

Benedict Anton Aufschnaiter als Musiktheoretiker

von Hellmut Federhofer, Mainz

Obwohl der aus Kitzbühel/Tirol gebürtige B. A. Aufschnaiter (1665–1742) nach eigenem Zeugnis eine nicht näher bekannte, ansehnliche künstlerische Tätigkeit in Wien entfaltet hatte, bevor ihn Kardinal Fürstbischof Johann Philipp Graf Lamberg im Jahr 1705 als Hofkapellmeister sowie Nachfolger von Georg Muffat nach Passau berief, bleiben seine ersten 40 Lebensjahre bisher weitgehend in Dunkel gehüllt. Hingegen konnte kürzlich der Herausgeber der Reihe *Musica sacra Passaviensis* Heinz-Walter Schmitz¹ – gestützt auf Vorarbeiten von Franz Lehrndorfer² und Wolfgang Maria Schmid³ – zahlreiche Einzelheiten über seine Passauer Tätigkeit ermitteln und ein bisher fehlendes Werkverzeichnis seiner zahlreichen gedruckten oder handschriftlich überlieferten weltlichen und geistlichen Kompositionen vorlegen, von denen Peter Lechl und Konrad Ruhland bereits etliche in Neudruck zugänglich gemacht haben.⁴

Aufschnaiter selbst trat – wie der mit ihm fast gleichaltrige Johann Joseph Fux (1660–1741), den er in Wien persönlich kennengelernt haben dürfte, da beide schon vor 1700 dem Wiener Hof nahestanden –, auch als Musiktheoretiker hervor, allerdings erst während seines Wirkens als Passauer Hofkapellmeister. Dennoch erscheint die Frage berechtigt, ob und welche Beziehungen als Musiktheoretiker zwischen ihm und Fux bestanden.

Im Gegensatz zum berühmt gewordenen, weltweit verbreiteten und mehrfach in Übersetzungen erschienenen Kontrapunkt- und Fugenlehrbuch *Gradus ad Parnassum* (Wien 1725) von Fux, blieben die nur handschriftlich überlieferten musiktheoretischen Abhandlungen Aufschnaiters bisher weitgehend unbeachtet. In Verbindung mit dessen kompositorischem Schaffen wies zwar Ernst Fritz Schmid vor rund 50 Jahren auf sie bereits hin,⁵ und Schmitz veröffentlichte jüngst Aufschnaiters *Tonartenlehre*.⁶ Aber erst eine Gesamtübersicht seines musiktheoretischen Schaffens ermöglicht es, Aufschluss über charakteristische Merkmale seiner Kunstauffassung und seine Bedeutung im Zusammenhang mit der musiktheoretischen Überlieferung und Entwicklung während der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts im süddeutsch-österreichischen Raum zu gewinnen.

Zwei diesbezügliche undatierte Quellen (beide Passau, Archiv des Bistums), die in vielerlei Hinsicht inhaltlich identisch, aber dennoch unabhängig voneinander sind, liegen vor. Sie entpuppen sich demnach als Abschriften von unterschiedlichen Vorlagen, die als verschollen gelten müssen. Die ältere, in lateinischer Sprache verfasste Quelle

¹ Heinz-Walter Schmitz, *Passauer Musikgeschichte. Die Kirchenmusik zur Zeit der Fürstbischöfe und in den Klöstern St. Nikola, Vornbach und Fürstenzell*, Passau 1999, S. 230 ff.

² Franz Lehrndorfer, „Benedict Anton Aufschnaiter, Domkapellmeister in Passau“, in: *Die ostbairischen Grenzmarken* 19 (1930), S. 241–246 und 274–279.

³ Wolfgang Maria Schmid „Zur Passauer Musikgeschichte“, in: *ZfMw* 13 (1931), S. 289 ff.

⁴ Vgl. Peter Lechl, Art. „Aufschnaiter, Benedict Anton“, in: *MGG*², Personenteil 1, Kassel 1999, Sp. 1163 ff.

⁵ Ernst Fritz Schmid, Art. „Aufschnaiter, Benedict Anton“, in: *MGG* 1, Kassel 1949–1951, Sp. 822 ff. – Bereits Lehrndorfer, S. 278, erwähnt Aufschnaiters theoretische Schriften.

