auflistung der Schriften einfügt. Dass sich die wertvolle Dissertation durch einen überaus angenehmen Sprachstil auszeichnet und besonders im zweiten Teil eine sympathische Sensibilität für den Gegenstand festzustellen ist, rundet den fachlichen Gehalt wirkungsvoll ab.

(Januar 1999)

Sara Imobersteg

*RÜDIGER BEHSCHNITT: „Die Zeit sind so wunderbarlich ...“. Karl Amadeus Hartmanns Oper „Simplicius Simplicissimus“. Hamburg: von Böckel Verlag 1998. 120 S., Notenbeisp. (Zwischen-Töne. Band 8.)*

Im Laufe eines halben Jahrhunderts, beginnend mit ihrer konzertanten Uraufführung am 2. April 1948 bis in die heutige Zeit, ist es der Oper *Simplicius Simplicissimus* von Karl Amadeus Hartmann gelungen – sei es in einer Ur- oder revidierten Zweitfassung (Mannheim 1957) –, eine ständige Präsenz in den deutschen Opernspielplänen zu erringen. Obwohl das Werk eine interessante Kommentierung in der Literatur, vorwiegend in Zeitschriften und Programmblättern wie auch in einigen Biographien und Einzelkomponisten-Monographien erfuhr, wird es erst jetzt, und zwar ein halbes Jahrhundert nach der Uraufführung, mit der Veröffentlichung von Rüdiger Behschnitt in einer eigenständigen Monographie dargestellt. Am Anfang dieser Untersuchung steht ein informativer Einleitungsaufsatz des Schriftleiters der Reihe *Zwischen-Töne*, Hanns Werner Heister, „1933, 1648, 1525, Hartmanns Gryphius-Kantate ‚Friede Anno ‘48‘ als Nachhall der Simplicius Oper“, wobei Hartmanns Stellung der inneren Emigration sowie als unerbittlicher Opponent der Ideologien und Maßnahmen der Naziherrschaft im Dritten Reich

mit historischen Analogien von Ereignissen und der Menschenvernichtung in den Bauernkriegen im 16. sowie während des Dreißigjährigen Krieges im 17. Jahrhundert beleuchtet wird.

An den Beginn seiner Untersuchung stellt Behschnitt eine Einführung seines Konzeptes einer „Politischen Musik“, darauf folgen die Betrachtung des Stoffes von Grimmelshausens Roman als Anklage sowie die Entstehungs- bzw. Werk- und Wirkungsgeschichte der Partitur Hartmanns.

Behschnitts Untersuchungen sind reich an interessanten Beobachtungen und Einsichten. Ein wichtiger Ausgangspunkt dazu ist die oft zitierte und weithin bekannte Entscheidung Hartmanns, ein Bekenntnis abzulegen, was der Komponist letztlich bei seiner Zusammenstellung der *Kleinen Schriften* auch verwirklichte. Die Geburtsstunde oder besser das Aufkeimen des Bekenntniskünstlers lag jedoch noch weiter zurück und verdeutlicht sich beispielsweise in der Textwahl und den Kompositionen der fünf kabarettistischen Stücke der Kammeroper *Wachsfigurenkabinett* sowie seinem frühen Chorwerk *Profane Messe* oder auch in den Kantaten nach Johannes Becher und Karl Marx.

Ein wichtiger Gesichtspunkt des Kapitels „Politische Musik“ sind die kurzen Untersuchungen Behschnitts zur Entwicklung der Kategorien ‚politisch‘ und ‚unpolitisch‘, wie sie im Unterkapitel „Kunst und Politik“ in Hartmanns *Kleinen Schriften* vorkommen. Nach Behschnitt bestand die Möglichkeit, dass sich eine bewusst autonome *l'art pour l'art* absoluter abstrakter Musik, bei der sich keine unmittelbare Konfrontation mit den Normen eines Faschismus offenbarte, auch affirmativ zum Faschismus durch ihre Proponenten falsch darstellen ließ. Ebenso problematisch war das Zurücktreten in Schweigen oder Anonymität, wobei dies nun einerseits als Opposition des Schweigens oder andererseits als Ausdruck einer „silent majority“ bewertet werden konnte.

Zur weiteren Erläuterung einer oppositionellen Musik weist Behschnitt auf Materialien, Medien und Methoden jener Kompositionen hin, die eine antifaschistische Opposition zum Ausdruck brachten, wobei er auf verschiedene Möglichkeiten – die drei verschiedenen Vorstellungen – ‚Negation‘, ‚rettende Kritik‘ und

‚Negation der Negation‘ eingeht. Seiner Auffassung nach bildet Negation „eine Gegenmusik zum Bestehenden, das durch Karikatur und Parodie verzerrt und gespiegelt wird. ‚Rettende Kritik‘ richtet sich bewusst auf die musikalische Tradition, die von den Nazis missbraucht wurde. Sie wird in einen neuen Zusammenhang gestellt und damit der Okkupation durch die Nazis entzogen. ‚Negation der Negation‘ schließlich verwendet gerade solche Mittel, die von der NS-Ideologie als ‚entartet‘ bekämpft werden wie z. B. Atonalität, Zwölftontechnik oder Elemente jüdischer Musik. Die Analyse wird zeigen, dass Hartmann sowohl den Aspekt der ‚rettenden Kritik‘ als auch der ‚Negation der Negation‘ in seine Musiksprache einbezieht.“

Zu den Materialien, Gestaltungsmitteln und Methoden, die Hartmann besonders nahe lagen, zählte zum Beispiel die bewusste Verwendung von Zitaten der Komponisten Igor Strawinsky, Béla Bartók, Sergej Prokofjew, Anton Webern – die unter den Normen der herrschenden nazistischen Ethik als „entartet“ galten – sowie Zitaten der jüdischen Volksmusik wie auch die Anwendung von Techniken, die mit Gestaltungsprozessen des Postexpressionismus kombinierbar waren.

Als ebenso wichtig erachtet Behschnitt verschiedene Medien zum Gestaltungsprozess innerhalb der Gesamtdramaturgie und Psychologie der Charakterisierung. Am Anfang stehen Typologien von Simplicius, dem Einsiedler, dem Landsknecht, dem Gouverneur. Als Typologie vertritt Simplicius den niedrigsten, unbedeutendsten und entbehrlichsten Rang in der gesellschaftlichen Hierarchie sowie beim Ständebaum genau wie der Zwerg im gleichnamigen Drama *Pär Lagerkvists*, oder in Bertold Brechts *Mutter Courage*. In der dramaturgischen Verschmelzung der Ereignisse der 30er-Jahre mit den Bauernkriegen erkennt Behschnitt die Verschärfung dieser Zustände. Ein weiterer Gesichtspunkt zur Erklärung dieser Oper ist eine Folge wie Teil 1 – eine Expositio der Gewalttäter, die Simplicius beobachtet und selbst erlebt; Teil 2 – eine alternative innere Emigration, Zurücktreten und Kontemplation, die dann Simplicius langsam zur Entscheidung, zum Einsatz erzwingt; Teil 3 – Simplicius, neu erwacht, gereift und entschlossen, wird zur Handlungsperson. Eine Ereignis-

und Bildungsfolge, die der Ästhetik des epischen Theaters entspricht. Zu weiteren dramaturgischen Mitteln aus dem epischen Theater gehören die Verwendung des Erzählers, des Sprechchores am Ende des ersten Teils sowie die Heterogenität der Musiknummern.

Den größten Teil der Monographie beansprucht die kombinierte dramaturgische und musikalische Analyse der Oper. Die einzelnen Teile dieser Analyse bestehen aus Kapiteln, welche die Ouvertüre, Introdution mit erstem Teil, Zwischenspiel sowie die zweiten und dritten Teile und den Schluss behandeln. Die besondere Bedeutung, die Hartmann dem ethischen Stand dieses Werkes zuschrieb, dient als wichtiger Ausgangspunkt für Behschnitts Methodologie zur Untersuchung und Betrachtung des Inhaltes sowie des Kompositionsprozesses. Diesen Aspekt erläutert Behschnitt im Laufe seiner Analysen der Ouvertüre und der nachfolgenden angeschlossenen Szenen der Oper. Diesen Satz bewertet Behschnitt als einen ethischen Knotenpunkt der Oper. Er beschreibt und unterstreicht das ‚Hartmann-Thema‘, den Konflikt zwischen Gewalt und entstehender Gegengewalt und erklärt die Quellen der verschiedenen Zitate.

Diese angedeutete quellenreiche Dramaturgie wird im ersten Teil weitergeführt, wenn Behschnitt die Rolle des Erzählers, die kontrastreiche Charakterisierung des Simplicius und der Landsknechte, die Erscheinung des Ständebauers, die Beschreibung von Simplicius' Traumvisionen davon und die durch einen Sprechchor erläuterten Gewalttaten abhandelt.

Von großer Bedeutung ist Behschnitts Deutung des eingefügten Instrumentalzwischenspiels im zweiten Teil in der späteren Fassung der Partitur. Hier handelte es sich um einen elftaktigen Satz, spiegelsymmetrisch gebaut, melodisch sowie rhythmisch. Diese Takte stellen den Wendepunkt der Oper sowie im Charakter des Simplicius selbst dar. Die besondere Bedeutung der Hartmann-Thematik sowie des Zitats erreichte eine noch stärkere Betonung beim Zwischenspiel, das Hartmann erst 1956/57 zur Vorbereitung der revidierten Fassung der Oper verfasste.

Behschnitts Monographie bietet eine gründliche und an Einsichten reiche Untersuchung mit einer gut ausgeglichenen Erfassung der

Dramaturgie sowie der Einzelheiten und Einheiten des Verlaufs der Partitur. Sicherlich wäre eine umfangreichere Heranziehung der Perspektiven aus den Grimmelshausen- und Exilforschungen eine vorteilhafte Bereicherung seiner Darstellung gewesen, besonders im Lichte der Problematik der inneren Emigration sowie des Gesamtœuvres Hartmanns. Doch auf Grund seiner klar konzipierten Methodologie und seiner subtilen Behandlung vieler Details und Aspekte hat Behschnitt einen bedeutenden und sehr wertvollen Beitrag zur Musikforschung der Holocaust-Zeit geleistet. (Dezember 1999) Andrew D. McCredie

*STEFAN DREES: Architektur und Fragment. Studien zu späten Kompositionen Luigi Nonos. Saarbrücken: Pfau-Verlag 1998. 375 S., Notenbeisp.*

Angangspunkt dieser Arbeit ist die kritische Auseinandersetzung mit der bekannten These, das Streichquartett *Fragmente-Stille. An Diotima* sei als radikale Wende im Schaffen Nonos anzusehen: kompositionstechnisch im Sinne einer „Fragmentierung der formalen Architektur“, politisch-weltanschaulich im Sinne einer „Wende zur Innerlichkeit“. Zu Recht widerspricht Drees dieser Auffassung und betont das Moment der Kontinuität. Seine Versuche, die Merkmale dieser Kontinuität zu beschreiben, kreisen um die Begriffe „Reduktion“, „Fragmentierung der Form“ und Abkehr von „diskursiver Logik“. Aus den damit bezeichneten Entwicklungen im Spätwerk Nonos resultiert ein potentieller Konflikt zwischen den beiden zentralen Begriffen, die der Titel der Dissertation gleichsam antithetisch benennt: „Architektur“ und „Fragment“. Ziel der Untersuchungen von Drees ist jedoch der Nachweis, dass Nono nach wie vor – trotz des scheinbar gegenteiligen Höreindrucks – auf eine großformale Gesamtdisposition zielt: auf eine „Architektur des Fragments“.

Leitfaden der Analyse des Kompositionsprozesses von *A Carlo Scarpa* ist der im Titel dieses Werkes gegebene Hinweis auf die „infiniti possibili“ des Architekten und Nono-Freundes. Die Möglichkeit, im Archivio Luigi Nono Einblick in die Skizzen und Entwürfe zu nehmen, erlaubt Drees eine präzise Rekonstruktion der einzelnen Arbeitsphasen des

Komponisten. Selten war ein so minutiös genauer Blick in die Werkstatt möglich wie im Falle dieser „In memoriam“-Komposition, die unmittelbar nach der venezianischen Uraufführung des *Prometeo* entstand. Auch wenn sich die Kommentare zu *A Carlo Scarpa* streckenweise wie eine Dokumentation zur Werkgenese lesen, gelingt doch immer wieder der Blick in tiefere gedankliche Zusammenhänge wie z. B. die Frage nach dem Trauermarsch-Charakter sowie nach der musikalischen Chiffrierung der Biographie des Freundes – bis hin zu jener langgehaltenen Schlussfermate, die dem Tod seine „Endgültigkeit“ nimmt.

Auch in den Untersuchungen zu *La lontananza nostalgica utopica futura* erweist sich der Zugang zu den Skizzen und Revisionen im venezianischen Archiv als nutzbringend. Es ist faszinierend, wie Drees die allmähliche Entstehung des Werktitels dokumentieren und damit über Nonos Werkidee genaueren Aufschluss geben kann. Die zeitliche und gedankliche Nähe zu den *Caminantes*-Kompositionen Nonos weist auch *La lontananza* als ein Werk des Suchens, des Experimentierens aus; die Komposition thematisiert geradezu den „Prozess der Suche“. Dabei ist es eine streckenweise sehr mühsame Lektüre, der sich der Leser zu unterziehen hat, wenn er etwa die mit größter Akribie aufgelisteten Unterschiede zwischen Fragmentfassung, Aufführungsrevisionen und veröffentlichter Fassung nachvollziehen will. Entschädigung bietet die sich anschließende Diskussion über die Bezugnahme Nonos auf historische Materialfragmente, die Intertextualität konstituieren. Hier ergeben sich deutliche Berührungspunkte mit der nur wenige Jahre zuvor entstandenen Arbeit von Lydia Jeschke über *Prometeo*. Aus dieser Perspektive verweist der Untertitel *Madrigale per più „caminantes“*, der die Komposition in den Kontext der *Caminantes*-Werkreihe stellt, auf ein „Wandern zwischen den Zeiten“ (Kropfinger) – nicht ohne Zusammenhang mit der Geschichtsphilosophie Walter Benjamins, die bereits Nonos (und Cacciaris) Konzeption des *Prometeo* entscheidend geprägt hatte.

Dass Nono in *Hay que caminar soñando* die Werkidee von *La lontananza* noch einmal aufgreift, wird anhand einer vergleichenden Analyse beider Kompositionen überzeugend nachgewiesen. In diesem letzten Werk Nonos hebt

Drees die selbstreferentiellen Bezüge besonders hervor. Sie entstehen durch Rückbezug auf die (seit dem Streichquartett verwendete) „scala enigmatica“ und auf Fragmente aus *La lontananza*. Von Interesse ist in diesem Abschnitt weniger die buchhalterische Auflistung früherer Fülle von „anspielungsreicher Wiederverwendung“ als vielmehr der kluge Hinweis auf die Dialektik von Werkidentität und werkübergreifender Zyklusbildung, die gerade im Spätwerk Nonos große Wirkung entfaltet. Kann der Begriff der „offenen Form“ auf Nonos späte Kompositionen angewandt werden? Sicher nicht im Sinne einer Verweigerung großformaler Zusammenhänge. Gegen Metzgers These von der Disparatheit der einzelnen Formteile, die als „Bruchstücke“ autonom seien, hält Drees entschieden an einem formalen Gesamtkonzept Nonos fest, das unabdingbare Voraussetzung für die spätere Fragmentierung ist. Eine größere Anzahl z. T. sehr umfangreicher Anhänge rundet das Bild einer Arbeit, die durch Gründlichkeit und hohes wissenschaftliches Niveau besticht und der Nono-Forschung neue Maßstäbe setzt.

(November 1999)

Dietrich Kämper

ROBERT NEMECEK: *Untersuchungen zum frühen Klavierschaffen von Pierre Boulez*. Kassel: Gustav Bosse Verlag 1998. 206 S., Notenbeisp. (Kölner Beiträge zur Musikforschung, Band 200.)

Die chronologische Darstellung von Boulez' kompositorischem Werdegang bis 1945 lässt anhand des Quellenmaterials der Paul Sacher Stiftung in Basel vier Hauptaspekte greifbar werden: erstens die Adaption herkömmlicher Materialgrundlagen des Kontrapunkts, der Harmonik sowie der Zwölftontechnik, zweitens die Adaption herkömmlicher Formen in unterschiedlichen Stilen und aus unterschiedlichen Epochen von der Gregorianik bis zum Neoklassizismus, drittens die Entfunktionalisierung herkömmlicher Materialgrundlagen durch flexible Materialtransformation, und viertens die Entkontextualisierung herkömmlicher Formen durch vielfältige Formsynthese. Die Adaption herkömmlicher Materialgrundlagen und Formen zeigt sich neben Boulez' Aufzeichnungen seiner Harmonie- und Kontrapunktübungen schon früh in Bezeichnungen und Satzarten seiner ersten Komposi-



tionen als *Psalmodie, Fuge, Toccata, Thème et variations, Prélude* oder *Berceuse*; sie setzt sich fort in späteren Werken wie *Répons* (erste Version 1981), „in dem auf die Form der responsorialen Psalmodie Bezug genommen wird“ (S. 17). Intensive Berührungen mit der Neuen Musik ergeben sich zunächst im Umfeld der vor allem im französischen Kulturraum rezipierten bitonalen, polytonalen oder atonalen Werke unter anderem von Debussy, Milhaud, Honegger oder Strawinsky aus den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts. Die Entfunktionalisierung herkömmlicher Materialgrundlagen durch Materialtransformation zeigt sich bei Boulez unter anderem in der Weiterentwicklung schon existierender Verfahrensweisen, etwa der Parallelverschiebung von Akkorden ungeachtet einer Leiterzugehörigkeit. Gegenüber einer Fortschreitung zwischen leiterbezogenen Akkorden mit verschiedenem Intervallaufbau, wie sie vor allem in funktionaler Harmonik ein Pulsieren zwischen Spannung und Entspannung ermöglicht, lässt Parallelverschiebung Akkorde nebeneinander gleichwertig, an nicht nur eine oder an keine Leiter gebunden und daher in ihrer Aufeinanderfolge flexibel erscheinen (S. 27, 54, 67). Vertikal entspricht dem eine gleichberechtigte Einbeziehung aller Umkehrungsformen und Transpositionen, gerade auch bei fünf-, sechs- oder siebentönigen Akkorden und ihren Teilknoten, die in ihrem Intervallaufbau über den tonalitätsstiftenden Rahmen der Oktave und einer sie unterteilenden Leiter hinausgehen (S. 64–99). Ferner werden unterschiedliche Leitern bzw. Modi simultan verwendet (S. 22–30). Auf melodischer und rhythmischer Ebene wird die herkömmliche taktororientierte Motivik und Metrik überschritten durch flexible Kombination und Variation von Melodie- und Rhythmuszellen zu Gebilden unterschiedlicher Intervallstruktur und Dauer (S. 38, 100–122). Formsynthesen ergeben sich etwa in der Verknüpfung aus *cantus firmus*, Variation und Sonate (S. 62 f.). Die Dialektik zwischen Adaption und Synthese, zwischen Vielfalt und einer sie integrierenden Materialgrundlage, erklärt schließlich Boulez' großes Interesse an der Zwölftontechnik (S. 50). Als Ergebnis dieser Dialektik werden die 1945 entstandenen *Douze Notations pour piano* als sein erstes offizielles Werk eingehender beschrieben (S. 126–

198). Ihr „Zyklus markiert ein Ende und zugleich einen Anfang, insofern in ihm unter dem Banner der Zwölftontechnik eine abschließende Synthese aller bis dahin verwendeten kompositionstechnischen und stilistischen Elemente vorgenommen wird ...“ (S. 131).

Nemeceks Untersuchung lenkt den Blick auf frühe und entscheidende Phasen einer kompositorischen Entwicklung, die schließlich in eine der größten Umwälzungen der europäischen Musikgeschichte mündet. Auch wegen der zahlreichen, zugleich aber einprägsam eingegrenzten Notenbeispiele aus Übertragungen der Skizzen Boulez' und ihrer zusätzlichen Beleuchtung durch eine kenntnisreich und umsichtig einbezogene Sekundärliteratur sind die vier genannten Aspekte zur Adaption und Synthese immer wieder gut belegbar. Sie erhalten gegenüber der Chronologie das weitaus größere Gewicht, weswegen einer ihnen auch systematisch entsprechenden Kapiteluntergliederung der Vorzug hätte gegeben werden können, und zwar mit dem Ziel, noch mehr ihren Zusammenhang aufzuweisen und zu thematisieren. Eine solche Systematik rückte ein spezifisches Problem des modernen Komponierens, welches bei Nemecek zwar mehrfach anklingt, aber selten anhand der vielen Untersuchungsergebnisse reflektiert wird, stärker als leitenden Aspekt seiner Quellenforschung ins Zentrum. Denn in allen der beschriebenen Verfahrensweisen ist immer wieder Boulez' Interesse an einer kompositorischen Verfügungsgewalt deutlich, die in der Adaption von Tradition zugleich deren Entfunktionalisierung und Enthistorisierung in Form einer neuartigen Material- und Formsynthese zum Ziel hat. Beispielsweise ist die flexible Parallelverschiebung von Akkorden zwar schon seit Ende des 19. Jahrhunderts und im frühen 20. Jahrhundert vorbereitet durch eine erweiterte und zum Teil bitonal oder polytonal entfunktionalisierte Harmonik auf der Grundlage verschiedener Modi. Aber sie ist dort eines neben mehreren Merkmalen, das Boulez nun herausgreift; und es ist daher der hier (und auch bei anderen Komponisten der Moderne) mögliche Einwand des Eklektizismus im Vertrauen auf den weithin anerkannten und bei Boulez fraglos vorausgesetzten Wert des Originalitätsstrebens (S. 48) nicht sofort beisei-

te zu schieben, sondern vielmehr genauer zu fragen, warum er Traditionen aufgreift und transformiert, ferner, welche ihm hierfür besonders geeignet scheinen, und schließlich, worin der Gehalt seiner Verfahrensweise liegt. Denn vermutlich thematisiert gerade sie die spezifische Problematik eines Komponierens in der Moderne, welches zwischen einem zuvor nicht gekannten Ausmaß an verfügbarer früherer Musik und einem Originalitäts- und Innovationsanspruch eine Dialektik zu schaffen sucht. Nemeceks Untersuchung, deren Übersichtlichkeit bei nicht zu großem Umfang ansonsten begrüßenswert ist, hätte unter einem solchen zusätzlich leitenden Aspekt noch eine Vertiefung als Lohn für ihre Mühe verdient.

(Februar 1999)

Albrecht von Massow

*LUIGI VERDI: Organizzazione delle altezze nello spazio temperato. Treviso: Associazione Ensemble 900* 1998. 382 S., Notenbeisp., Tabellen. (Diastema Analisi 4.)

„Il problema centrale della musica è l'antitesi fra il continuo e il discontinuo ...“, beginnt der Autor – Komponist und Musikwissenschaftler an der traditionsreichen Accademia Filarmonica di Bologna – die „conclusionone“ zu seinen Darlegungen, die man als einen umfassenden Versuch verstehen kann, ein Gradnetz der Kontinuität über all die disparaten kompositorischen Erscheinungen und theoretischen Konzepte zu werfen, die im Freiraum des temperierten Systems seit Ferruccio Busoni den Aufbruch in „neue, unerhörte Klangwelten“ (nach der Formulierung des immer wieder zitierten Nikolaj Roslavec) unternahmen. Gewöhnlich begegnen sie uns als Einzelercheinungen in Einzeldarstellungen – hier wird gewissermaßen versucht, ihren gemeinsamen Nenner zu finden und sie gemäß einer „teoria generale“ im Zusammenhang zu betrachten.

Das beginnt, wie nicht anders zu erwarten, mit der Analyse möglicher Oktavunterteilungen, daraus resultierender Skalen und ihren Transpositionsmöglichkeiten. (Erinnert sei, dass auch der Begriff „dodecafonia“, wie ihn Verdis Landsmann Domenico Alaleona 1911 in der *Rivista musicale italiana* erstmals aufbrachte, zunächst nichts anderes meinte als eine unter anderen möglichen Aufteilungen

der Oktave, bevor er zur Bezeichnung eines Kompositionsverfahrens wurde.) Neben Ivan Vyšnegradskij (Wyschnegradsky), Joseph Schillinger, Nikolaj Obuchov, George Perle, Joseph Matthias Hauer, Olivier Messiaen, Roberto Gerhard und Herbert Eimert sind François Fétyis und auch Hindemith mit seiner Tonsatzlehre berücksichtigt.

Ein zweites Kapitel klassifiziert „Lineamenti di tecnica combinatoria“ mit Blicken auf Hermann Schröders Theorie der „Symmetrischen Umkehrung“ (1902). Ernst Kreneks Weiterentwicklung der Zwölftontechnik und Heinrich Simbrigers Theorien der komplementären Harmonik, ein drittes: „Alcune applicazioni pratiche“ präsentiert unter Aspekten des „Primatismuo“ bei Giuseppe Savagnone u. a. Kompositionen des Autors. – „Cenni storici“ (Historische Signale) verfolgt Verdi von Busonis 113 Tonarten an über die „Tropen“ von Hauer, die Theorie der „echelonnements“ bei Edmond Costère, amerikanische Konzepte bei Bernhard Ziehn (der Busoni inspirierte) und Milton Babbitt (seltsamerweise fehlt Otto Luening!), die an Hauer knüpfende Tongruppentheorie von Alois Piños, die „Klangzentren“ bei Skrjabin, wie sie Zofia Lissa analysierte, und die russischen Zwölfton-Wurzeln bei Golyscheff, Obuchov, Vyšnegradskij und Roslavec. Kapitel V, „Classificazioni degli insieme“ versucht ihre Synopse.

Kapitel VI untersucht die symmetrischen Skalen in der Musik des 20. Jahrhunderts. Neben Alaleona kommen romantische Vorformen bei Liszt, Debussy und Nikolaj Rimskij-Korsakov sowie die Modi begrenzter Transponierbarkeit bei Messiaen in den Blick, die „Gravitationstheorie“ bei Boleslav Javorskij und ihre Konsequenzen bei seinem Schüler Sergej Protopopov und vielen weiteren Russen: Theorien begründeten auch Schillinger und Nicolas Slonimsky. Hieran knüpft ein Ausblick auf zyklische mikrotonale Systeme sowie alterierte Skalen bei Vito Frazzi und Dallapiccola, aber auch in voraufgehender Musikgeschichte seit Bach. Einen „modo ottonico“ analysiert Verdi bei Skrjabin, symmetrische Skalen ferner bei Bartók, Stravinskij, Josip Štolcer-Slavenski und schließlich bei Schönberg. Ob es (analog dazu) eine Reversion des musikalischen Zeitverlaufs geben könne, bildet u. a. am Beispiel von Bachs *Musikalischem Opfer* einen

Schlussgedanken dieses kühnen und notwendigen Syntheserversuchs.

(Januar 1999)

Detlef Gojowy

*Illustrierte Geschichte der Oper.* Hrsg. von Roger PARKER. Aus dem Englischen von Ute BECKER, Dieter FUCHS und Dorothee GÖBEL. Stuttgart-Weimar: Verlag J. B. Metzler 1998. XII, 604 S., Abb.

Roger Parker nennt in seinem Vorwort die wesentlichen Zielsetzungen dieser Operngeschichte: Einerseits greift sie die die neueren Paradigmen der Opernforschung auf (d. h. die kulturgeschichtlichen und kulturanthropologischen Fragestellungen im Gegensatz zum Formalismus einer Gattungsgeschichte) und andererseits richtet sie sich an eine breite Leserschaft, d. h. sie ist verständlich geschrieben und orientiert sich hinsichtlich des Umfangs der einzelnen historisch-chronologischen Kapitel am derzeitigen Repertoire, was bedeutet, dass der Schwerpunkt auf der Darstellung des 19. Jahrhunderts liegt. Zudem soll die Bebilderung mehr als eine Illustrierung sein und „idealerweise eine Art paralleler Operngeschichte anbieten“ (S. XII). Dieses Programm ist in den einzelnen Beiträgen und der umfangreichen Kommentierung der Illustrationen überzeugend ausgestaltet worden. (Zur Bebilderung ist allerdings anzumerken, dass die Abbildungen auf S. 55 und S. 66 weder eine Aufführung von Lottis *Teofane* in Dresden wiedergeben noch die Dresdener Orchesterbesetzung von 1719. Die Zeichnung ist nicht vor 1729 entstanden.)

Die Darstellung der einzelnen Epochen ist von ausgewiesenen Fachleuten verfasst worden: Tim Carter (17. Jahrhundert), Thomas Baumann (18. Jahrhundert), David Charlton (19. Jahrhundert: Frankreich), William Ashbrook (19. Jahrhundert: Italien), Barry Millington (19. Jahrhundert: Deutschland), John Tyrell (russische, tschechische, polnische und ungarische Oper bis 1900), Paul Griffiths (20. Jahrhundert), Roger Savage (Inszenierung von Opern), William Ashbrook (Opernsänger), John Rosselli (Oper als gesellschaftliches Phänomen). Mary Ann Smart steuert eine Chronologie mit den wichtigsten Opern-Uraufführungen bei. Da die ursprünglichen Hinweise zur

weiterführenden Literatur fast nur englischsprachige Titel enthielten (was nicht nur durch die Zielgruppe sondern auch sachlich gerechtfertigt war), wurde die deutsche Ausgabe um einige Hinweise zu deutschsprachiger Literatur ergänzt. Das Buch enthält außerdem ein Register der Personennamen und Opern.

Wie immer bei solch umfassenden Werken, kann man Details diskutieren, weil einerseits die Autoren ihr je eigenes Geschichtsbild der Operngeschichte (und nicht der Musikgeschichte der Oper) entwerfen, was bekanntlich, wenn das Geschichtsbild hinreichend begründet ist, das Kennzeichen guter Historiker ist, und sie andererseits natürlich trotz des Umfangs des Bandes aus Platzgründen zusammenfassen und generalisieren müssen. Wenn etwa Tim Carters Kapitel über das 17. Jahrhundert etwas theatralisch mit dem Satz endet „Die Opernbühne war reif für Reformen“ (S. 51) fragt man sich, ob dieser petrifizierte Topos historiographisch noch taugt, ist doch die Operngeschichte von Anfang an eine Geschichte der ‚Reformen‘ oder besser der fortwährenden Transformation. Und wenn Thomas Baumanns erste Überschrift im Kapitel über die ernste Oper im 18. Jahrhundert lautet „Die Opera seria im Zeitalter Metastasios“ drängt sich der Verdacht auf, dass hier etliche Jahre am Anfang und Ende des 18. Jahrhunderts unterschlagen werden (was allerdings, wie sich herausstellt, nicht der Fall ist).

Wer Operngeschichte schreibt, muss sich an dem, was gewesen ist, orientieren und kann nicht die Perspektive und Vorlieben der Nachgeborenen einnehmen. Das führt zu einigen bemerkenswerten Verschiebungen gegenüber herkömmlichen Darstellungen, in denen häufig unhinterfragt davon ausgegangen wird, dass die heute geschätzten Komponisten auch die bedeutendsten Komponisten ihrer Zeit waren. So spielt Georg Friedrich Händel in Baumanns Darstellung eine eher untergeordnete Rolle, weil seine Opern auf dem Kontinent kaum bekannt waren und schon in den dreißiger Jahren auch in London als veraltet galten – ganz im Gegensatz zu den europaweit geschätzten Opern Johann Adolf Hasses. Entsprechend dieser historischen Vorgehensweise ist auch Gaetano Donizetti in William Ashbrooks Darstellung der italienischen Oper im 19. Jahrhundert erheblich mehr Raum gewidmet als

Vincenzo Bellini (nämlich fast genauso viel wie Giuseppe Verdi). David Charlton demonstriert in seinem Kapitel über die französische Oper des 19. Jahrhunderts souverän, wie man den gerade in Frankreich eminent wichtigen politischen und sozialen Kontext ebenso in eine auf Werke konzentrierte Darstellung miteinbeziehen kann (oder besser muss) wie Fragen der literarischen Tradition und der Textgestaltung.

Ein Kapitel über das „Inszenieren von Opern“ muss in einer kulturgeschichtlich orientierten Operngeschichte einen zentralen Platz einnehmen, da die Musik einer Oper eben nur ein Teil der Aufführung ist und sich zunehmend die Erkenntnis durchsetzt, dass der Komponist nur eine der am Zustandekommen einer Oper beteiligten Personen war. Roger Savage gelingt es anhand zentraler Beispiele die Probleme und Prämissen der Inszenierungspraxis von Gagliano bis Glass schlaglichtartig, aber detailliert zu beleuchten (wobei er mit etlichen alten Vorurteilen aufräumt). Ähnlich informativ ist William Ashbrooks Kapitel über die Sänger (zu den oben erwähnten diskussionswürdigen Details zählt allerdings die Frage, ob Gilbert Duprez tatsächlich der erste Tenor war, der das hohe C mit Bruststimme sang, wie Ashbrook auf S. 483 meint, denn bereits Giovanni Battista Rubini war in der Lage mindestens das hohe B mit Bruststimme zu singen). John Rosselli beschreibt in seiner üblichen souveränen Art die Oper als gesellschaftliches Phänomen – von der Sitzordnung bis zur Einführung wassergespülter Toiletten in den Opernhäusern.

Diese *Illustrierte Geschichte der Oper* ist ein grundlegendes Werk für die Oper als kulturgeschichtliches und theatergeschichtliches Ereignis. Wer freilich musikalisch formanalytische Hinweise sucht, wird das Buch wenig schätzen, denn diese spielen kaum eine Rolle. Hinweise zur Form oder zum Klangbild finden sich zwar immer wieder, doch sind sie in die Gesamtdarstellung integriert. Auch insofern wird der Band dem Anspruch gerecht, jenen Paradigmen der Opernforschung zu folgen, die sich international in den letzten Jahren unter Aufnahme von Anregungen aus geisteswissenschaftlichen Nachbardisziplinen etabliert haben. Die traditionelle, an musikalischen Formen ausgerichtete und kontextvergessene Gattungsgeschichte

der Oper wird es in Zukunft schwer haben, ihre Existenz zu rechtfertigen.  
(Juni 1999)

Michael Walter

*Kammermusikführer*. Hrsg. von Ingeborg ALLIHN. Stuttgart-Weimar: J. B. Metzler/Kassel: Bärenreiter 1998. XXVII, 706 S., Notenbeisp.

Nach dem vor einigen Jahren vollständig renovierten Reclam-Pocket, das mit seinen knappen Artikeln nur einen allerersten Zugang bietet, und dem vielfarbigen, durchaus gewichtigen Handbuch aus dem Harenberg-Verlag, in dem die zahlreichen Werkbesprechungen auch Hinweise zu Entstehung und Rezeption einschließen, erscheint nun bei Metzler/Bärenreiter ein weiterer umfangreicher Kammermusikführer mit eigener, überzeugender Konzeption. Denn statt einer kaum übersehbaren Zahl kleinerer Artikel (in denen sich gerne Allgemeines wiederholt und Individuelles kaum deutlich wird), werden neben einer Kurzbiographie der Komponisten, einer vollständigen Übersicht über das jeweilige kammermusikalische Schaffen und einem kontextbezogenen, das Œuvre charakterisierenden Essay nur wenige Werke exemplarisch besprochen. Diese Konzeption geht zurück auf das ebenfalls von Ingeborg Allihn in Angriff genommene *Konzertbuch Kammermusik*, von dem 1988 nur ein erster Band (A–G) im VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig erschien – eine rar gewordene, nicht nur als Informationsquelle zur zeitgenössischen osteuropäischen Musik wertvolle Publikation. Für Irritationen sorgt allerdings im vorliegenden Kammermusikführer die Entscheidung, erst mit der „Wiener Klassik“ (lediglich vertreten durch Haydn, Mozart, Beethoven und Dittersdorf) zu beginnen – nur in den „Hinweisen zur Benutzung“ erscheint (versehentlich?) der Terminus „Triosonate“ (S. VI). Spiegelt sich hierin etwa die aufführungspraktische Aufteilung des Repertoires wider? Auch die weitere Gewichtung wirft Probleme auf. Natürlich muss sich die Auswahl an der „Präsenz der Komponisten und ihrer Kammermusik im heutigen Musikleben“ orientieren; dankbar vermerkt man aber darüber hinaus aber auch die Aufnahme zahlreicher in Vergessenheit geratener Werke (des 19. Jahrhunderts), auch fand (offensichtlich als programmatische Vorgabe) die zeitgenössische

Musik ausgiebig Berücksichtigung, obwohl sich manches Werk wohl erst noch durchzusetzen hat. Auf der Strecke blieben allerdings zahlreiche Komponisten, die die Arbeit an ihrem kammermusikalischen Œuvre in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts aufnahmen, wie etwa Apostel, Busoni, Butting, Casella, Dessau, Goldschmidt, A. Haba, Holmboe, Malipiero, Toch und Viktor Ullmann, dessen *Streichquartett* zu den herausragendsten Gattungsbeiträgen jener Zeit zu zählen ist.

Die nahezu durchweg auf hohem Niveau stehenden Artikel der insgesamt 75 Autoren widmen sich erfrischenderweise nicht immer rein formalen Fragen oder repetieren tradierte Meinungen. Sie setzten dadurch aber auch einen stets mitdenkenden Leser voraus. Die unterschiedlich dicht gestreuten Notenbeispiele erläutern mitunter wichtige Fingerzeige des Textes. Dass bei einer derart umfangreichen Publikation auch kleinere Versehen zu verzeichnen sind und einige Formulierungen der redigierenden Hand entgingen, trübt nicht den überzeugenden Gesamteindruck des Werkes: die Entstehung von Schönbergs *Streichquartett* op. 10 wird einmal mit 1907/08 ein anderes Mal mit 1908/09 angegeben (S. 539 und 542), in der Werkliste zu Schuberts umfangreichem Schaffen fehlt der *Klaviertriosatz* D 28 (1812), Louis Spohr entwickelte sich in seiner Kasseler Zeit „zum Spätromantiker“ (S. 601); hier fehlt zudem ein Hinweis auf das signifikante Desinteresse der Zeitgenossen an seinen letzten Kompositionen.

(Juli 1999)

Michael Kube

*Die Heilkraft der Musik. Eine Einführung in die Musiktherapie.* Hrsg. von Werner KRAUS. München: Verlag C.H. Beck 1998. 246 S. (Beck'sche Reihe 1260.)

Eine der vielen populärwissenschaftlichen Gesamtdarstellungen der Musiktherapie, diesmal aus der Sicht der berufsbegleitenden Weiterbildung Musiktherapie am Freien Musikzentrum München. Wie häufig bei derartigen Werken sind Titel und Kapitelüberschriften irreführend: Musik soll nicht als „Medikament“ missverstanden werden, weil eine Heilung nicht von der Musik, sondern den beteiligten Menschen ausgeht, die sich (unter anderem)

musikalischer Mittel bedienen. In diesem Sinne enthält der Hauptteil des Buches unter der Fragestellung „Wer braucht Musiktherapie?“ 13 Fallbeispiele, die jeweils für ein prototypisches Leiden, ein prototypisches musiktherapeutisches Verfahren und eine prototypische Interaktion zwischen einem Therapeuten und einem Patienten stehen. Jeder Fall wird von einer Fachfrau oder einem Fachmann geschildert und soll im Wesentlichen für sich selbst sprechen. Umfassendere Begründungs- oder Systemzusammenhänge werden kaum erwähnt, die großen Systeme der Musiktherapie sind kein Kriterium für die geschilderten Fälle. Im Grundlagen-Kapitel von Monika Nöcker-Ribaupierre wird zwar pragmatisch unterteilt in Musik-Medizin, Funktionelle Musik, Rezeptive und Aktive Musiktherapie. Die beiden letzten werden – auffallend selektiv – weiter unterteilt in Regulative Musiktherapie, Kathymes Bilderleben und Guided Imagery and Music bzw. in Orff-, anthroposophische, schöpferische (nach Nordoff/Robbins) Musiktherapie und Musikpsychotherapie. In den Fallbeispielen jedoch verschwimmen die Grenzen, herrscht weitgehend die Evidenz und steht der jeweils geschilderte Erfolg als Gütekriterium.