⁶ Schmitz, *Passauer Musikgeschichte*, S. 259 f.

mit ihren 75 foliierten, in dunkelbrauner Tinte beschriebenen Blättern – nebst drei neuzeitlich mit I–III nachfoliierten Vorsatzblättern – ist in einem Lederband mit Goldpressung gebunden und trägt – anstelle eines Titelblattes – den Kopftitel *Regulae Compositionis Fundamentalis Musurgiae*,⁷ auf den sogleich das erste Kapitel folgt. Dem Schriftduktus und Inhalt nach zu schließen, dürfte die Entstehungszeit spätestens in das dritte Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts fallen. Ein Autor ist nicht genannt, die Herkunft jedoch deutet der ebenfalls anonyme Schreiber mittels seiner professionellen Kopistenhand⁸ auf dem fol. 1 gegenüberstehenden nachfoliierten Blatt III an:

„Regulae hae fundamentales Musurgiae partim sunt à praestantissimis authoribus antiquis, nempe Jacobo Charissimi, Casparo Kerl, Orlando de Lasso, Adamo Gumpelzha[i]mer, Joanne Ebner, et partim à Benedicto Antonio Aufschnaiter, Capellae Magistro Passaviensi inventae, et non vulgari studio elaboratae, et cõpositae.“⁹

Aus Konkordanzen zur zweiten Quelle geht hervor, dass der Kompilator niemand anderer als Aufschnaiter selbst ist. Die leer gebliebenen Seiten der Vorsatzblätter scheinen für die unterbliebene Widmung an einen Gönner oder eine andere hochgestellte Persönlichkeit bestimmt gewesen zu sein.

Die jüngere, ebenfalls undatierte, jedoch in deutscher Sprache, aber ohne kalligraphischen Ehrgeiz in Tinte geschriebene Quelle mit ihren 45 Seiten nennt ausdrücklich Aufschnaiter als Verfasser.¹⁰ Der Titel auf der ersten Seite lautet:

„Anweisung oder Fundamental-Regeln um eine gute Musick zu componieren von Benedickt Aufschnaitter [sic] Kapell-Maister in Passau. Mark[us] Bern[h]ard/Senft Pfarrer in Münchham/mp.“

Von Senft stammt – mit Ausnahme eines Nachtrages auf der zweiten Seite – die gesamte Handschrift. Senft (*7. Mai 1775 in Wildthurn, Pfarre Reichersdorf, † 3. Januar 1851 als Kommodant in Neuötting), legte 1798 im Bendiktinerkloster Asbach, wo er als Chorregent wirkte, die Profess ab und empfing 1801 in Passau die Priesterweihe. Von ca. 1807/08 bis 1812 war er zunächst Kommodant zu Asbach und Arnstorf, dann von 1812 bis 1819 Pfarrer in Senftenbach (Diözese Linz) und ab 1819 bis zu seiner

⁷ Vgl. Gertraut Haberkamp, *Die Musikhandschriften der Dommusik St. Stephan im Archiv des Bistums Passau. Thematischer Katalog* (= Kataloge Bayerischer Musiksammlungen 21), München 1993, S. 17.

⁸ Aufschnaiter wurde in seinem Bestallungskontrakt (16. Januar 1705) eigens ein Kopist zugestanden, „welcher zugleich ein Musicus“ sein sollte. Vgl. Lehrndorfer, S. 274.

⁹ Anstelle der willkürlichen Groß- und Kleinschreibung von Anfangsbuchstaben werden in wörtlichen Zitaten nur der Satzbeginn, Personennamen oder besonders hervorzuhebende Begriffe durch Großschreibung gekennzeichnet sowie die Interpunktion vereinheitlicht. – Anschließend an obigen Hinweis auf die Herkunft der *Regulae* erweist sich ihr Verfasser als Verfechter der Solmisation, deren Langlebigkeit er – neben Johann Joseph Fux und anderen Theoretikern – im süddeutsch-österreichischen Raum bezeugt. Es überrascht jedoch, dass er – außer Guido von Arezzo (um 992–vielleicht 1050) – speziell Johannes Trithemius (1462–1516) als Gewährsmann geltend macht:

„Primus inventor fuit musicae figuralis Guido Aretinus religiosus in Italia, qui anno Christi 1004 [sic] mortuus est. Secundus fuit Trithemius [sic], qui etiam in musica has voces ut, re, mi, fa, sol, la excogitavit, quas quidam sequenti disticho comprehendit. Cur adhibes tristi numeros cantumque labori. Ut RElevet MIsenum FATum SOLitoque LABores.“

Die sachlich ungerechtfertigt gezogene Parallele zwischen Guido von Arezzo und dem Humanisten J. Trithemius beweist das lange nach dessen Tod nachwirkende Ansehen dieses nicht immer zuverlässigen Polyhistor. Für die Musikgeschichte kommt seinem Namen in anderer Hinsicht Bedeutung zu: Er erwähnt in seinen Schriften Conrad von Zabern als bedeutenden Musikpädagogen, stand in Beziehung zu den Frühhumanisten Matthaeus Herbenus und Rutgerus de Venray sowie zu Hartmann Schedel; auch stammt das „früheste literarische Zeugnis über Johannes Tinctoris“ (Heinrich Hüsch) von Trithemius. Zu allen Genannten vgl. die entsprechenden Namensartikel von Heinrich Hüsch in: *MGG*. Vgl. auch P. Volk, Art. „Trithemius“ in: *Lexikon für Theologie und Kirche*, Freiburg 1965, Bd. 10, Sp. 366 f.

¹⁰ Bei Haberkamp und Lechl, Sp. 1164, bleibt diese Quelle unerwähnt.