Betrachtet man die in den letzten Jahren erschienenen Werke über Musiktherapie (u. a. von Smeijsters 1994, van Deest 1994, Schroeder 1995), so zeichnet sich das vorliegende durch eine gewisse Nüchternheit, durch einen „integrativen“ Ansatz, durch evidente Praxisnähe und Klarheit sowie durch Allgemeinverständlichkeit und Voraussetzungslosigkeit aus. Von einem bezüglich Zielpublikum vergleichbaren Werk, dem *Lexikon Musiktherapie* von Hans-Helmut Decker-Voigt u. a. (1996 bei Hogrefe erschienen), unterscheidet sich das vorliegende Buch durch ein homogeneres Konzept. Es ist zwar (noch) kein Lehrbuch der Münchner Schule, aber doch deren Credo und zugleich ein kleines Nachschlagewerk für alle, die wissen möchten, ob für ein bestimmtes Leiden (vom schreienden Baby bis zur Sterbehilfe, von der magersüchtigen Tochter zum Drogenabhängigen) Musiktherapie indiziert ist. Es ist aber auch kein Versuch, Heterogenes durch Neuropsychologie und Musikimmanenz „integrativ“ zu begründen (wie bei van Deest), oder eine strenge Darstellung ent-

lang außermusikalischer Psychotherapie-Systeme.

Unter dem Aspekt der Musikforschung ist das Buch als eine Fallstudiensammlung mit systematisierender Einleitung einzustufen, deren Auswertung fehlt. Die historischen oder philosophischen Exkurse über Musik an und für sich sollten Musikwissenschaftler am besten überschlagen, wenn sie sich nicht allzu sehr ärgern wollen.

(August 1999)

Wolfgang Martin Stroh

ULRICH KAISER: *Gehörbildung. Satzlehre, Improvisation, Höranalyse. Ein Lehrgang mit historischen Beispielen. Kassel u. a.: Bärenreiter 1998. Grundkurs: XVIII, 239 S., Aufbaukurs: XV, S. 242–476 + CD. (Bärenreiter Studienbücher Musik. Band 10 und 11.)*

Das erste sehr umfangreiche Opus eines jungen Musiktheorieprofessors – ein Volltreffer! Gehörbildung wird weithin von den übrigen Ausbildungsfächern abgetrennt unterrichtet mit dem Schwerpunkt Musikdiktat. Hier aber sind nun alle Türen geöffnet zu Musikgeschichte, Satz- und Formenlehre. Die 1400 originalen Musikbeispiele (keine selbstgezimerten Übungen) haben eine große historische Bandbreite. Immer jeweils angebrachte ausführliche Erklärungen, die der Fachmann überspringen darf. Tactus und Takt bei den ersten Rhythmus-Übungen, bei den ersten Tonreihen sogleich authentisch und plagal, phrygisch, Geschichte der schwarzen Tasten, deren Namen in verschiedenen Sprachen. Größere Besetzungen zugleich geordnet und kommentiert als geschichtlicher Wandel vom 17. bis zum 20. Jahrhundert. Bei Tanzrhythmen sogleich ein kleines Tanzlexikon von Pavane bis ChaChaCha. Beim mehrstimmigen Satz Information anhand von Beispielen über Fauxbourdon, sämtliche Sequenzmöglichkeiten und Vorhaltbildungen.

Musikdiktate, natürlich. Daneben aber die verschiedensten Arten von Aufgaben, und dabei eine Fülle hinreißender Aufgabenerfindungen, die den Lernenden durch ihre Lebendigkeit animieren: Selbstunterricht ganz am Anfang: Einen Ton anschlagen. Er sei 3 einer Durskala, 4 in Moll, 5 in Dorisch ... Überlagerte Rhythmen werden von zweien im Duett geklatscht oder von einem gleichzeitig getreten, geklatscht und gesungen. Bachs latente

Mehrstimmigkeit gesungen von zweien, die zuvor ausarbeiten, wem welche Töne gehören; einige wohl auch beiden? Klangfolgen sollen von einem melodisch zerlegt gesungen werden; von welchem zu welchem Ton steigt man dabei am besten um? Mehrere Lösungen finden! Kanons nicht nur zu zweit singen sondern auch improvisierend erfinden. (Intensives Auf-den-anderen-Hören also beim Singen!) Beim Diktat gelegentlich Notation erst nach dem letzten Vorspielen, Gedächtnisschulung! Instrumentation (jedem Band liegt eine CD bei) und Form wird, mehrfach hörend mit unterschiedlich gerichteter Aufmerksamkeit, in Diagramme eingetragen. Bei Werken neuer Musik die zunächst wohl überraschende aber schnell überzeugende Empfehlung, Gehörtes als Klangskizze auf dem Klavier nachzuimprovisieren, um das jeweils Wesentliche zu erfassen (das hier ja nicht diese große Septime und jener Fünfklang ist).

Klug, lesenswert auch im Aufbaukurs; der Beitrag von Hartmut Fladt zur Formbildung, mit 70 Seiten allerdings etwas zu umfangreich und in etlichen ausführlichen Tabellen (z. B. Systematik formbildender Kadenzten) fast bemüht, eine Extraktformenlehre einzubauen.

Clemens Kühns im selben Verlage 1983 erschienene und erfolgreiche knappe *Gehörbildung im Selbststudium* wird durch Kaisers Werk nicht überflüssig schon wegen ihrer Konzentration auf das Selbststudium. Mancher kaiserschen Aufgabenerfindung hat Kühn aber schon den Weg geöffnet. Kaisers großes Verdienst ist im Untertitel seines Werks benannt. Satzlehre, Improvisation, Höranalyse, und Höranalyse ist eben mehr als bloßes tumbes Nachschreiben. Gehörbildung als Weg zum Musikverstehen. Mögen viele Benutzer ihn gehen, lernende und lehrende!

(Januar 1999)

Diether de la Motte

CLEMENS KÜHN: *Kompositionsgeschichte in kommentierten Beispielen. Kassel u. a.: Bärenreiter 1998. 373 S. (Bärenreiter Studienbücher Musik. Band 9.)*

Zwei wesentliche Unterschiede zur *Geschichte der Musik in Beispielen* von Arnold Schering (1931): Schering führt bis etwa 1775 (Gluck, früher Haydn und Mozart), Kühn dage-



gen bis zu erst vor wenigen Jahren entstandenen Werken. Vor allem aber: Schering bezieht Schritt für Schritt durch die Jahre alle Gattungen ein. So folgt auf eine Orgeltoccata von Merulo eine Sinfonia von Banchieri, ein Deutsches Lied von Hassler, zwei Intradan und dann eine Paduane von Haussmann. Kühn geht dagegen zweimal durch die Zeit mit unterschiedlichen Scheinwerfeinstellungen. Die 50 Seiten „Wandlungen der Sprache“ springen von neu zu neu, lassen die jeweiligen Entfaltungen also aus. Hier die zwei ersten und zwei letzten der sieben Blickpunkte: Von Ein- zur Mehrstimmigkeit (900). Ars nova (1320) ... Ohne tonales Zentrum (1910). Neuer Ausdruck (1975). Die folgenden 130 Seiten stellen die „Epochalen Gattungen“ vor, im Kapitel Renaissance also z. B. „Messe, Motette, Lied“. – „Motette gleich Motette?“ – „Die Welt des Madrigals“. Erstaunen darüber, dass hier Romantik das letzte Kapitel ist und sein letzter Blickpunkt die Symphonische Dichtung? Nein, denn auf welche Gattungen sollte man die folgenden zur Individualität strebenden Jahrzehnte fixieren?

Nun aber, überraschend und alsbald faszinierend, folgen noch zwei nicht musikgeschichtlich angeordnete Kapitel, in denen sich Tonsatz, Formenlehre, Musikgeschichte und Partiturliteratur u. a. m. mischen: 50 Seiten Satzstrukturen und 100 Seiten Sprechweisen. Und diese beiden Kapitel haben ihre eigenen Beispiele, verweisen aber immer wieder auch auf in den übrigen Kapiteln vorgestellte Werke, die nun über weite Zeitabstände hinweg neue Zusammenhänge erkennen lassen. Dafür zwei Beispiele: Im Abschnitt „Reduktion“ des Kapitels „Satzstrukturen“ wird bei Materialreduktion auf Bartók, Josquin und Purcell hingewiesen! Und im Kapitel „Sprechweisen“ werden im Abschnitt „Geschlossen und offen“ (was ist jeweils gefestigt, was offen?) ein Klavierlied von Alban Berg und ... ein Sanctus von Ockeghem (melodisch keine greifbaren Gestalten, aber deutliche Gliederung durch Platzierung und Ziel der Klauseln) vorgestellt. Abschließend wird noch auf 30 Seiten Alte „Neue Musik“ und Neue „Alte Musik“ ins Bewusstsein gerufen.

Welches Fachgebiet also studiert wird, wenn beim chromatischen Quartgang, dem Lamentobass eines Duetts von Pergolesi verwiesen wird auf Beispiele anderer Kapitel von Frescobaldi,

Schütz, Bach, Mozart, Schubert, Liszt und Ligeti? Alle Fachgebiete zugleich!

Erfrischend immer wieder die Ansprache und Aufforderung zur Mitarbeit des Lesers. So stellt Kühn beim 1. Satz des *Streichquartetts* op. 33,1 von Haydn vor seiner abschließenden Frage alle Argumente zusammen, welches denn nun erstes, welches zweites Thema sei. Bei einer Chanson von Binchois wird die „Beschränkung auf wenige Klänge“ mitgeteilt, der Leser aber aufgefordert, zum Bleistift zu greifen: „Was kommt überhaupt vor?“ Und sogar dies: Frank Michael Beyers quasi improvisatorischer Umgang mit Josquins *Missa la sol fa re mi* analysiert Kühn mit der abschließenden Aufforderung an den Leser, sich selbst animieren zu lassen, selbst eigene Versionen zu entwerfen.

Für mich hat dieses so reiche, lebendige, spannende und zur ständigen Mitarbeit stimulierende Buch nur einen Fehler (Frescobaldis *Canzon* S. 187 hat doch zwei *Soggetti!*) und hinterlässt nur eine Bitte für die zweite Auflage: Der Pianist hat eben nur zwei Hände, könnte man bei Debussy neben den Klavierbeispielen nicht eine Partiturseite aus *La Mer* hineinzaubern?

(Februar 1999)

Diether de la Motte

EKKEHARD KREFT: *Harmonische Prozesse im Wandel der Epochen* (3. Teil). *Das 20. Jahrhundert*. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1999. 396 S., *Notenbeisp.* (Beiträge zur europäischen Musikgeschichte. Band 1.)

Auch dieser dritte Teil ist geprägt von umfassender Musik- und Musikliteraturkenntnis Krefts, der auf alle Bücher verweist, in denen das jeweils Behandelte ausführlicher dargestellt ist, der es sich leisten kann, kompetente Kollegen (Stuckenschmidt, Metzger, Dibelius, Gojowy ...) ausführlich zu zitieren ohne sich dadurch selbst in die zweite Reihe zu schieben, der sehr viele und deshalb natürlich notwendigerweise äußerst kurze Klangfolgen, Reihenstrukturen und Werkauschnitte vorstellt und in jeweils angemessener Weise analysiert.

Gut, dass mit Wolf, Bruckner, Liszt, Debussy, Ravel, Strauss, Dukas und Puccini begonnen wird, den Wegbereitern also, denn um Wege, um Prozesse „permanenter Weiterentwicklung“ geht es Kreft ja, um „Tendenzen innerhalb eines historischen Kontinuums“. Darstel-

len (Titel: Harmonische Prozesse!) möchte er doch das „permanente Bestreben, auf der Basis bekannter Elemente bis zu dahin ungenutzten Entwicklungsstufen vorzustoßen“.

Das aber muss ja nun im 20. Jahrhundert zu der Katastrophe führen, dass von 368 Textseiten nur 60, also ein Sechstel, der Musik nach 1945 gewidmet sind: Sprünge gibt es ja hier, Unerwartetes, Schockierendes, gänzlich Neues. Kein Platz in Krefts Buch also für Stockhausen und Boulez, kein Wort über Cage, Grafische Notation, Minimal Music, totalen Serialismus, Alea. Eine Zeile über Nono. Stockhausens *Klavierstück XI* (1957) mit seinem „der Spieler schaut absichtslos ...“ und sein *Fresco* von 1969 (Musik ohne Noten!) fügen sich nicht in sein Konzept, das sich für die Zeit nach 1945 auf „das Erbe der Dodekaphonie 1949–66“ konzentriert; nichts also auch über wichtige und je originelle Werke der letzten 30 Jahre von Lachenmann, Rihm, K. und N. A. Huber, Reimann, Pintscher. Was als „Harmonische Prozesse“ dargestellt werden konnte, ist in diesem Band kompetent und lesenswert. Nur darf man den Leser doch nicht durch Verschweigen glauben lassen, dass auch in den letzten 50 Jahren alles „schrittweise permanente Weiterentwicklung“ gewesen sei. (Mai 1999) Diether de la Motte

PAMELA M. POTTER: *Most German of the Arts. Musicology and society from the Weimar Republic to the end of Hitler's Reich. New Haven-London: Yale University Press 1998. 364 S.*

Dass die deutsche Musikwissenschaft in den Nazijahren eine unrühmliche bis jämmerliche Rolle gespielt hat, ist bekannt: Dass es noch nach einem halben Jahrhundert einer Amerikanerin überlassen blieb, für eine systematische Grundlegung der fälligen Rechenschaft zu sorgen, macht die Sache noch schlimmer. Bei Pamela Potters gründlich recherchiertem Buch drücken die mit dem Thema verbundenen Fragen so schwer, dass eine Rezension im vorgegebenen Rahmen ebenso wenig möglich ist wie ein Referat der wichtigsten Ergebnisse. Viel eher als die Verfasserin hätten wir immerfort neu zu bedenken, zu welchen Urteilen Unbetroffene befugt sind, auf welche Weise po-

litische Torheit und profitable Anpasserei ununterscheidbar werden konnten, ob es neben üblen Gründen für das lange Schweigen nicht auch halbwegs verständliche, wenn auch kaum entschuldbare gebe etc. Dass das zwischen 1933 und 1945 Geschehene sich nun nicht mehr trennen lässt von seiner Verdrängung, stellt auch eine Chance dar: Klug abwägende Nachforschungen können schwerlich als hilflos verspätete Denunziationen erscheinen, wenn sie zu klären helfen, inwieweit die Defizite der Musikwissenschaft der zwölf Jahre mit denen der Jahrzehnte danach zusammenhängen – etwa als Missverhältnis zwischen solider historischer Detailforschung und Editionsarbeit und einem eher kläglichem Niveau bei grundsätzlichen, geschichtstheoretischen, ästhetischen, philosophischen Fragen. Derlei schleppt eine Disziplin nicht ohne Schaden jahrzehntelang mit sich herum. Im chauvinistisch unterlegten Weiheton, auf den sich vor 1945 fast alle verstanden, wird ebensoviel verdrängt wie in dem Arbeitsdruck, der nach 1945 die MGG, eine wissenschaftliche Großtat, hervortrieb, oder auch in der schönen Objektivität, in der z. B. ebendort mitgeteilt wird, dass Alfred Einstein „im Jahre 1933 ... Deutschland ... verließ“ und „1939 ... seinen ständigen Wohnsitz in die USA ... verlegte“. Hätten wir, wenn Viktor Ullmann artikelwürdig gewesen wäre, die Auskunft zu gewärtigen gehabt, dass er seinen Wohnsitz nach Theresienstadt verlegte?

Dass man zu Beginn der fünfziger Jahre anlässlich Hans Joachim Mosers Buch über die *Musik der deutschen Stämme* sich von dem Verfasser als einem Unverbesserlichen empört distanzieren konnte, war als exkulpierendes Ablenkungsmanöver ebenso willkommen wie etwa auf dem Bonner Kongress 1970 die Abwehr erklärtermaßen marxistischer Fragestellungen. Folgerungen, die nach den Arbeiten von Joseph Wulf oder Fred Prieberg anstanden, wurden nicht gezogen, seminaristische Bemühungen oder die Dissertation von Gerhard Splitt blieben vereinzelt. Wenn es nun plötzlich – man denke an die Untersuchungen von Willem de Vries oder Michael Kater – von allen Seiten kommt und der Eifer der Autoren diese zu ärgerlich überscharften Urteilen verleitet, sind nicht nur sie selbst, sondern die mangelnde Kontinuität der Auseinandersetzung verantwortlich. Dass pure Fakten sich wie Denunzia-

tionen ausnehmen, kann man nicht beanstanden, solange man für die Vereinzelung sorgt.

Abgesehen davon, dass Pamela Potter sich in Bezug auf die Wirksamkeit der Emigranten in den USA jene national bezogene Gesichtspunkte unkritisch zu Eigen macht, welche sie in Bezug auf die den Nazis in die Arme laufende Wissenschaft gescheit und kritisch handhabt, bleibt es ihr großes Verdienst, eine Grundlegung und historische Systematisierung versucht zu haben. Den angedeuteten Fragestellungen hat sie sich tunlichst ferngehalten, sie konnte darauf vertrauen, dass das Material sie von sich aus stellt. Systematisch orientiert, schreibt sie über geschichtliche, – hier trifft das geschmähte Worte – „ideologische“ Hintergründe, über Institutionen, über Funktion und Stellung der Musikwissenschaft. Selbstverständlich kann und will sie an Namen nicht vorbei, meidet aber Individualporträts und moralische Urteile. Dass ihr das, entgegen der einer Nichtdeutschen möglichen Unbefangenheit, nicht leicht fiel, ehrt sie. Uns sollte es noch schwerer fallen – was zu nichts weniger taugen darf als zum Dispens in dem Versuch, dem Verdrängen und Beschweigen auf halbwegs gerechte und ehrenwerte Weise ein Ende zu machen. Dazu gehört ebenso, dass wir Mosers Anerbieten, jeweils kurz vor oder nach Besetzung angrenzender Länder über deren letzten Endes gewiss germanisch geprägte Musik zu schreiben, oder Joseph Müller-Blattaus im Blick auf Wilibald Gurlitts Lehrstuhl hartnäckig wiederholte Hinweise auf dessen „jüdische Versipfung“ so widerwärtig und unentschuldig nennen, wie sie sind; dazu gehört auch, dass wir in Friedrich Blumes Vortrag bzw. Artikel über *Musik und Rasse* nicht nur die Nähe zum Nazi-Jargon wahrnehmen, sondern auch, was daran listig und gewagt, als Sicherung von Freiräumen durch verbale Zugeständnisse konzipiert war; oder, dass wir die Verführungen für den ehrgeizigen, hochbegabten Jungstar Heinrich Besseler richtig werten, der sich u. a. qua Parteilichkeit dafür schadlos hielt, dass das akademische Establishment ihm in Heidelberg den Zutritt in den inneren Kreis der ordentlichen Professoren verwehrte. Die Verquickung nüchternen Rechenschaft mit Wertungen bei endgültig eingeschränkter Kompetenz wird die Geschichte unendlich machen. Wer sich daran ärgert, dass die Akten nicht geschlossen werden

können, sollte sich zunächst vor Augen halten, dass und weshalb man sie so spät öffnet. Pamela Potters Buch leistet da eine solide fundierte Hilfestellung. Der fällige Dank ist hierfür ebenso nachdrücklich wie beklommen.

(April 1999)

Peter Gülke

*musica instrumentalis*. Zeitschrift für Organologie. Ausgabe 1. Hrsg. von G. Ulrich GROSSMANN. Redaktion: Frank P. BÄR. Nürnberg: Verlag des Germanischen Nationalmuseums 1998. 164 S., Abb., Notenbeisp.

Es handelt sich um eine neue Spezial-Zeitschrift (ist es Zufall, dass der Titel identisch ist mit dem der Dissertation von Ellen Hickmann, Baden-Baden 1971, der gegenwärtigen Vorsitzenden der Arbeitsgruppe „Instrumentenkunde“ in der Gesellschaft für Musikforschung?). Dabei scheint man zu spüren, dass man diese Neugründung angesichts der englischsprachigen Journale *The Galpin Society Journal* (GSJ) und *Journal of the American Musical Instrument Society* (JAMIS) rechtfertigen muss: „Wenn im anglophonen Teil der Welt [...] Zeitschriften [...] zur Verfügung stehen, erscheint es doch annehmbar, dass im deutschsprachigen Teil eine einzige Zeitschrift sich als lebensfähig erweisen wird“ (S. 15, s. auch Einleitung). Deutsche Abschottung hatten wir bereits in der NS-Zeit, und man kann kaum behaupten, dass die deutsche Musikwissenschaft davon inhaltlich profitiert hätte. Sich angesichts der „Globalisierung“ auf eine nationale Position zurückzuziehen zeugt wohl nicht gerade von Voraussicht, und man sollte sich der Tatsache bewusst sein, dass man vom Rest der Welt nicht wahrgenommen wird.

Sieben von 13 Beiträgen sind rein beschreibend bzw. aufzählend ohne weiterführende Kommentare, z. B. über die deutsche Entwicklung der Organologie nach dem Krieg (J. H. van der Meer); über „Begrifflichkeit und Funktionalität“ von Musikinstrumenten (E. Hickmann); Erstellung von Musikinstrumenten-Erfassungen, Vorstellung von Aktivitäten in der Schweiz (drei Artikel), Bibliographien usw. – Themen, die z. T. eher in „Hausmitteilungen“ oder „Newsletters“ gehören denn in ein Journal. Zwei Einzeldarstellungen sind nützlich als Quellen (Sabine Katharina Klaus über den Klavierbauer Johann Matthäus Schmahl und

Enrico Weller über die Innungen der Blasinstrumentenmacher im Vogtland). Ein Artikel ist ausgezeichnet (Rainer Weber über Säulenblockflöten), da gedanklich anregend und technologisch zukunftsweisend. Zwei Beiträge sind gar wissenschaftlich dubios: über die Herstellung einer steinzeitlichen Knochenflöte (Wulf Hein; kein Originalbeitrag), was wohl eher in Bereiche der Museumspädagogik gehört, sowie über die Anfänge von Lagenstimmungen von Instrumentenfamilien (Frank P. Bär), für dessen Kritik der Rahmen dieser Rezension nicht ausreicht.

Es lohnt sich, dieses Buch einer anderen Publikation des GNM gegenüberzustellen: *Der „Schöne“ Klang* (Nürnberg 1996, rezensiert in *Mf* 51, 1998, S. 145 f.). Die Thematik „Nürnberg & Japan“ enthielt in ihrer fröhlichen Chaotik eine Fülle anregender Gedanken und neu entdeckter Fakten; sie besaß Farbe und Glanz. Die Aufmachung von *musica instrumentalis* dagegen ist gleichzeitig präventiv und glanzlos, das Layout unpraktisch, da man Fußnoten, die links und rechts am Rand platziert sind, suchen muss, die Bildzuordnung ohne ersichtlichen Sinn – auch keinen ästhetischen, denn reich bebilderte Seiten wechseln sich ab mit Folgen von Seiten ohne Bild – zuweilen sechs Seiten von der Bezugsstelle entfernt. Anscheinend sind nicht einmal Sonderzeichen möglich; z.B. wird „ÿ“ durch „ye“ ersetzt (durch Fußnoten kenntlich gemacht).

Recherchen sind ungenau; allein an zwei Stellen (S. 138, 158) wird die zweite Auflage des Buches von Olga Adelman über die Alemannische Schule (Berlin 1997) fälschlich angegeben als „Archaischer Geigenbau“ (der Wegfall des Epithetons ist im Buch begründet; da ich Mitautorin bin, darf ich anmerken, dass mein Vorname mit zwei n geschrieben wird.) Außerdem trifft es nicht zu, dass es nur ehemals möglich war, organologische Beiträge im Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung/Berlin unterzubringen (S. 14). Vielmehr gibt es einen konstanten Faktor von ca. 10%; er ist nach dem Ausscheiden von Dagmar Droysen-Reber sogar leicht gestiegen (1968–1984: 8 Beiträge von 81; 1985–1997: 11 Beiträge von 82).

Es fehlen vollkommen – was der ersten Nummer einer solchen Zeitschrift wohl angestanden hätte – wissenschaftsphilosophische Auseinan-

dersetzungen, in denen man die Misere der Instrumentenkunde bei Namen genannt hätte. Die Emigration von Curt Sachs in die USA hat hier zu einem Niveauabfall der gerade entstandenen Disziplin geführt, während in den USA ein Aufschwung zu verzeichnen war (dem Werk z. B. einer Sybil Marcuse ist hierzulande nichts Gleichwertiges entgegenzusetzen). Diese Situation konnte solange verschleiert werden, wie es darum ging, die durch den Krieg dezimierten Sammlungen quantitativ aufzubereiten, was zur Hauptdomäne von Instrumentenkundlern wurde. Aber was im Jahr 1950 gut und richtig war, muss im Jahr 2000 nicht sinnvoll sein. Heute sind gerade die Sammlungsleiter oft durch eine überbordende Bürokratie (= „Management“) und Unterricht doppelt belastet, und man merkt der Themenwahl der entsprechenden Autoren an, dass sie viel zu wenig zu regelmäßiger wissenschaftlicher Arbeit kommen. Es scheint mir kein Zufall, dass der gehaltvollste Artikel von einem freien Instrumentenmacher und -restaurator stammt. Anstatt Gedanken zu formulieren über Sinn und Zweck der Organologie, die über das Erstellen von Katalogen und Systematiken hinausgehen, und sich der Tatsache zu stellen, dass viele Einzelmonographien, die von Instrumentenkundlern hätten geleistet werden müssen, nunmehr von Laien übernommen worden sind (die sich dabei nur allzu oft tatsächlich ‚übernehmen‘), wird in eingefahrenen Spuren gelaufen. Als wissenschaftlich weiterführende Publikation ist *musica instrumentalis* zu seicht, für ein Buch, das man auf dem Salontischchen auslegt, jedoch zu wenig unterhaltsam. Damit ist der Instrumentenkunde ein Bärendienst erwiesen worden. Präsenz ist nicht alles – sie muss auch mit Inhalt gefüllt sein, und ich rate dringend, das Konzept zu überdenken.

(Juli 1999)

Annette Otterstedt

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

Kaum ein Begriff ist in musikpädagogischer Literatur häufiger Gegenstand von Diskussionen gewesen als derjenige der Musikalität bzw.

der musikalischen Begabung. Dennoch gibt es in der deutschsprachigen Fachliteratur nur wenige Werke, die einen umfassenden Überblick über die zahlreichen entwicklungspsychologischen Untersuchungen zu produktiven und rezeptiven Fähigkeiten sowie über Versuche zur Definition und Messung von Musikalität geben. Zudem sind entsprechende Arbeiten, z. B. die Rosamund Shuter-Dysons (*Psychologie musikalischen Verhaltens*, Mainz 1982), infolge neuer Forschungsergebnisse inzwischen nicht mehr auf einem aktuellen Stand und berücksichtigen nicht oder kaum unmittelbar angrenzende Gebiete z. B. der Persönlichkeits- und Kreativitätsforschung. Diese Lücke zu schließen ist Ziel des vorliegenden Buches. Und es wird aufgrund der wirklich umfassenden Behandlung des Themas dem Anspruch eines Lehrbuches gerecht. In 21 Kapiteln werden dem Leser einerseits die Geschichte der musikalischen Begabungsforschung, der historische Wandel des Musikalitätsbegriffes und die dementsprechend vielfältigen Ansätze zur Messung musikalischer Fähigkeiten vermittelt, andererseits erhält er einen Überblick über den gegenwärtigen Stand der Forschung, wobei auch die Entwicklung des Musikhörens und Musizierens im Erwachsenenalter (Kap. 16 und 17), die Entwicklung kompositorischer Kreativität (Kap. 19) und das Instrumentalspiel von professionellen Musikern und Laien (Kap. 19 und 20) Berücksichtigung finden. Hierin spiegelt sich der gegenwärtige Trend der musikbezogenen Entwicklungspsychologie wider, den Umgang mit Musik als lebenslange Entwicklung aufzufassen und hierbei gerade den hohen Altersstufen eine besondere Beachtung zu schenken.

Gembris versteht es in hervorragender Weise, unterschiedliche Sichtweisen des Musikalitätsbegriffes zu veranschaulichen und argumentativ zu untermauern, ohne dabei einen eigenen Standpunkt aufzugeben. Dieser ist durch eine starke Skepsis gegenüber Musikalitäts-tests gekennzeichnet. Während es sich nach landläufigen „Alltagstheorien“ (S. 22) bei Musikalität um eine Eigenschaft handelt, die eine Person entweder besitzt oder nicht – wobei die Vorstellung der Vererbbarkeit häufig implizit enthalten ist – macht Gembris wiederholt klar, dass es sich bei dem Begriff um ein gedankliches Konstrukt handelt: „Mit der historischen

Entwicklung der Musik und ihrer kulturellen Differenzierung verändert sich auch das, was wir unter Musikalität verstehen, nämlich jene Fähigkeiten, die zum Produzieren und Rezipieren der jeweiligen Musik notwendig sind. Historisch-kultureller Wandel in der Musik ist verbunden mit historisch-kulturellem Wandel in musikalischen Kompetenzen und Fähigkeiten“ (S. 86). „Musikalität ist kein dichotomes Merkmal, das vorhanden ist oder nicht. Musikalität kommt in vielen Ausprägungsgraden und Abstufungen vor“ (S. 108). Den eigentlich konsequenten Schritt, die Vermeidung des Begriffes Musikalität bzw. musikalische Begabung und die ausschließliche Verwendung weniger stark vorbelasteter Begriffe wie z. B. ‚musikalische Fähigkeiten‘, vollzieht Gembris allerdings nicht. An den standardisierten Musikalitätstests kritisiert Gembris vor allem, dass sie nur rezeptive Fähigkeiten testen und in der Regel nur punktuell vorgenommen werden, so dass situativ bedingte Leistungsschwankungen nicht angemessen berücksichtigt werden (S. 126). Bei aller Kritik hält er aber solche Tests zumindest im Rahmen entwicklungspsychologischer Forschung für sinnvoll (S. 128). Die Kritik Gembris‘ an dem Begabungsbegriff ist vor dem Hintergrund der Ergebnisse der Expertiseforschung zu sehen, denen ein eigenes Kapitel (9) gewidmet ist. Nicht ein angeborenes Talent ist diesen Ergebnissen zufolge die Basis für außergewöhnliche Leistungen z. B. im Instrumentalspiel, sondern vielmehr extensives und intensives Üben über einen langen Zeitraum (S. 159). Allerdings sieht Gembris auch bei diesem Ansatz bisher nicht hinreichend geklärte Fragen, etwa der Motivation zu einem solchen ungewöhnlichen Übungsaufwand oder dessen unterschiedliche Effektivität.

Die vielen Einzelergebnisse insbesondere auch zur Entwicklung des Musikhörens und Musizierens im Erwachsenenalter fasst Gembris in einem Ausblick (Kap. 21) so zusammen, dass sich das aus der Intelligenzforschung stammende Konzept der Violdimensionalität und Multidirektionalität auch auf die unter ‚Musikalität‘ zusammengefassten Fähigkeiten anwenden lasse. Es gebe keine geradlinige Entwicklung hin zu immer höher entwickelten Fähigkeiten und größerer Leistungsfähigkeit, vielmehr müsse Entwicklung grundsätzlich als

„dynamisches Wechselspiel zwischen Gewinn und Verlust begriffen“ werden (S. 431). Ein Personen- und Sachregister helfen dem Leser, sich in der Informationsfülle, die Gembris' Buch bereitstellt, zurechtzufinden. Ein umfangreiches Literaturverzeichnis ermöglicht ein tiefergehendes Studium der angesprochenen Problemstellungen.

(Januar 1999)

Wolfgang Auhagen

*HELEN MYERS: Music of Hindu Trinidad. Songs from the India Diaspora. Chicago-London: The University of Chicago Press 1998. XXXII, 510 S., Abb., Notenbeisp., mit CD. (Chicago Studies in Ethnomusicology.)*

Das Photo auf dem Buchumschlag hält den Blick des Lesers für einen Augenblick gefangen: Der Kopf der Frau ist vom Stoff ihres Kleides bedeckt, vom Gesicht sind nur Nase, Mund und Kinn zu sehen. Sie hält etwas in der Hand, vielleicht ist es ein Kassettenrekorder ... Auf S. 410 ist das Photo, dessen (seitenverkehrter) Ausschnitt das Titelbild ist, vollständig abgebildet. „Bhojpuri village women of Banpurwa, U.P., listening to wedding songs from Felicity, 1986“, so heißt es in der Bildunterschrift. Die Stimmung des wahren Kontextes gibt der Ausschnitt auf dem Buchumschlag indessen kaum preis: Drei Frauen sitzen zusammen, sie wirken entspannt, aber konzentriert und ganz bei der Sache. Lächelnde Gesichter. Die Photographin scheint sie nicht zu stören ... Das Photo ist nicht nur Titelbild, sondern auch Schlüsselbild zum Buch von Helen Myers. Sie besuchte Felicity auf Trinidad das erste Mal 1974, dann wieder 1975, 1977, 1985 und 1990. Sie blieb jedes Mal mehrere Monate. Zwischen 1986 und 1992 unternahm sie insgesamt acht Forschungsreisen nach Nordost-Indien, um die Dörfer der Großväter ihrer Trinidad-indischen Freunde zu besuchen. Bei diesen Gelegenheiten spielte sie den Indern in Indien wiederholt die Lieder der Inder von Felicity-Trinidad vor.

Kapitel 1 beginnt mit einem Gespräch zwischen Helen Myers und ihren Söhnen Adam und Sean. „Why Felicity?“, fragt Sean. „I love Felicity. I loved it before I arrived there – because of the name. Felicity. Happiness.“ (S. 3). Selten wird die Frage nach der Motivation

einer über 20-jährigen Forschungsarbeit so offenherzig beantwortet wie hier. Üblicherweise geben wir unserer Motivation einen seriöseren Namen. Aber Helen Myers schreibt in der ihr eigenen packenden Art, wie immer mit großem Engagement. Sie ist keine Autorin, die sich hinter ihrem Text versteckt, im Gegenteil, sie (die sich selbst „a storyteller“ nennt) ist gegenwärtig von der ersten bis zur letzten Seite.

Das Buch ist trotzdem (oder gerade deshalb) eine wissenschaftliche Studie von höchstem Rang. Nach einer historischen Einführung folgt unter der Überschrift „Roots“ die Diskussion einiger anthropologischer Modelle und Theorien, die im Hinblick auf die Studie wichtig sind: Konsensualismus, Pluralismus, Akkulturation, Synkretismus, Reinterpretation und Konstruktivismus. In neunzehn schlicht aneinandergereihten Kapiteln wird ein Porträt des musikalischen Lebens von Felicity gezeichnet. Es reicht von Liedern, die einen festen Platz im Zyklus der Jahreszeiten und Feste haben, wie chautal und kajari, über die Hochzeitslieder des Bhojpuri-Repertoires byah ke git und das tassa-Trommeln bis zu bhajan und Filmmusik seit den späten 1930er-Jahren. Seit über hundert Jahren ist Indien die Quelle neuer Ideen für die Musik in Felicity. Von 1845 bis 1917 kamen jährlich tausende von Arbeitern von Indien nach Trinidad. Die neuen Siedler brachten neue Lieder aus der Heimat mit. Filmmusik und Kassettenindustrie eroberten den karibischen Markt in den dreißiger Jahren, seit den 1960er-Jahren wird, neben den leichten klassischen Genres wie ghazal und thumri, auch die klassische nordindische Musik in Trinidad praktiziert (S. 401). „This process of musical revitalization, rejuvenation, and revival is the great fascination of musical history in Felicity“ (S. 400). Dies hat entscheidende Konsequenzen für unser Verständnis solcher Prozesse und damit auch für die musikethnologischen Forschungen im allgemeinen. Wir müssen Begriffe und Modelle haben, die den unterschiedlichen Realitäten gerecht werden. Denn der Wandel in Felicity ist nicht etwa unbewusst oder unbeabsichtigt, sondern, so das Ergebnis dieser Studie, gewollt und vorsätzlich. Er entpuppt sich zugleich als eine enorme vitale und kreative Kraft. Dass neben dieser Realität noch andere vermutet werden, zeigt die (von Myers als „intuition“ bezeichnete) Schluss-



folgerung: „India remains forever India, but Trinidad is of the New World.“ (S. 413).  
(Dezember 1999) Regine Allgayer-Kaufmann

*Ethnologische, Historische und Systematische Musikwissenschaft. Festschrift für Oskár Elschek zum 65. Geburtstag.* Hrsg. von Franz FÖDERMAYR und Ladislav BURLAS. Bratislava: Institut für Musikwissenschaft der Slowakischen Akademie der Wissenschaften/ASCO art & science 1998. 448 S., Abb., Notenbeisp.

Die umfangreiche Festschrift hat einen anspruchsvollen Titel. 1885 projizierte Guido Adler das System einer Musikwissenschaft, die zweigeteilt war, nämlich in einen historischen und einen systematischen Teil. Für die seinerzeit als „Musikologie“ bezeichnete Vergleichende Musikwissenschaft oder Musikethnologie war dies ein epochemachender Entwurf, konnte sie doch in diese Verankerung im System den geschichtlichen Moment ihres Anfangs setzen. Die Dreiteilung in eine Ethnologische, Historische und Systematische Musikwissenschaft ist dagegen weniger eine Projektion in die Zukunft als vielmehr die Festschreibung des Status Quo. Gefragt sind heute Spezialisten, nicht Generalisten. Die Spezialisierung des Wissenschaftlers und damit die Aufsplitterung des Gesamtfachs Musikwissenschaft führt aber nicht zu einem Mehr an Kompetenz, sie gefährdet auch in zunehmendem Maße die Integrität der Disziplin, behindert und verhindert schließlich den Diskurs, zumal Persönlichkeiten wie Oskár Elschek die große Ausnahme sind. Vielleicht hat er in diesem Sinne an den Plural „Musikwissenschaften“ gedacht, um den Ausgangspunkt umzupolen: Anstelle eines vermeintlich gemeinsamen Begriffs von Musikwissenschaft tritt jetzt die Differenz. Differenzen sind so wichtig wie Gemeinsamkeiten, wenn das Angebot zu Dialog und gegenseitigem Verstehen ernst gemeint ist.

In der Festschrift steht die Ethnologische Musikwissenschaft in der Mitte zwischen Systematischer und Historischer. Dies ist nicht allein mit dem wissenschaftlichen Interesse und dem wissenschaftlichen Werk des Jubilars erklärt, sondern liegt in der Natur der Sache. Schließlich ist aus der Tatsache, dass der Forschungsgegenstand der Ethnologischen Musikwissenschaft die außereuropäische Mu-

sik ist (unter Einschluss der europäischen Volksmusik) keine Differenz zu gewinnen, und zwar weder zur Historischen noch zur Systematischen Musikwissenschaft. Die Beiträge im Einzelnen bezeugen es. Wer expressis verbis unter dem Thema „Von ... bis“ und „Vom ... zum“ schreibt, wie Margaret J. Kartomi („From *krongkong* to *dangdut*“, S. 145–166), Artur Simon („Von *calung tarawangsa* bis *goong ajeng*“, S. 167–192) und Brigitte Bachmann-Geiser („Vom Lock- zum Rock-instrument“, S. 227–245), beobachtet Prozesse und Verläufe, und kommt daher ohne historisches Denken nicht aus. Albrecht Schneider („Klanganalysen bei Aerophonen der Volksmusik“, S. 51–80) untersucht Einschwingvorgänge und Spektren im quasi-stationären Klang der russischen Oboe *rozok*, der bretonischen *bombarde* und der ägyptischen *zumara*. Corneliu Dan Georgescu („Computer Simulation as Research Method“, S. 81–114) berichtet von einem Computerprogramm zur Simulation von Improvisationen. Er hat seine Untersuchung an der rumänischen *bucium*-Musik und dem arabischen *taksim* im *maqam bayati* durchgeführt. Beide genannten Arbeiten fanden in der Festschrift ihren Platz unter der Rubrik: „Systematische Musikwissenschaft“, wären aber zugleich aufgrund ihres Bezugs zu ‚nicht-westlicher‘ oder ‚nicht-klassischer‘ Musik auch der „Musikethnologie“ zuzurechnen gewesen. Ohne jeden Zweifel aber sind sie komparatistisch angelegt. Die „Vergleichende Musikwissenschaft“ aber wird in Deutschland bis heute – ob zu Recht oder nicht sei einmal dahingestellt – synonym zur „Musikethnologie“ verstanden.

Die Beiträge im Einzelnen widerlegen das System, dem sie unterstehen, indem – wie oben angedeutet – wieder und wieder die Grenzen zwischen den Teildisziplinen überschritten werden, so dass schließlich zur Diskussion steht, wie sich die Musikwissenschaft abgrenzen will gegenüber anderen Disziplinen. Es sieht so aus, als sei die Musikwissenschaft umgeben von Nachbardisziplinen, ja mehr noch, als sei sie die interdisziplinärste aller Disziplinen. Das große Spektrum der Themen zeigt, wie weit Horizont, Kompetenz, aber auch Begeisterung und Interessen eines Musikwissenschaftlers reichen müssen: Von der kühnen Idee einer Musikprognostik, deren Rolle darin

bestünde, „die Zukunft der Musik auf der Basis der Vergangenheit und der Gegenwart zu untersuchen und vorherzusagen“ (Peter Sidlik, S.24) über den völlig in Vergessenheit geratenen Schenker-Schüler Zuckerkanl (Wolfgang Suppan, „Viktor Zuckerkanls *Homo Musicus*, S. 25–36) zu einer Reihe von Beiträgen mit slowakischer Thematik, die in enger Beziehung zur Forschungstätigkeit Oskár Elscheks stehen (Bernhard Garaj, Eva Krekovicova u. a.).

Die Lektüre ist anregend und fesselnd, nicht zuletzt durch die große Vielfalt der Themen. In ihnen steckt Zünd- und Diskussionsstoff für künftige Symposien, Kolloquien und Gespräche aller Art. Es fällt auf, dass der Festband nicht etwa mit einem Sach- sondern mit einem 10-seitigen Personenregister schließt. Es reicht von „Penti Aalto“ bis „J. Zudel“. Die Musikwissenschaft hat eben – wie jede andere Wissenschaft auch – viele (menschliche) Gesichter. (November 1999) Regine Allgayer-Kaufmann

MARIO CAPUANA: *Mottetti concertati a due, tre, quattro e cinque voci. Opera terza. Venezia, Alessandro Vincenti M.DC.XLIX. A cura di Livio GIRGENTI. Firenze: Leo S. Olschki Editore 1998. XVII, 141 S. (Musiche Rinascimentali Siciliane XVIII.)*

Von der altherwürdigen sizilianischen Stadt Noto ist nach einem verheerenden Erdbeben im Jahre 1693 nur ein riesiger Steinhauften übrig geblieben ... und eine Anzahl musikalischer Kompositionen, darunter die konzertierenden Motetten des ehemaligen Dom- und Senatskapellmeisters Mario Capuana aus dem Jahre 1649. Einige Kilometer entfernt von der total zerstörten Stadt ist dann Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts eine neue Stadt Noto erbaut worden, das „Barockjuwel Siziliens“, das heute freilich ebenfalls dem Untergang geweiht ist, sofern nicht umfangreiche Renovierungsarbeiten die bauliche Substanz zu retten vermögen. Angesichts solcher säkularen Untergänge architektonischer Kunstwerke verblüfft die Überlebenskraft der immateriellen Musik. Capuanas 20 *Mottetti concertati* liegen nunmehr in einer von Livio Girgenti vorbildlich besorgten Edition vor und harren ihrer sich sicherlich lohnenden Aufführung.

Obgleich nur zwei von Capuanas zweistimmigen Motetten mit je zwei obligaten Violinen

ausgestattet sind, verblüfft eine prinzipielle stilistische Verwandtschaft der *Mottetti concertati* des sizilianischen Meisters mit den *Symphoniae Sacrae I* von Heinrich Schütz. Nicht so sehr, dass beide Sammlungen je 20 Kompositionen umfassen und in Venedig erschienen sind, die schützsche 1629 und die von Capuana posthum 1749, auch nicht, dass die lateinischen Texte beider Bände den Psalmen, dem Hohenlied und Passagen des Neuen Testaments entnommen sind, ist dabei von Gewicht, sondern auffällige Gemeinsamkeiten der formalen Strukturierung der Stücke, der manieristischen Dissonanzbehandlung sowie die dramatisierende Gestaltung im Sinne der zeitgenössischen Oper. Nicht nur Claudio Monteverdi, mehr noch Alessandro Grandi scheinen sowohl für Schütz als auch für Capuana die stilbildenden Autoritäten gewesen zu sein.

Bei aller zu konstatierenden Freizügigkeit der Dissonanzbehandlung im Sinne der „Seconda Prattica“, wie z. B. die Septparallelen auf die Worte „moriatur in Christo“ in T. 57 von „O dulcis nomen Jesu“, möchte ich doch fragen, ob es sich bei den häufig anzutreffenden „Reibungen von Sekundparallelen in den Kadenzformeln durch Übereinanderschichtung der antizipierten Tonika mit dem retardierten Leitton“ (Sp. Xb) tatsächlich um eine „Erkennungsmarke des Stils Capuanas“ handelt, wie Girgenti dies annimmt, oder nicht um eine vereinfachende Notationskonvention, die aufführungspraktisch durch ein späteres Eintreten der antizipierten Finalis in eine reguläre Kadenz zu verändern ist.

Man kann den Bandherausgeber Livio Girgenti und den Reihenherausgeber Paolo Emilio Carapezza zu diesem überaus gelungenen 18. Band der *Musiche Rinascimentali Siciliane* beglückwünschen: „Die Musik hat die Steine überdauert!“

(Juli 2000) Siegfried Schmalzriedt

DIETRICH BUXTEHUDE : *Neue Ausgabe sämtlicher Freien Orgelwerke. Hrsg. von Christoph ALBRECHT. Kassel u. a.: Bärenreiter 1994–1998. Band 1: XV, 73 S., Band 2: 73 S., Band 3: IV, 84 S., Band 4: VII, 89 S., Band 5: III, 83 S.*

Buxtehude und kein Ende: Oder gibt es überraschende Quellenfunde, die eine neue Ausga-

be sämtlicher Orgelwerke rechtfertigen? Es gibt sie nicht, dieser „Wunschraum der Buxtehudeforschung ist bis heute nicht in Erfüllung gegangen“ (Albrecht). Mithin kann der Wert dieser Ausgabe nur in der subjektiven, im Falle Albrechts von hohem künstlerischen Rang des Praktikers geschärfte Sichtweise und Interpretation der Quellen liegen. Es entstand eine Ausgabe, die zwar nicht ganz das leistet, was eine unter primär wissenschaftlicher Zielsetzung veranstaltete Neuausgabe leisten würde, die andererseits aber mehr bietet, als der Praktiker bisher hatte. Das Vorwort (Band 1) ist unbedingt lesenswert und reflektiert auch die Geschichte und den Stand der Forschung, indem es sich mit Spitta, Keller, Hedar, Viderö, Beckmann und Snyder (wir vermissen Belotti) auseinandersetzt. (Dass Albrecht mit dem Placet Beckmanns dessen Quellensigel übernahm, um Konfusionen zu vermeiden, berührt besonders sympathisch; Beckmanns vierbändige Ausgabe, eine überarbeitete Neuauflage der vor mehr als 25 Jahren ersten, erschien ja parallel von 1995 bis 1997 bei Breitkopf!) Die freien Orgelwerke werden in drei Bänden nach Tonarten geordnet vorgelegt (Bd. 1: C, c, D, d; Bd. 2: E, e, F, fis, G; Bd. 3: G, g, A, a, B) Werke mit und ohne Pedalgebrauch stehen auf diese Weise beieinander. Das ist schon deshalb sinnvoll, weil die Grenzen zwischen beiden nicht klar zu ziehen sind. An fragwürdigen, offenbar korrumpierten Stellen scheut sich der Herausgeber nicht, seine (recht überzeugenden) Lösungen als Fußnote zur Kenntnis zu geben; dass er im Falle gleichrangiger, aber voneinander abweichender Vorlagen (z. B. *Präludium* g-Moll BuxWV 149) die zweite Quelle im Anhang bringt und somit dem Benutzer überlässt, zu wählen, was ihm einleuchtet, ist ebenfalls vernünftig und besser, als mit rigorosem „So ist es!“ eine einzige Lesart zu präsentieren. (Für Insider: Bei BuxWV 149 handelt es sich nicht um die Frage Sextolen oder Triolen, sondern um die Pedaltöne G-G (B!)-c-d-es-c-d). Alles in allem ist auch Albrechts Ausgabe nicht das letzte Wort in Sachen Buxtehude (will es auch nicht sein), wohl aber ein gerade für den Praktiker (fünf nicht zu dicke Bände in gut lesbarem Satz) sehr nützlicher Versuch, durch das Gestrüpp der Überlieferung einen gangbaren Weg zu bahnen.

(Dezember 1999)

Martin Weyer

GEORG PHILIPP TELEMANN: *Musikalische Werke. Supplement. Thematisch-Systematisches Verzeichnis seiner Werke. Telemann-Werkverzeichnis (TWV). Instrumentalwerke. Band 3. Hrsg. von Martin RUHNKE. Kassel u. a.: Bärenreiter 1999, XIV, 282 S.*

Die Telemann-Forschung hat Grund zur Freude: Der dritte und letzte Band des Verzeichnisses der Instrumentalwerke mit der Abteilung 5, Orchestermusik, ist erschienen. Die Zeit leidiger Provisorien ist vorbei; die Bezugnahme auf Teilverzeichnisse – von Hans Graesers ungedruckter Dissertation über Telemanns Kammermusik (1924) bis hin zu Adolf Hoffmanns Orchestersuiten-Monographie (1969) und Siegfried Kross' Arbeit über die Instrumentalkonzerte (1969) –, all dies Behelfsmäßige des Benennens eines Telemann-Werkes hat ein Ende. Das gesamte Instrumentalwerk Telemanns wird mit diesem dreibändigen Verzeichnis erschlossen – und zwar mustergültig: Die thematischen Incipits erscheinen in Klaviernotation auf zwei Systemen, jedes Werk ist nach Gattung, Tonart und Besetzung charakterisiert, Quellen und Ausgaben sind genau bezeichnet, hinzu kommen Informationen insbesondere zur Datierung von Quellen und zu thematischen Korrespondenzen mit anderen Werken Telemanns. Was die Instrumentalwerke betrifft, so befindet sich die Telemann-Forschung damit endlich in jener glücklichen Lage, die für die Bach-Forschung seit dem Erscheinen des *Bach-Werke-Verzeichnisses* von Wolfgang Schmieder 1950 eine ebenso angenehme wie nützliche Selbstverständlichkeit ist.

Günter Fleischhauer hat den 1984 erschienenen 1. Band des TWV 1990 in *Mf* 43, S. 279f., besprochen und Vorgeschichte und Konzeption des Verzeichnisses beschrieben, ich selbst habe den 2. Band 1993 in *Mf* 46, S. 324f., rezensiert und als „Pionierleistung“ gewürdigt. Der 3. Band ist nichts weniger als dies: Auf 250 Seiten verzeichnet er 114 Konzerte für 1–4 Soloinstrumente mit Orchester (TWV 51–54) und 137 Ouvertüresuiten (TWV 55). Hinzu kommen sechs Seiten mit „Ergänzungen und Korrekturen zu Band 1 und 2“, ein Gesamtregister der Instrumentalwerke Telemanns nach Gattungen und Besetzungen und ein Verzeichnis der Originaldrucke von Telemanns Instrumentalwerken.

Auch der 3. Band kann im Ganzen nur als wohlgelungen bezeichnet werden; Einwände ergeben sich meist nur zu Details. So fragt man sich, warum das *Blockflötenkonzert* in F-Dur TWV 51: F 1 ausführlich mit thematischen Incipits, Quellen- und Ausgabennachweisen repräsentiert ist, während die Querflötenfassung desselben Werkes in D-Dur unter der Nummer Anh. 51: D nur erwähnt und der Benutzer im Übrigen von hier aus auf 51: F 1 verwiesen wird: Ist die Blockflötenfassung demnach das Original und die Querflötenfassung eine Bearbeitung – und woraus ergibt sich gegebenenfalls die Priorität? Bei der Tonartgruppe g-Moll der Solokonzerte (S. 35) vermisst man einen Hinweis auf das *Concerto di Camera* 43: g 3. Im Übrigen sind Defizite am ehesten auf dem unübersichtlichen Gebiet der Telemann-Edition unter der Rubrik *Ausgaben* zu verzeichnen. Dass dabei kein Band der Telemann-Ausgabe *Musikalische Werke* übergangen ist, versteht sich von selbst, doch überrascht, dass nicht regelmäßig auch die daraus hervorgegangenen Einzelausgaben des Bärenreiter-Verlags verzeichnet sind. Zu dem Konzert TWV 51: Es 1 ist die Ausgabe von Kurt Meier, Winterthur 1998 (Amadeus-Verlag), nachzutragen, zu TWV 54: Es 1 aus der *Musique de Table* die unter 55: B 1 erwähnte Eulenburg-Taschenpartitur Nr. 879 (Walter Bergmann), zu der *Orchestersuite* TWV 55: f 1 die Stimmenausgabe von Franz Josef Giesbert im Pfauen-Verlag, Wiesbaden 1955 (außerdem in Bd. 2 unter TWV Anh. 50:6 eine weitere Ausgabe der *Chaconne* dieser Suite von Frans Brüggen, Schott-London 1971). Zu der wohl bekanntesten Orchestersuite Telemanns, derjenigen mit konzertierender Blockflöte in a-Moll, TWV 55: a 2, sind neben den von Ruhnke erwähnten Editionen noch ein Klavierauszug von Edgar Hunt, veröffentlicht bei Schott-London 1971, und eine Faksimile-Ausgabe der Darmstädter Handschrift, herausgegeben im Eigenverlag von Mark A. Meadow, Basel o. J., anzuführen, außerdem als wirklich wichtige kritische Ausgabe diejenige von Hans Bergmann (*Suite a-Moll für Blockflöte, zwei Violinen, Viola und Generalbaß*, Hänssler-Verlag, Neuhausen-Stuttgart 1986, neu aufgelegt 1995 im Carus-Verlag, Stuttgart), die erstmals beim Trio von *Les Plaisirs* und beim *Passepied II* die in der Darmstädter Quelle mit Zuweisung an die Violinen im Bassschlüssel notierte Unter-

stimme korrekt als Streicher-Bassetttchen eine Oktave höher in Violinlage statt als Basso continuo wiedergibt (Ruhnkes Incipits wären entsprechend zu korrigieren; zu ergänzen wäre außerdem das Incipit des Trios der *Polonoise*). Die Ausgabe von Jean-Claude Veilhan bei Alphonse Leduc, Paris, umfasst über die von Ruhnke verzeichnete Viola-Stimme hinaus laut Verlagswerbung „parties séparées et partition“; die mir vorliegende Blockflötenstimme trägt die Jahreszahl 1975, die zugehörige Partitur ist 1979 gedruckt und enthält im Anhang ein vollständiges Faksimile der Darmstädter Quelle.

Beim *Register der Instrumentalwerke* wäre zu S. 274 anzumerken, dass die im Druck von 1730/31 „unvollständig erhaltenen“ Blockflöten-Sonatinen in c-Moll und a-Moll TWV 41: c 2 und 41: a 4 in vollständiger Form in einer anonymen Handschrift der Sächsischen Landesbibliothek Dresden in Einrichtung für Violine und Generalbass überliefert sind (Hs. 2–R–8.41/42; Ausgabe: 2 *Sonatinen*, hrsg. von Nikolaus Delius, Schott-Mainz 1996).

Ein wenig unklar bleibt, was sich bei Ruhnkes Besetzungsangaben hinter der Bezeichnung „Streicher“ verbirgt. Gelegentlich wird die Streicherbesetzung des Orchesterparts genau angegeben, z. B. beim Konzert TWV 51: G 7: „2 Violinen oder Violetten“, oder bei der Suite TWV 55: D 16: „2 Violinen, 2 Violon“ (jeweils plus Basso continuo), so dass man anzunehmen geneigt ist, dass die Angabe „Streicher“ den Normalfall der Besetzung mit 2 Violinen und Viola (plus Basso continuo) bezeichne. Doch dem widerspricht eine Reihe von Fällen, in denen das Stichwort „Streicher“ andere Besetzungskombinationen abdeckt, nämlich teils 2 Violinen ohne Viola (TWV 51: A 5, 51: B 2), teils aber auch Violine und Viola (TWV 52: a 1) oder Violine und 2 Violon (TWV 52: e 3, 54: B 2). Hier wären für eine künftige Neuauflage des Verzeichnisses genauere Angaben zu wünschen.

Zweifellos wird sich mit der Zeit noch manches an Berichtigungen und Ergänzungen einstellen. Man fragt sich beispielsweise, ob sich hinter dem fragmentarischen (übrigens auch stilistisch auffälligen) *Konzert* TWV 52: F 2 nicht eigentlich eine Triosonate verbirgt oder hinter der angeblichen *Orchestersuite* TWV 55: C 1, deren drei obere Stimmen nicht unter

*d'* hinabreichen, eine Quartettkomposition mit drei Holzbläsern. Und sicherlich ist auch nicht alles, was unter Telemanns Flagge segelt, wirklich von Telemann (vgl. z. B. meine Bemerkungen zu dem Konzert TWV 51: Es 1 in *Tibia* 24, 1999, S. 490). Hier bleibt für die künftige Forschung noch manches zu tun. Der Verfasser des Telemann-Verzeichnisses hat sich zu Recht von solchen Einzelproblemen nicht aufhalten lassen und das Ziel einer Gesamtschau nicht aus den Augen verloren. In den drei seit 1984 erschienenen Bänden hat er – laut Vorwort – sage und schreibe 1147 Instrumentalwerke Telemanns verzeichnet. Welch eine Leistung und Welch ein Impuls für die Wissenschaft! Martin Ruhnke gilt unser Glückwunsch und Dank.

(Mai 2000)

Klaus Hofmann

GEORGE FRIDERIC HANDEL: *Messiah*. Full Score. Edited by Clifford BARTLETT. Oxford-New York: Oxford University Press 1998. XII, 309 S.

Im Jahre 1998 fügte Oxford University Press der bereits großen Zahl an *Messiah*-Editionen eine weitere hinzu. Den Angaben des Herausgebers Clifford Bartlett zufolge könnte man sie wohl am ehesten als praktische Ausgabe mit wissenschaftlichem, jedoch nicht akademischem Anspruch bezeichnen. Aber gerade diese Intention führt oft zu teils unbefriedigenden, teils irritierenden Kompromisslösungen, bei denen der Wissenschaftler durch fehlende Detailbetrachtungen enttäuscht, der Praktiker durch sperrige Präsentationsformen abgeschreckt wird.

Als ein Beispiel dafür soll die Behandlung der Umarbeitungen und Alternativstücke Händels dienen. Bartlett vereint zwar alle für den *Messiah* relevanten Versionen einzelner Nummern in seiner Edition, teilweise sogar bisher Unveröffentlichtes, doch ordnet er sie in Klavierauszug und Partitur unterschiedlich, nämlich im Appendix bzw. im fortlaufenden Text. Dabei erscheint in der Partitur jeweils das Stück zuerst, das der heute hauptsächlich aufgeführten Mischfassung entspricht (z. B. bei der Arie „But who may abide“ die Version für Alt von 1750), dann alle Alternativfassungen in chronologischer Reihenfolge, aber ohne Angabe der Aufführungsdaten. Gerade hier wäre es in-

teressant gewesen zu wissen, wann Händel welches Stück verwandt hat.

Diese Problematik ist leider typisch für die ganze Edition: Wirklich gute Ansätze bleiben auf halbem Wege stecken; mit einem durchaus vertretbaren zusätzlichen Arbeitsaufwand hätten sich problemlos verbesserte Lösungen realisieren lassen.

Auch optisch-notatorisch bzw. editorisch-handwerklich ist dieser *Messiah* wenig ansprechend: Der durchgehende Kleinstich der Oboensysteme hätte mit einem Generalvermerk im Vorwort vermieden werden können, die Systemgrößen- und Systemabstandsunterschiede zwischen Chor- und Solostücken (besonders gedrängt geraten ist das „Halleluja“) sind einfach irritierend. Unverständlich der gewählte Weg der Darstellung von Verzierungen und Appoggiaturen: Es werden einfach Buchstaben über die entsprechende Stelle geschrieben (z. B. in der Arie „But thou didst not leave“ T. 6: *e-d-c-b*), was nicht nur befremdlich wirkt und der unmittelbaren Umsetzbarkeit im Wege steht, sondern auch noch fehleranfällig ist (im zitierten Beispiel etwa wäre *cis* richtig). Vollends fragwürdig wird diese Vorgehensweise bei Appoggiaturen, bei denen die zusätzliche Note völlig problemlos in Kleinstich in den Notentext einzusetzen wäre. Größtes Manko der Notation dieser Edition ist jedoch die durchgehende instrumentale Balkung der Vokalstimmen; ohne Rücksicht auf unterliegende Silben werden Halb- und Ganztaktgruppen zusammengebalkt. Vom Herausgeber als „current practice“ bezeichnet, stellt diese zutiefst unästhetische Präsentationsform lediglich ein meiner Meinung nach falsches Zugeständnis an EDV-gestützte Notation dar; gerade bei einer Edition für den Praktiker ist eine, zugegeben zeitaufwendigere, am Gesangstext orientierte Balkung unabdingbar.

Ohne die ausgeführten Mängel könnte man den Oxford University *Messiah* als solide bezeichnen; so jedoch erscheint er, zumindest handwerklich, leider nur mittelmäßig.

(Januar 2000)

Artie Heinrich

WILLIAM SHIELD: *Rosina*. Edited by John DRUMMOND. London: Stainer and Bell 1998. XXXV, 136 S. (*Musica Britannica LXXII.*)

Beim Blättern in *The New Grove*, 17. Band,

bleibt der Blick bei dem auf S. 254 reproduzierten schönen Titelblatt von William Shields (1748–1829) vierter Oper *Rosina* haften. In dem dazugehörigen Artikel weist Roger Fiske auf den außergewöhnlichen Umstand hin, dass *Rosina* die einzige Oper des Komponisten ist, von der (handschriftliche) Orchesterstimmen existieren. Im Vorwort der vorliegenden Edition bestätigt dies John Drummond mit der Feststellung, dass dieses Werk die einzige englische Oper dieser Zeit ist, deren Orchesterstimmen noch erhalten sind. Die übrige Quellenlage sowie die Einmaligkeit des Stimmensatzes, „der offenbar 1832 nach einer Originalquelle kopiert wurde“, ermöglichen diese Neuausgabe, „die uns einen einzigartigen Einblick in die Welt der Oper in London am Höhepunkt der Pastoraltradition des achtzehnten Jahrhunderts gewährt“ (S. XIX). Trotz des italienischen Einflusses zeigt die englische Oper im 18. Jahrhundert eine flexible eigenständige Entwicklung, was sich nicht nur in der Präferenz landessprachlicher Libretti niederschlägt.

Doch man muss sich nicht an der Einmaligkeit des Stimmensatzes (British Library) festbeißen, um diese gelungene Edition zu rechtfertigen – das Notenbild zeigt Shield als Schöpfer origineller und wirkungsvoller vokaler Linien, die für bestimmte Musiker (favourite actor-singers, S. XXV) maßgeschneidert sind. Es ist diese melodische Kunst, gekoppelt mit seiner effektvollen Orchestrierung und bestimmten folkloristischen Elementen, die Shields Kompositionsstil kennzeichnet, der nur wenige italienische Einflüsse aufweist. Von besonderem Interesse ist die Continuostimme, die sich als vollständig ausformulierter Klaviersatz zeigt. Der Klavierpart arrangiert sich mit seiner eigenständigen Gestaltung wichtiger musikalischer Effekte gut mit den anderen Stimmen. Möglicherweise kam in Covent Garden, wo diese Oper ihre erfolgreichen Spielzeiten erlebte, ein Pianoforte als Continuoinstrument zum Einsatz (S. XXXIII).

Mit *Rosina* wird nicht nur ein landessprachlicher Text vertont, sondern es erklingen auch immer wieder populäre Melodien, die sich in ihrer charmannten Einfachheit gleich beim ersten Hören mitpfeifen lassen; als auffälligstes Beispiel ist hier am Ende der Ouvertüre eine Melodie zu nennen (mit der

Spielanweisung für die Oboen, Fagotte und Hörner, „to imitate the bagpipe“), die unter dem Titel *Auld lang shine* (bei uns unter dem Titel *Nehmt Abschied, Brüder, ungewiss*) gut bekannt ist. Als Pastoraloper ist sie, genau genommen, ein „play with songs“ (S. XXIV), in dem die Dialoge gesprochen werden, was von den Akteuren mehr als nur das musikalische Ausfüllen ihrer Rolle verlangt.

Die Textdichterin heißt Frances Brooke, eine erfolgreiche Romanschriftstellerin (knappe biographische Informationen zur Dichterin und zum Komponisten lassen sich auf den Seiten XXII und XXIII nachlesen). *Rosina* war ihr erstes Opernlibretto. Die Grundlage bildet die biblische Geschichte von Ruth, die durch die Verlagerung in den ländlichen Norden Englands und zusätzliche Rollen und Nebengeschichten aktualisiert und erweitert wird. So entsteht ein Stoff, der von Drummond als „guter Sittenspiegel der englischen Gesellschaft des ausgehenden 18. Jahrhunderts“ (S. XIX) bezeichnet wird. Dieser sozialhistorische Aspekt wird durch den Umstand ergänzt, dass *Rosina* mit ihren 70 Aufführungen in den ersten beiden Spielzeiten als erfolgreiches und hervorragendes Beispiel der damals in London populären Gattung der Dialog- und Pastoraloper zu bezeichnen ist.

(Juni 1999)

Johannes Ring

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

Mit Band 3 des Supplements liegt eine Edition eigener Art vor, außerhalb des gewohnten Editionskonzepts und ganz unvergleichbar zu anderen Bänden der *NMA* wie auch der *AMA*, die den behandelten Quellenkomplex, soweit sie ihn überhaupt kannte, unberücksichtigt gelassen hat. Ulrich Konrad ediert erstmals umfassend Mozarts Skizzen. Von den Fragmenten und Entwürfen unterscheidet er sie primär durch die Schriftform: durch eine private Skizzenschrift, die auf fremde Leser keine Rücksicht nimmt und die Mozart sich nur selber zugemutet hat.

Der Komplex wird dem Benutzer in drei Teilen erschlossen: Faksimile, Übertragung (unter



Wahrung aller Schreibeigentümlichkeiten) und Kommentar. Eine laufende Nummer erlaubt jeweils die rasche Zusammenführung der getrennten Bereiche. Der Band ist mit hoher Sorgfalt produziert. Das gilt für die inhaltliche Arbeit, aber auch die ästhetische Gestaltung des Notenbilds, die aufwendige Herstellung im Mehrfarbendruck und eine Verlässlichkeit im Korrekturlesen: Der einzige, harmlose Druckfehler, den ich fand, betrifft Nr. 80, wo die Angaben *recto* und *verso* beim Übertragungsblatt zu tauschen sind (schiefer zur Verzweiflung hat mich allerdings das Register auf der Suche nach KV 414 gebracht: man verirrt sich hier in einem Labyrinth von K<sup>3</sup>- und K<sup>6</sup>-Nummern, ohne fündig zu werden, weil KV 3850 im Haupteintrag fehlt). Die Loseblatt-Form – Alptraum aller Bibliothekare – wird auch auf kritischen Widerspruch stoßen. Dem Thema ist sie gleichwohl angemessen; fürs Arbeiten an einzelnen Fragen hat sie sogar Vorzüge.

Die Aufgabe brachte es mit sich, dass der Editor es immer wieder mit schwer lesbaren oder nahezu unleserlichen Passagen zu tun hatte. Was sich dennoch letztlich eruieren ließ, habe ich staunend zur Kenntnis genommen. Die Entzifferung fordert freilich eine Vertiefung nicht nur in die Schrift, sondern in jede einzelne Komposition. Allein die Schlüssel-Ermittlung bedarf in vielen Fällen eines beträchtlichen Aufwands. Ohne ständige gegenseitige Kontrolle von graphischem Zeichen und musikalischer Bedeutung, ja ihre wechselweise Inspiration, wären Ergebnisse nicht möglich (Vorwort, S. XIVb). Was der Editor hier geleistet hat, stellt einen Musterfall philologischer Arbeit dar: nicht mehr und nicht weniger als das Konstituieren eines Textes.

Technisch sind die Probleme glänzend gelöst, so wenn es um die Trennung verschiedener Teile geht, weil Mozart beispielsweise in die freigeblichenen Vokalsysteme eines Kyriefragments die Auflösung zweier Rätselkanons eingetragen hat (Nr. 7 *verso*). Nur bedingt überzeugend sind allerdings die Entscheidungen bei Taktstrichen, weil der Druck nur Systemlänge oder Durchziehen erlaubt, Mozart hingegen viele Zwischengrößen kennt (bei der Übertragung hätte ich mich, auch im Bedenken der Geschichte des Zeichens, häufiger zum Durchziehen entschieden, in jedem Fall bei Nr. 91).

Nach einem Jahr Erfahrung mit Konrads Edition, wobei ich in zwei Fällen die Gelegenheit hatte, auch die originale Handschrift heranzuziehen, muss ich wiederholen, was schon mein erster Eindruck war. Die Entzifferungsleistung ist schlechthin imposant. Das zeigt sich auch im Vergleich mit schon edierten Skizzen: Konrad bietet immer wieder bessere, oder zumindest plausiblere Versionen. Die Zahl der Fälle, bei denen ich ihm nicht folgen konnte, ist gering:

Nr. 1/5, letzte Note Alt: *e*<sup>1</sup> statt *f*<sup>1</sup>.

Nr. 7: Bei den Hörnern hat die durch Ausriss beschädigte Stimmungsangabe vollständig „in la sol re“ geheißen (vgl. KV 189); T. 2 findet sich im System der Hörner ein späterer, unerwähnt gebliebener Noteneintrag; auf ihn könnte sich das ominöse *As* im Bass beziehen, das sich beim besten Willen nicht als Korrekturschicht ins Kyrie einarbeiten lässt und von Konrad mit begründetem Fragezeichen versehen ist.

Nr. 17/1, T. 10: Bogen über den ersten drei Noten; T. 26: Schlussvorhalt zunächst nur 1 Viertel; T. 31: „endofor“ scheint mir fraglich (besser *menoforte*?).

Nr. 17/3, T. 5: Bass letztes Viertel *c* (gemeint aber sicher *d*).

Nr. 31, 1. Zeile T. 9: # vor *d*<sup>2</sup> gestrichen.

Nr. 32/2, T. 4: letztes Viertel *h*<sup>1</sup> abwärts gestellt; T. 18: letztes Achtel linke Hand *ais*<sup>1</sup> (in beiden Fällen war die sonst – T. 33, 37, 43 – zu Recht korrigierte Lesung von *NMA V/15:3*, S. 201, besser).

Nr. 34/3, T. 6: das *segno*-Kürzel steht in allen drei Stimmen um einen Takt zu früh.

Nr. 38: Bei der Überschrift zu einer Fuge liest Konrad „in 4<sup>ta</sup>“. Der Einsatzabstand der antwortenden Stimme beträgt allerdings eine Quint. Ich lese: *à 4<sup>tro</sup>* [voci].

Nr. 51/2: vor dem abschließenden *g* (Editionsbericht S. 28) lese ich in Übereinstimmung mit einer Konvention für die Schlussilbe von Strophen einen Taktstrich.

Nr. 57: Bei der langsamen Einleitung dieses Bläser-Klavierquintetts in *B* wird 6 Takte vor Schluss der dominante Zielklang *F* erreicht, danach in zweitaktigem Abstand repetiert. Das Klavier ist mit Einwürfen beteiligt, die Mozart nur mit einem Kringel andeutet. Konrad möchte hier die Figur von T. 28 nochmals einsetzen; sie ist aber auf einen Quartsextakkord bezogen, der sich mit der Dominan-

te nicht verträgt; es kann sich nur um eine Anlehnung an die Figur handeln, nicht um eine tongetrene Wiederholung. Beim Sortieren des Nachlasses wurde das Fragment als „schön“ apostrophiert; Konrad weist den Eintrag Nissen zu, den absolut gleichen Schriftzug bei Nr. 75 hingegen Stadler.

Nr. 59: bei KV 482 sind die ergänzten Instrumentenangaben zu korrigieren; über den Hörnern steht Klar. 2, unter ihnen Fig. 1, dann Fig. 2 (Trompeten und Pauken sind auf einem eigenen Blatt notiert).

Nr. 62, verso, Zeile 7: eckige Klammer beim Schlüssel zu streichen; der Violinschlüssel ist von Mozart notiert.

Nr. 70: Konrad hat Ludwig Finschers Instrumentenangabe „Oboe“ übernommen; die Notierung im obersten System deutet aber darauf, dass das instrumentale Echo im Briefduett des *Figaro* zunächst den Geigen zugeordnet war.

Nr. 72: bei der Durchführungsskizze zum Finale des Streichquartetts KV 464 lese ich für die erste Fassung von V. 1 in T. 2 die letzten drei Achtel als  $e^2$ - $fis^2$ - $gis^2$ ; T. 4 bleibt mir nichts, als die Lösung von Konrad zu bestätigen, doch unbefriedigt: wegen partieller Oktaven zwischen erster Geige und Bratsche.

Nr. 73/1: die drei Töne der Oberstimme gehören in ihrer anderen Tinte wahrscheinlich nicht zum übrigen Eintrag; jedenfalls geben sie im Violinschlüssel keinen Sinn; eine Einbeziehung wäre nur im Altschlüssel denkbar.

Nr. 77/2, T. 4: erstes Achtel zunächst  $e^1$ .

Nr. 82/1, T. 2: die Worte „tu“ und „sei“ gehören zur jeweils vorangegangenen Note.

Gemessen an der Fülle von Zeichen auf 98 Blättern sind diese Anmerkungen marginal. Denn umgekehrt hätte ich vieles ohne Konrads Anleitung nicht lesen können. Als Vorzug habe ich empfunden, dass die Übertragungen immer von der Gesamtheit einer Seite ausgehen. Wiedergegeben ist deshalb auch, was nicht zu den Skizzen gehört, aber auf einem Blatt steht, das Skizzen enthält. Auf diese Weise sind manch bekannte Satzausschnitte nochmals ediert, so das Menuett Nr. 20 aus KV 103 oder der Anfang des *Rondo* KV 269 für Violine und Orchester. Der Vergleich der Editionen war für mich verblüffend. Denn Konrads quellengetreue Wiedergabe führt keineswegs zu einem „schwierigeren“ Notentext. Und umgekehrt erleichtert die praxisorientierte Standardversion

das Lesen wenig oder gar nicht. Besonders erhellend ist hier das Nebeneinander bei einem Durchführungsabschnitt des *Es-Dur-Klavierkonzerts* KV 449 (NMA V/15:4, S. 17 f. und Konrad Nr. 51). Die neue Wiedergabe verbessert nicht nur alte Fehler, sie ist um vieles einsichtiger, was die Musik angeht (die technisch schwierigere erste Version der Klavierstimme entspricht übrigens dem, was Nannerl Mozart in ihren Part mit dem Vermerk „extra manieren“ eingetragen hat).

Eine solche Differenz macht deutlich, dass es sich bei Band 3 des Supplements um keinen Band wie jeden anderen handelt. Er zeigt eine Verschiebung im Textverständnis der Wissenschaft, wenn er dokumentiert, dass keineswegs allein wichtig ist, was dem Musikleben dient (obwohl sich die Praxis etlicher Skizzen bereits angenommen hat). Konrads Edition geht nicht vom modernen Leser aus, sondern vom Autor. Das ist langfristig, wenn die Wissenschaft ihre eigenen Fragen verfolgen, und nicht nur die ständig wechselnden Wünsche unterschiedlich qualifizierter Musiker befriedigen will, das sehr viel bessere, ja vielleicht das einzig glaubwürdige Konzept. Freilich fordert es den qualifizierten Leser, der mit Schlüsseln und vielerlei Partituranordnungen umgehen kann.

Seiner Zielsetzung nach ist der Band Konrads weniger einer der letzten der laufenden als der erste einer wieder neuen Ausgabe. Man könnte freilich, eingedenk der Worte von Ernst Hess aus dem Jahr 1967, auch sagen: er kehrt zu den Anfängen der NMA zurück. „War es ursprünglich die Absicht gewesen, den Text des Autographs bis in die Feinheiten der Schreibweise Mozarts wiederzugeben ..., so mußte es später *immer mehr* darauf ankommen, ein klares, den *modernsten* Regeln des Notenstichs weitgehend entsprechendes Notenbild zu gewinnen“ (Vorwort zu NMA VIII/19:1; Hervorhebungen nicht original). Was Konrad vorgelegt hat, widerspricht dem jüngeren Konzept. Nicht aber der „ursprünglichen Absicht“.

(November 1999) Manfred Hermann Schmid

*Wolfgang Amadeus Mozart: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie X: Supplement, Werkgruppe 31: Nachträge, Band 2: Addenda zu Mozart. Die Dokumente seines Lebens. Neue Folge zusam-*

mengestellt von Cliff EISEN. Kassel u. a.: Bärenreiter 1997. XVII, 206 S.

Der 1993 angekündigte und im Herbst 1998 ausgelieferte Band ergänzt die Nachträge Eibls 1978 zu den Deutsch-Dokumenten von 1961. Er stellt eine Neufassung von Cliff Eisens *New Mozart Documents. A Supplement to O. E. Deutsch's Documentary Biography* von 1991 dar. Die Überarbeitung hat dem Buch spürbar gut getan. Die Dokumente sind jetzt in den Originalsprachen mitgeteilt, die Kommentierung erweitert. Dem Vorwort der Editionsleitung zufolge, die alle Quellen nochmals am Original überprüft hat, wurde „von prinzipiellen Erweiterungen abgesehen“. Das ist nur bedingt richtig. So sind alle 1993 bei einer Rezension im *Mozart-Jahrbuch* monierten Lücken geschlossen worden. Neu aufgenommen wurden auch wichtige neue Dokumente des Jahres 1791: aus den Wiener Hofkammer-Protokollen ein Pfändungsanspruch von Fürst Lichnowsky gegen Mozart, eine Nachricht aus der Brünner Zeitung zur Einweihung des Tempels der Loge „Zur gekrönten Hoffnung“ mit Erwähnung der Kantate KV 623, eine Wiener Todesanzeige für Mozart am 9. Dezember. Dass sich einstweilen andere Lücken aufgetan haben, wäre zumindest eines Hinweises wert gewesen, so der auf Harrisson James Wignalls Fund eines Dokuments für einen Turiner Opernplan Mozarts 1771 (*Mozart Studien* 7, 1997).

In einem Anhang sind Dokumente versammelt, die mit „Mozarts Leben“ nicht mehr unmittelbar zu tun haben, aber die Verbreitung seines Werks und Rufs bezeugen. Diese „Rezeptionsdokumente“ sind nach Ländern geordnet. Auffälligerweise fehlt ein Kapitel „Italien“. Deshalb fehlen Pressebelege aus Mailand (gefunden von Giacomo Fornari), es fehlt jede Erwähnung der Schrift des Rovereter Kaufmanns Giuseppe Antonio Bridi, der bei der Wiener Aufführung des *Idomeneo* mitgesungen und Mozart in seiner Heimatstadt ein Denkmal gesetzt hatte. Ansonsten ist der Band überaus sorgfältig redigiert und kompetent kommentiert (S. 21 muß es statt „Nemlich“ *Nemlichen* heißen, S. 101 scheint „Mogart“ ein Druckfehler, sei es der Quelle, sei es ihrer Edition). Warum bei S. 121 von einer Mitteilung des Notentextes abgesehen und auf die *New Documents* von 1991 verwiesen wird, vermag ich allerdings nicht einzusehen, schon gar

nicht, wenn für den Hinweis, daß am 17. Januar 1786 in London eine Sinfonie Mozarts aufgeführt wurde, die sich nicht näher identifizieren lässt, über eine Seite aufgewendet wird.

Das wichtige und nützliche Buch kann per definitionem nur eine Zwischenstation sein, Station auf dem Weg zu einem neuen Dokumentenband, der die Informationen zusammenführt und die allererste Arbeit von 1961 in der Art des Quellennachweises auf den Stand der beiden Ergänzungsbände bringt. (November 1999) Manfred Hermann Schmid

*HECTOR BERLIOZ: Prix de Rome Works.* Hrsg. von David GILBERT (= *Hector Berlioz. New Edition of the Complete Works* 6), Kassel 1998.

Für die Berlioz-Forschung gehört dieser Band zu den wohl wichtigsten der ganze Serie, stellt er doch endlich neben den beiden Rompreis-Fugen von 1826 und 1829 die Partitur der ersten Rompreis-Kantate von 1827 wieder her, die in der alten Gesamtausgabe nicht aufgenommen wurde. Dabei enthält diese Kantate so wichtige Themen wie den späteren *Chant du bonheur* und *La harpe éolienne – Souvenirs* aus dem *Monologue Retour à la vie* von 1832, dem späteren *Lélio*. Über die Bedeutung dieser Werke braucht hier nicht ausführlich gehandelt zu werden. Verwiesen sei nur auf die Abhandlungen von Wolfgang Dömling („En songeant au temps, à l'espace...“ Über einige Aspekte der Musik Hector Berlioz“, in: *AfMw* 23 [1976], S. 241–260; *Hector Berlioz und seine Zeit*, Laaber 1986), die die zukunftssträchtigen Konzeptionen dieser Stücke verdeutlichen, während Matthias Brzoska (*Die Idee des Gesamtkunstwerks in der Musiknovellistik der Julimonarchie* [=Thurnauer Schriften zum Musiktheater 14], Laaber 1995) die Grundlagen der harmonischen Kühnheiten dargelegt hat, während zuletzt Verf. („Encore!... Encore, et pour toujours!...“ Die Rolle der *idée fixe* in Hector Berlioz' *Lélio ou le Retour à la vie*“, in: *Festschrift Abert*, hrsg. v. Klaus Hortschanksy, Tutzing 1997, 75–94) die strukturellen Entwicklungen in den Selbstzitatzen herausgearbeitet hat. Diese Hinweise werden hier ausführlicher genannt, da der Herausgeber in bewährter Manier wieder nur die englischsprachige, primär auf die Quellensituation ausgerichtete Literatur für erwähnenswert hält (vgl. meine Kritik

an Bd. 25 der Ausgabe in: *Mf* 43 [1990], S. 373). Dank der in Anm. 2 genannten Vorarbeiten kann Herausgeber in seinem ausführlichen Vorwort sehr genau die historischen Umstände der Entstehung dieser Rompreis-Kantaten schildern. Der Text ist zuverlässig wiedergegeben, was angesichts der recht überschaubaren Quellenlage auch kein so großes Problem darstellen konnte. Einzig die letzte Kantate *Sardanapale*, die Berlioz 1830 schließlich den Preis einbrachte, ist nur fragmentarisch überliefert. Störend fällt bei der Behandlung der Gesangsstimme ins Auge, dass durchgehend die Balkensetzung in Vierteleinheiten erfolgte, während Berlioz in bewährter französischer Manier die Balken nur bei melismatischen Wendungen setzte, so dass die Versstruktur gegenüber der Taktmetrik immer im Vordergrund bleibt. Vgl. etwa auf S. 67 im Rezitativ der *Herminie* die Binnenzäsur in T. 60 „Tancrede est l'ennemi / de mon Dieu, de ma loi“, die hier ausnahmsweise stärker als die Taktbetonung ist, oder die weiteren Zäsuren am Beginn der T. 64 und 65. Das subtile Spiel mit Vers- und Taktmetrik kommt in Berlioz' Aufzeichnungsweise deutlicher zum Tragen, wie man sich durch das Faksimile auf S. 235 selbst überzeugen kann. Demgegenüber ist ein Vergleich der vorgegebenen Texte der Akademie mit den von Berlioz vertonten sehr aufschlussreich. Es bleibt zu hoffen, dass auch für *La mort d'Orphée* nach mehr als 170 Jahren das Urteil der Musiksektion der Académie des Beaux-Arts, es sei unaufführbar, widerlegt werden wird, wie es seit langem für die anderen Kantaten gilt, die mittlerweile ein fester Bestandteil des Konzertlebens geworden sind.

(März 2000)

Christian Berger

## Eingegangene Schriften

Aktenzeichen „unerwünscht“. Dresdner Musikerschicksale und nationalsozialistische Judenverfolgung 1933–1945. Bearbeitet von Agata SCHINDLER. Mit einer Einleitung von Sylvia ROGGE-GAU. Dresden: Stiftung Sächsische Gedenkstätten zur Erinnerung an die Opfer politischer Gewaltherrschaft 1999. 158 S., Abb. (Lebenszeugnisse – Leidenswege. Heft 9.)

VINCENT ARLETTAZ: *Musica Ficta. Une histoire des sensibles du XIII<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle.* Sprimont: Mardaga 2000. 526 S., Notenbeisp.

*Ars practica mensurabilis cantus secundum Iohannem de Muris.* Die *Recensio maior* des sogenannten „*Libellus practice cantus mensurabilis*“. Hrsg. von Christian BERKTOLD. München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften 1999. 128 S., Notenbeisp. (Bayerische Akademie der Wissenschaften. Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission. Band 14.)

M. ELIZABETH C. BARTLET: *Etienne-Nicolas Méhul and Opera: Source and Archival Studies of Lyric Theatre during the French Revolution, Consulate and Empire.* Heilbronn: Musik-Edition Lucie Galland 1999. 2. Bände, 912 S., Notenbeisp. (*Études sur l'opéra française du XIX<sup>e</sup> siècle.* Volume IV.)

IRINA BENKOWSKI: *Die Harmonik in den Märchenopern N. A. Rimskij-Korsakovs.* St. Augustin: Gardez! Verlag 2000. 157 S., Notenbeisp. (Musikwissenschaft im Gardez! Band 1.)

JEAN-CHRISTOPHE BRANGER: *Manon de Jules Massenet ou le Crépuscule de l'opéra-comique.* Metz: Editions Serpenoise 1999. 505 S., Notenbeisp.

GUIDO BRINK: *Die Finalsätze in Mozarts Konzerten. Aspekte ihrer formalen Gestaltung und ihrer Funktion als Abschluß des Konzerts.* Kassel: Gustav Bosse Verlag 2000. 457 S., Notenbeisp. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 208.)

*Bruckner-Probleme.* Internationales Kolloquium 7.–9. Oktober 1996 in Berlin. Hrsg. von Albrecht RIETHMÜLLER. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 1999. 277 S., Notenbeisp. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band XLV.)

HERBERT BRÜGGE: *Der Orgelbau im Tecklenburger Land.* Kassel u. a.: Bärenreiter 2000. 413 S., Abb.

*The Byrd Edition. Volume 9: Latin Motets II (from manuscript sources).* Edited by Warwick EDWARDS. London: Stainer & Bell 2000. XIX, 202 S.

Congaudent angelorum chori. P. Roman Bannwart OSB zum 80. Geburtstag. Festschrift hrsg. von Therese BRUGGISSER-LANKER und Bernhard HANGARTNER. Luzern: Musikhochschule Luzern/Raaber Verlag 1999. 218 S., Abb. (Schriftenreihe der Musikhochschule Luzern. Band 1.)

ERICH DUDA: Das musikalische Werk Franz Xaver Süßmayrs. Thematisches Werkverzeichnis (SmWV) mit ausführlichen Quellenangaben und Skizzen der Wasserzeichen. Kassel u. a.: Bärenreiter 2000. 461 S. (Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum. Band 12.)

Die dunkle Last. Musik und Nationalsozialismus. Hrsg. von Brunhilde SONNTAG, Hans-Werner BORESCH, Detlef GOJOWY. Köln: Bela Verlag 1999. 471 S.

Échanges musicaux franco-espagnols XVII<sup>e</sup>–XIX<sup>e</sup> siècles. Actes des Rencontres de Villecroze 15 au 17 octobre 1998 réunis par François LESURE. Académie Musicale de Villecroze/Klincksieck 2000. 343 S., Notenbeisp. (Les rencontres de Villecroze IV.)

Echte Tiroler Lieder. Ergänzte und kommentierte Neuausgabe der Tiroler Liedersammlungen von Franz Friedrich KOHL. Reprint. Hrsg. vom Tiroler Volksmusikverein und dem Südtiroler Volksmusikreis in Zusammenarbeit mit dem Tiroler Volksliedwerk, dem Institut für Musikerziehung in deutscher und ladinischer Sprache, Bozen (Referat Volksmusik), und dem Institut für Musikalische Volkskunde der Universität Mozarteum Salzburg. Wiss. Redaktion: Thomas NUSSBAUMER. Innsbruck–Wien: Tyrolia Verlag 1999. Band I: XII, 415 S.; Band II: VII, 400 S.; Band III: 688 S.

English Manuscript Studies 1100–1700. Volume 8: Seventeenth-Century Poetry, Music and Drama. Edited by Peter BEAL. London: The British Library 2000. 340 S., Abb.

Europa stellt sich vor. Regionalstil, Provinzialismus und musikalische Sozialisation. Hrsg. von Tomi MÄKELÄ. Magdeburg: Institut für Musik, Fakultät für Geistes-, Sozial- und Erziehungswissenschaften Otto-von-Guericke-Universität Magdeburg 2000. 141 S., Abb.

Exilmusik. Komposition während der NS-Zeit. Hrsg. von Friedrich GEIGER und Thomas SCHÄFER. Hamburg: von Bockel Verlag 1999. 376 S., Notenbeisp. (Musik im „Dritten Reich“ und im Exil. Band 3.)

GOTTHARD FERMOR: Ekstasis. Das religiöse Erbe in der Popmusik als Herausforderung an die Kirche. Stuttgart u. a.: Verlag W. Kohlhammer 1999. 301 S. (Praktische Theologie heute. Band 46.)

Franz Schmidt und Preßburg. Hrsg. von Carmen

OTTNER. Eine Veröffentlichung der Franz Schmidt-Gesellschaft. Wien: Doblinger 1999. 144 S., Abb., Notenbeisp. (Studien zu Franz Schmidt XII.)

MARTIN GECK: Bach. Leben und Werk. Reinbek: Rowohlt 2000. 797 S., Notenbeisp.

Detlef Gojowy: Leoš Janáček in Zeugnissen und Erinnerungen. Chemnitz: Gudrun Schröder 2000. 168 S., Abb.

CHARLES GOUNOD: La Nonne sanglante. Dossier de presse parisienne (1854). Edited by Kerry MURPHY. Heilbronn: Musik-Edition Lucie Galland 1999. 167 S. (Critique de l'opéra français du XIX<sup>e</sup> siècle. Volume X.)

FROMENTAL HALEVY: Lettres. Réunies et annotées par Marthe GALLAND. Heilbronn: Musik-Edition Lucie Galland 1999. III, 314 S. (La musique en France au XIX<sup>e</sup> siècle. Volume II.)

Handbuch Kirchenmusik. Teilband II: Orgel und Orgelspiel. Kassel: Verlag Merseburger 2000. 160 S., Abb., Notenbeisp.

Händel-Rezeption der frühen Goethe-Zeit. Kolloquium Goethe-Museum Düsseldorf 1997. Hrsg. von Laurenz LÜTTEKEN unter Mitarbeit von Gudrun BUSCH. Kassel u. a.: Bärenreiter 2000. XIV, 263 S., Abb., Notenbeisp. (Marburger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 9.)

Hector Berlioz. Autopsie des Künstlers. Hrsg. von Heinz-Klaus METZGER und Rainer RIEHN. München: edition text + kritik 2000. 128 S., Notenbeisp. (Musik-Konzepte. Band 108.)

OTTO HEINERMANN (1887–1977). 33 Choralvorspiele. Aus dem Nachlaß hrsg. von Martin BALZ. Kassel: Merseburger Verlag 1999. 48 S. (Edition Merseburger 1897.)

EVA-MARIA HOUBEN: Alte Musik mit neuen Ohren. Schubert – Bruckner – Wagner – ... Saarbrücken: Pfau-Verlag 2000. 187 S., Notenbeisp.

NICOLAUS A. HUBER: Durchleuchtungen. Texte zur Musik 1964–1999. Hrsg. und mit einem Vorwort versehen von Josef HÄUSLER. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2000. XII, 426 S.

BERNHARD JANZ: Der Fondo Cappella Sistina der Biblioteca Apostolica Vaticana. Studien zur Geschichte des Bestandes. Paderborn u. a.: Ferdinand Schöningh 2000. 512 S. (Beiträge zur Geschichte der Kirchenmusik. Band 8.)

MARTIN JIRA: Musikalische Temperaturen und musikalischer Satz in der Klaviermusik von J. S. Bach. Tutzing: Hans Schneider 2000. 319 S. (Würzburger musikhistorische Beiträge. Band 20.)

MALTE KORFF: Johann Sebastian Bach. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2000. 159 S., Abb.

CLAUDIA MARIA KORSMEIER: Der Sänger Giovanni Carestini (1700–1760) und „seine“ Komponisten. Die Karriere eines Kastraten in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Eisenach: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 2000. X, 601 S., Notenbeisp. (Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster. Band 13.)

DETLEF KRAUS: Ausgewählte Aufsätze. Tutzing: Hans Schneider 1999. 71 S., Abb., Notenbeisp.

JOHANN und JOHANN PHILIPP KRIEGER: Sämtliche Orgel- und Clavierwerke. Hrsg. von Siegfert RAMPE und Helene LERCH. Kassel u. a.: Bärenreiter 1999. Band I: Musicalische Partien (1697) & Anmuthige Clavier-Übung (1699): XLIV, 107 S., Band II: Werke abschriftlicher Überlieferung: LXXII, 110 S.

Claudia KRÜLLS-HEPERMANN: Trobador-Liedkunst. Literaturwissenschaft und Musikgeschichte im Kontext. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 2000. 164 S., Abb., Notenbeisp.

ASTRID LAAKMANN: „... nur allein aus Liebe der Musica“ – Die Bückeburger Hofmusik zur Zeit des Grafen Ernst III. zu Holstein-Schaumburg als Beispiel höfischer Musikpflege im Gebiet der „Weserrenaissance“. Münster u. a.: LIT Verlag 2000. XII, 397 S. (Musik in Westfalen. Band 4.)

BONNIE und ERLING LOMNÄS / DIETMAR STRAUSS: Auf der Suche nach der poetischen Zeit. Der Prager Davidsbund: Ambros, Bach, Bayer, Hampel, Hanslick, Helfert, Heller, Hock, Ulm. Zu einem vergessenen Abschnitt der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Saarbrücken: Pfau-Verlag 1999. Band 1: Erläuterungen, Nachlaßregesten, Konzertdokumente: 407 S., Band 2: Texte, Kompositionen: 341 S.

ALISON McQUEEN TOKITA: Kiyomoto-bushi. Narrative Music of the Kabuki Theatre. Kassel u. a.: Bärenreiter 1999. 400 S., Abb., Notenbeisp. (Studien zur traditionellen Musik Japans. Band 8.)

Miscellanea Musicae. Rudolf Flotzinger zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Werner JAUK, Josef-Horst LEDERER, Ingrid SCHUBERT. Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag 1999. 388 S., Abb., Notenbeisp. (Musicologica Austriaca 18.)

ANNETTE MONHEIM: Händels Oratorien in Nord- und Mitteldeutschland im 18. Jahrhundert. Eisenach: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1999. VII, 705 S. (Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster. Band 12.)

Musica Britannica LXXV: PETER PHILIPS: Complete keyboard music. Transcribed and edited by David J. SMITH. London: Stainer and Bell 1999. XXXV, 204 S.

Music, words, and images. Essays in honour of Koraljka Kos. Editors: Vjera KATALINIĆ, Zdravko BLAŽEKOVIĆ. Zagreb: Croatian Musicological Society 1999. 457 S., Abb., Notenbeisp. (Series Muzikološki zbornici. No. 6.)

Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin? Die akademische Musikforschung zwischen Fortschrittsglauben und Modernitätsverweigerung. Hrsg. von Anselm GERHARD. Stuttgart–Weimar: Verlag J. B. Metzler 2000. 415 S.

MARION NOELL: Hanns Jelineks kompositorischer Weg zur Zwölftontechnik in seinem Ersten Streichquartett op. 10. Archivalische, biographische und analytische Untersuchungen. Kiel: Wissenschaftsverlag Vauk 1998. 240 S., Abb., Notenbeisp.

DIETER NOWKA: Europäische Kompositionsgeschichte. Material, Verfahren, Komposition. Landsberg: ecomed Verlagsgesellschaft 1999. 887 S.

WERNER OGRIS: Mozart im Familien- und Erbrecht seiner Zeit. Verlöbniß – Heirat – Verlassenschaft. Wien u. a.: Böhlau 1999. 168 S., Abb.

„O Wort, du Wort, das mir fehlt!“ Zur Verwobenheit von Klang und Denken in der Musik. Hrsg. von Otto KOLLERITSCH. Wien: Universal Edition / Graz: Institut für Wertungsforschung 1999. 262 S., Notenbeisp. (Studien zur Wertungsforschung. Band 36.)

ANDREW PARROTT: The Essential Bach Choir. Woodbridge: The Boydell Press 2000. 223 S., Abb., Notenbeisp.

MARTIN PETZOLDT: Bachstätten. Ein Reiseleiter zu Johann Sebastian Bach. Frankfurt a. M.–Leipzig: Insel Verlag 2000. 348 S., Abb. (Insel Taschenbuch 2520.)

Quellenstudien zu Jean-Baptiste Lully. Hommage an Lionel Sawkins. Hrsg. von Jérôme de LA GORCE und Herbert SCHNEIDER. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 1999. 408 S., Abb., Notenbeisp. (Musikwissenschaftliche Publikationen. Band 13.)

GEORG RHAU: Musikdrucke. Band XII: Officia de Nativitate. Wittenberg 1545. Hrsg. von Franz KRAUTWURST. Kassel u. a.: Bärenreiter 1999. XXI, 432 S.

Richard-Strauss-Blätter. Wien, Dezember 1999. Neue Folge, Heft 42. Hrsg. von der Internationalen Richard Strauss-Gesellschaft. Redaktion: Günter BROSCHE. Tutzing: Hans Schneider 1999. 180 S., Abb., Notenbeisp.

NIKOLAI RIMSKI-KORSAKOW: Zugänge zu Leben und Werk. Monographien – Schriften – Tagebücher – Verzeichnisse. Aus dem Russischen übersetzt und hrsg. von Ernst KUHN. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2000. XXIX, 437 S. (musik konkret. Quellentexte und Abhandlungen zur russischen Musik des 19. und 20. Jahrhunderts. Band 12.)

RISM-Bibliothekssigel. Gesamtverzeichnis. Bearbeitet von der Zentralredaktion in den Ländergruppen des RISM. München: G. Henle Verlag / Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 1999. 18\*, 137 S. (Répertoire International des Sources Musicales. Sigla.)

KATJA ROTERS: Bearbeitungen von Händel-Oratorien im Dritten Reich. Halle: Händel-Haus 1999. 101 S. (Schriften des Händel-Hauses in Halle 16.)

Sammelwerke aus dem 17.–19. Jahrhundert. Bearbeitet von Karin BREITNER. Tutzing: Hans Schneider 2000. XII, 152 S., Abb. (Katalog der Sammlung Anthony van Hoboken in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek. Band 17.)

SUSANNE SCHEDTLER: „Das Eigene in der Fremde“. Einwanderer-Musikkulturen in Hamburg. Münster u. a.: LIT Verlag 1999. 238 S., Notenbeisp. (Populäre Musik und Jazz in der Forschung. Band 6.)

GOTTFRIED SCHOLZ: Bachs Passionen. Ein musikalischer Werkführer. München: Verlag C. H. Beck 2000. 124 S., Notenbeisp.

Schubert-Jahrbuch 1997. Bericht über den Internationalen Schubert-Kongreß Duisburg 1997. „Franz Schubert – Werk und Rezeption“. Teil 1: Lieder und Gesänge – Geistliche Werke. Hrsg. von Dietrich BERKE, Walther DÜRR, Walburga LIT-SCHAUER und Christiane SCHUMANN. Redaktion: Bettina SCHWERMER. Duisburg: Deutsche Schubert-Gesellschaft 1999. XXI, 179 S., Abb., Notenbeisp.

Schütz-Jahrbuch. 21. Jahrgang 1999. Im Auftrag der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft hrsg. von Walter WERBECK in Verbindung mit Werner BREIG, Friedhelm KRUMMACHER, Eva LINFIELD, Wolfram STEUDE. Kassel u. a.: Bärenreiter 1999. 113 S., Abb., Notenbeisp.

STEFAN SCHWALGIN: „Le Préciteur“ von Michèle Reverdy: Analyse der Kompositionstechnik

unter semantischem Aspekt. Kiel: Wissenschaftsverlag Vauk 1999. 274 S., Abb., Notenbeisp.

Toccat und Fuge d-moll BWV 565. Faksimile der ältesten überlieferten Abschrift von Johannes Ringk. Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz – Handschrift Hs. Mus. ms. Bach P 595. Mit einem Nachwort von Rolf-Dietrich CLAUS. Köln-Rheinkassel: Verlag Dohr 2000.

Vergessene Komponisten des Biedermeier. Wissenschaftliche Tagung 9. bis 11. Oktober 1998 Ruprechtshofen, N. Ö. Hrsg. im Auftrag der Benedict Randhartinger-Gesellschaft von Andrea HARRANDT und Erich Wolfgang PARTSCH. Tutzing: Hans Schneider 2000. 141 S., Abb., Notenbeisp. (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft. Band 38.)

KLAUS WÜSTHOFF: Die Rolle der Musik in der Film-, Funk- und Fernsehwerbung. Zweite, überarbeitete Auflage. Mit Kompositionsanleitungen für Werbespots und einer Instrumententabelle der Gebrauchsmusik. Kassel: Verlag Merseburger 1999. 59 S., Notenbeisp.

Zagreb 1094–1994. Zagreb and Croatian lands as a bridge between Central-european and Mediterranean musical cultures. Proceedings of the International Musicological Symposium held in Zagreb, Croatia, on September 28–October 1, 1994. Editor: Stanislav TUKSAR. Zagreb: Croatian Musicological Society 1998. 640 S. (Series Muzikološki zbornici. No. 5.)

BERNHARD ZOEBISCH: Die Geigenmacher der Familie Hopf in Klingenthal. Blankenburg: Stiftung Kloster Michaelstein 1999. 115., Abb. (Sonderbeitrag 11.)

DANIEL ZUR WEIHEN: Komponieren in der DDR. Institutionen, Organisationen und die erste Komponistengeneration bis 1961. Analysen. Köln u. a.: Böhlau Verlag 1999. 538 S.

VLADIMIR ZVARA: Ján Cikker: Auferstehung. Entstehung, Wirkung und Interpretation der Oper. Bratislava: VEDA Verlag der Slowakischen Akademie der Wissenschaften / ASCO art & science 2000. 341 S., Abb., Notenbeisp.

JAMES L. ZYCHOWICZ: Mahler's Fourth Symphony. New York u. a.: Oxford University Press 2000. XIV, 191 S., Notenbeisp., Abb. (Studies in Musical Genesis and Structure.)



## Mitteilungen

Es verstarben:

Dr. Hubert HASCHER am 9. August 2000,

Dr. Richard BAUM am 6. September 2000 (Nachruf s. S. 365),

Prof. Dr. Lukas RICHTER am 24. September 2000.

Wir gratulieren:

Prof. Dr. Arnold FEIL am 2. Oktober zum 75. Geburtstag,

Prof. Dr. Arno FORCHERT am 29. Dezember zum 75. Geburtstag,

Prof. Dr. Ulrich SIEGELE am 1. November zum 70. Geburtstag,

Prof. Hans-Elmar BACH am 24. Oktober zum 65. Geburtstag,

Prof. Dr. Karl ELLER am 10. Dezember zum 65. Geburtstag,

Prof. Dr. Hans Joachim MARX am 16. Dezember um 65. Geburtstag und bitten die versehentliche Vordatierung (s. *Mf* 2/2000) zu entschuldigen.

\*

Dr. Thomas SCHIPPERGES hat sich am 21. Juni 2000 an der Philosophisch-Historischen Fakultät der Universität Heidelberg im Fach Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema der Habilitationsschrift lautet: *„Wider die Musik“ Untersuchungen zur Entdeckung der Musikfeindschaft als Idee im sechzehnten bis achtzehnten Jahrhundert.*

Dr. Joseph WILLIMANN hat sich im Juni 2000 an der Universität Basel im Fach Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema der Habilitationsschrift lautet: *Die sogenannte „Engelberger Motette“. Studien zu den Motetten des Codex Engelberg 314 im Kontext der europäischen Überlieferung.*

Dr. Bernhard R. APPEL (Robert-Schumann-Forschungsstelle, Düsseldorf) hat sich im Juli 2000 an der Universität Dortmund habilitiert. Der Schwerpunkt der eingereichten Schriften liegt im Gebiet der Musikphilologie.

Dr. Markus WALDURA hat sich im Juli 2000 an der Universität des Saarlandes für das Fach Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema der Habilitationsschrift lautet: *Von Rameau und Riepel zu Koch. Zum Zusammenhang zwischen theoretischem*

*Ansatz, Kadenzlehre und Periodenbegriff in der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts.*

Frau PD Dr. Regine ALLGAYER-KAUFMANN (Leiterin des Seminars für Vergleichende Musikwissenschaften an der Freien Universität Berlin) hat im Juli 2000 den Ruf auf die C4-Professur an der Universität Wien (Nachfolge Franz Födermayr) erhalten.

Die Fachgruppe „Deutsch-spanische Musikbeziehungen“ wird auf dem Deutschen Hispanistentag vom 8. bis 11. März 2001 in Leipzig mit einer Sektion „Spanische Musikgeschichte“ vertreten sein. Nähere Auskünfte erteilt: PD Dr. Rainer Kleinertz, Institut für Musikwissenschaft der Universität Regensburg, D-93040 Regensburg, E-Mail: rainer.kleinertz@psk.uni-regensburg.de.

Das „Medienlaboratorium“ der Universität Bonn hat seit Juli 2000 die Editionsreihe *quake edition* ins Internet gestellt. Die Publikationen sind abrufbar unter: <http://www.uni-bonn.de/quake-edition>.

Die *Jahrestagung 2000 der Gesellschaft für Musikforschung* fand vom 4. bis 7. Oktober auf Einladung des Instituts für Musikwissenschaft der Bayerischen Julius-Maximilians-Universität Würzburg statt. Das wissenschaftliche Programm enthielt zwei Symposia: „Komponieren in der einstimmigen Musik des Mittelalters“ und „Der ‚Komponist‘ Richard Wagner im Blick der aktuellen Musikwissenschaft“. Außerdem war die Möglichkeit zum Vortrag von Referaten zum Thema „Phänomene und Probleme des Komponierens vom Mittelalter bis zur Gegenwart“ gegeben. Im Rahmen der Eröffnungsveranstaltung wurde Andreas Jacob vom Präsidenten der Gesellschaft der Hermann Abert-Preis verliehen. Die Laudatio auf den Preisträger hielt Prof. Dr. Karl Heller.

In der Mitgliederversammlung am 6. Oktober wurden für die 2001 bevorstehende Neuwahl des Präsidiums der Gesellschaft Prof. Dr. Dörte Schmidt, Prof. Dr. Friedhelm Brusniak und Prof. Dr. Helmut Loos in den Wahlausschuss berufen.

Auf Antrag des Sprechers des Beirates wurde dem Vorstand der Gesellschaft einstimmig Entlastung für das Haushaltsjahr 1999 erteilt. Die Beiratsmitglieder hatten sich zuvor, in ihrer Sitzung am 5. Oktober, von der ordnungsgemäßen Geschäftsführung durch den Vorstand überzeugt. Die Rechnungsprüfer PD Dr. Jürgen Heidrich und Dr. Joachim Veit wurden von der Versammlung mit der Prüfung des Haushalts 2000 beauftragt.

Die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2001 findet vom 28. bis 29. September in Hannover statt. Sie schließt an eine internationale wissenschaftliche Tagung an, die die Hochschule für Musik und Theater Hannover vom 26. bis 28. September 2001 veranstaltet. Unter dem Motto

„Musik, Wissenschaft und ihre Vermittlung“ sind zwei Symposien geplant: „Musikwissenschaft 2001 – Lehre und Forschung im institutionellen Kontext“ und „Klavier- und Orgelmusik im industriellen Zeitalter (1840–2000) – Kompositorische, ökonomische und technologische Aspekte“. Wissenschaftliche Referate (deutsch oder englisch) können ab sofort bis zum 31. März 2001 mit Angabe des Themas angemeldet werden; die Auswahl erfolgt bis Ende Juni 2001.

Die Jahrestagung der GfM beginnt am Freitag, 28. September 2001, mit den Sitzungen der Fachgruppen. Die Mitgliederversammlung findet am Samstag, 29. September, von 9.00 bis 13.00 Uhr statt.

Auskünfte und Anmeldung bei Prof. Dr. Arnfried Edler, Hochschule für Musik und Theater Hannover, Tagung 2001, Emmichplatz 2, 30 175 Hannover, Tel.: (05 11) 31 00-6 35/ (Sekretariat: -602), Fax: (05 11) 31 00-6 00, E-Mail: himuwi@hmt-hannover. de.

Am Deutschen Volksliedarchiv in Freiburg ist zum 1. April 2001 die folgende Stelle zu besetzen: Wissenschaftliche Mitarbeiterin/Wissenschaftlicher Mitarbeiter (BAT II a). Voraussetzung ist ein Hochschulabschluss (Promotion) in möglichst zwei der folgenden Fächer: Volkskunde, Musikwissenschaft, Germanistik, Geschichte.

Das Deutsche Volksliedarchiv sammelt, archiviert und erforscht Volks- und Popularlieder und gibt insbesondere die „Deutschen Volkslieder mit ihren Melodien“ heraus. Die Mitarbeit an diesem Editionsprojekt und an weiteren Projekten des DVA wird erwartet. EDV-Kenntnisse werden vorausgesetzt.

Frauen sind ausdrücklich zur Bewerbung aufgefordert. Bewerbungen Schwerbehinderter werden bei gleicher Eignung bevorzugt berücksichtigt. Bewerbungen mit den üblichen Unterlagen sind bis zum 26. Januar 2001 zu richten an: Deutsches Volksliedarchiv, Prof. Dr. Max Matter, Silberbachstr. 13, 79100 Freiburg.

## Die Autoren der Beiträge

SERGIO DURANTE, geb. 1954 in Padua, studierte Musikwissenschaft in Bologna und Harvard, wo er 1993 mit *Mozart and the idea of vera opera. A study of ‚La clemenza di Tito‘* promoviert wurde. Nach Lehrtätigkeit an der Scuola di Paleografia e filologia musicale der Universität Pavia in Cremona (1987) ist er seit 1991 Professor für Musikwissenschaft an der Universität Padua. Mitglied des Zentralinstituts für Mozartforschung in Salzburg. Neueste Veröffentlichungen: „Analysis and Dramaturgy: Reflections towards a Theory of Opera“, in: *Opera buffa in Mozart's Vienna*, hrsg. von Mary Hunter und James Webster, Cambridge 1997, S. 311-339; und *La musica strumentale nel Veneto fra Settecento ed Ottocento*, hrsg. von S. Durante und L. Boscolo, Padova 2000.

HELLMUT FEDERHOFER, geb. 1911 in Graz, studierte Musiktheorie, Komposition (bei Richard Stöhr, Alban Berg und Oswald Jonas) und Klavier; 1934 Kapellmeisterexamen in Wien. Studium der Musikwissenschaft, 1936 Promotion, 1944 Habilitation, 1937–1959 Staatsbibliothekar in Wien; 1959–1962 a. o. Prof. in Graz, 1962–1979 o. Prof. in Mainz, seit 1979 emeritiert, seit 1998 Editionsleiter der J. J. Fux-Gesamtausgabe.

JAN HEMMING, geb. 1967 in Darmstadt, Studium der Musikwissenschaft, Philosophie und Physik an der Universität Frankfurt a. M. und der TU Berlin. M. A. in Musikwissenschaft 1995. Seit 1997 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Musikpädagogik der Universität Bremen. Gründungsmitglied und von 1995–1997 Geschäftsführer des „Dachverbands der Studierenden der Musikwissenschaft“ (DVSM) e. V. Mitherausgeber von *Gender Studies & Musik. Geschlechterrollen und ihre Bedeutung für die Musikwissenschaft*, hrsg. von Stefan Fragner u. a. (= Forum Musikwissenschaft 5), Regensburg 1998.

ROBERT VAN DER LEK, geb. 1939 in Amsterdam, dort Studium der Musikwissenschaft, Theaterwissenschaft und Kunstgeschichte; Promotion 1991; seit 1989 wissenschaftlicher Mitarbeiter am „Institut voor Kunst- en Cultuurwetenschap“ der Universität Amsterdam, Fachgebiete: Musikwissenschaft und Film- und Fernsehwissenschaft.

BRIGITTE MARKUSE, geb. 1962 in Lübeck, studierte Systematische und Historische Musikwissenschaft sowie Phonetik an der Universität Hamburg, M. A. 1988. PR- und Organisations-Tätigkeit an Theatern und für die *Junge Deutsche Philharmonie*. 1992–1995 Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Musikwissenschaftlichen Institut in Hamburg, dort Lehraufträge zu Methoden und Praxis empirischer Forschung. Promoviert über das Publikum der Hamburgischen Staatsoper. Veröffentlichung: „Zur Rezeption von Musiktheater: Kriterien ästhetischer Urteilsbildung“, in: *Systematische Musikwissenschaft* 3 (1995), S. 347–358.

WOLFGANG MARX, geb. 1967 in Bremen, Studium der Historischen und Systematischen Musikwissenschaft sowie der Philosophie an der Universität Hamburg, M. A. 1994. Tätigkeit u. a. als Product Manager in

der Tonträgerindustrie sowie in der Musikvermarktung im Internet. Promoviert über Requiemvertonungen im 20. Jahrhundert. Gründungsmitglied und von 1996–1998 Vorsitzender des "Dachverbands der Studierenden der Musikwissenschaft" (DVSM) e. V.; Mitherausgeber von *Lontano – „Aus weiter Ferne“*. *Zur Musiksprache und Assoziationsvielfalt György Ligetis*, hrsg. von Christiane Engelbrecht u.a. (= Zwischen/Töne Bd. 6), Hamburg 1997.

MATTHIAS PAPE, geb. 1957 in Siegen, Studium der Geschichte, Deutschen Philologie, Musikwissenschaft (sowie Philosophie und Pädagogik) in Köln, Bonn und Wien. Promotion in Bonn 1987, Habilitation in Neuerer und Neuester Geschichte in Karlsruhe 1998. Selbständige Veröffentlichungen: *Mendelssohns Leipziger Orgelkonzert 1840. Ein Beitrag zur Bach-Pflege im 19. Jahrhundert*. Wiesbaden 1988; *Johannes von Müller – Seine geistige und politische Umwelt in Wien und Berlin 1793-1806*. Bern, Stuttgart 1989; *Ungleiche Brüder. Österreich und Deutschland 1945–1965*. Köln, Wien, Weimar 2000; *Arnold Mendelssohn. Motetten und Liedsätze zum Kirchenjahr für vierstimmigen gemischten Chor*. Kassel, Basel 1991.

JÖRG ROTHKAMM, geboren 1973 in Lübeck; studierte Historische und Systematische Musikwissenschaft, Theaterwissenschaft, Philosophie sowie Italienisch in Hamburg und Wien. 1998 Magister Artium. Seit 1999 Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Hamburg. Buchpublikation: *Berthold Goldschmidt und Gustav Mahler. Zur Entstehung von Deryck Cookes Konzertfassung der X. Symphonie*, hrsg. von Hanns-Werner Heister und Peter Petersen (= Musik im „Dritten Reich“ und im Exil 6), Hamburg 2000.

KATRIN SEIDEL, geb. 1968 in Leipzig, studierte Musikwissenschaft, Journalistik und Italianistik an der Universität Leipzig. Seit 1997 Promotion über das Thema *Das Italienbild deutschsprachigen Komponisten des 19. Jahrhunderts. Studien zu Biographik und Instrumentalmusik*. Seit 1992 freie Mitarbeiterin verschiedener Zeitungen und Zeitschriften. Buchpublikation: *Carl Reinecke und das Leipziger Gewandhaus* (= Musikstadt Leipzig. Studien und Dokumente, hrsg. von Thomas Schinköth, Band 2), Hamburg 1998.

JULIA SEVERUS, geb. 1968 in Berlin, Studium für Musiklehrer und Klavier an der HdK Berlin und am Tschaikowski-Konservatorium in Moskau, 1995–1999 Lehraufträge für Klavier an der Hochschule für Musik sowie für Musikpädagogik am Institut für Kunst- und Musikwissenschaft der TU Dresden. Seit 1999 Dissertationsprojekt an der TU Berlin.