Resignation (1844) Pfarrer in Münchham.¹¹ Dank der auf dem Titelblatt nachweisbaren Angabe zu seiner Tätigkeit fällt diese Kopie der *Anweisung* in die Jahre 1819–1844. Der späte Zeitpunkt ihrer Entstehung überrascht. Kein pädagogisches Anliegen, sondern vielmehr das um diese Zeit erwachende historische Bewusstsein dürften die Abschrift veranlasst haben.

Beide Quellen enthalten zahlreiche Notenbeispiele, deren Verfasser zumeist Aufschnaiter persönlich gewesen sein dürfte. Aber nur drei kunstvoll gearbeitete vierstimmige Vokalfugen, ein „Christe eleison“ und „Kyrie“ sowie zwei „Amen“-Fugen, mit beziffertem Generalbass,¹² welche die *Regulae* beschließen, werden mittels Anfangsbuchstaben als Kompositionen Aufschnaiters ausgewiesen. Zum letzten Stück wird eigens dessen Funktion als Passauer Kapellmeister erwähnt: „Amen. In contrapuncto figurato vel colorato per syncopationes, ligaturas, diminutiones, falsas relationes vel intervalla, cum fuga reversa, stylo ecclesiastico ad regulas fundamentales per quatuor themata vel subjecta educta, auth: del Sig: B: A: A: Cap: Mag: Passau[iensis].“ Diese drei Stücke verleihen dem Traktat – neben seiner lehrhaften Zweckbestimmung – zugleich den Charakter eines Kunstbuches.

Schon die als Gewährsleute der *Regulae* angeführten Persönlichkeiten lassen auf Aufschnaiters traditionsbewusste Gesinnung schließen. Die Frage, ob der bis jetzt nicht identifizierbare Johann Ebner, der vielleicht mit Ferdinand Johann Ebner,¹³ einem Sohn des Wiener Hoforganisten Wolfgang Ebner, identisch ist, Aufschnaiters Wiener Lehrer war, muss unbeantwortet bleiben. Die Erwähnung dieses Namens deutet jedenfalls darauf hin, dass seine Ausbildung im Sinn der süddeutsch-österreichischen Organistenpraxis erfolgte. Hingegen ist Aufschnaiters Abhängigkeit von Adam Gumpelzhaimers (1559–1625) ab 1591 bis 1681 in 13 Auflagen erschienenem *Compendium musicae* offenkundig. Aus diesem Lehrbuch übernimmt Aufschnaiter Gumpelzhaimers Beispiele der cantus-firmus-gebundenen Motetten „Benedicimus vobis“, „De fructu ventris“ und „Da pacem“ (Bl. 27^v–29) sowie den Beginn von dessen „Cantate Domino“ (Bl. 67^v).¹⁴ Außerdem bezieht er sich im fünften Kapitel „De progressibus prohibitis et falsis relationibus in subjecto“ auf jene Komponisten, von denen Gumpelzhaimer wiederum Beispiele in seinem *Compendium* veröffentlichte: „Prohibitum igitur est secundum plurimorum opinionem/nempe Domini Jacobi Carissimi, Caspari Kerl, Orlandi de Lasso, Matt: à Sola, Joannis Ciliani, Mauri Banhor, Ferdinandi Josquini, Adami Gumpelzha[i]mer, et aliorum, qui fuerunt praestantissimi saltare per intervallum 6^{tae} majoris, 7^{mae}, 9^{nae} et quidquid est supra octavam [etc.]“. Aufschnaiter übernimmt die bei Gumpelzhaimer wiedergegebenen Beispiele der genannten Komponisten nicht, sondern teilt nur deren Namen in z. T. verballhornter Schreibung mit: „Matt: à Sola“ = Giovanni Matteo Asola (um 1524–1609), von „Joan Jacob Cilano“ (nicht „Ciliano“)

¹¹ Freundliche Mitteilung (14.9.1999) von Herrn Archivdirektor i. K. Dr. Herbert W. Wurster. – Vgl. auch Schmitz (wie Anm. 1), S. 255.

¹² Die dritte von ihnen wurde von Schmitz, S. 263–266 (ohne Generalbassstimme) veröffentlicht. Die Angabe von Schmitz, S. 257, Anm. 52, dass eine der beiden „Amen-Fugen“ fünfstimmig sei, trifft nicht zu.

¹³ Alfred Orel, Art. „Ebner“, in: *MGG* 3, Kassel 1954, Sp. 1066. Ferdinand Johann Ebner wird 1654 in der Hofzahlamtsrechnung als Scholar seines Vaters Wolfgang Ebner genannt.

¹⁴ Eingesehen wurde die 8. Auflage von Gumpelzhaimers *Compendium musicae latino-germanicum*, Augsburg 1625.

vermag auch EitnerQ lediglich den von Gumpelzhaimer veröffentlichten Kanon 4v. „in unisono Exaudi Domine“ nachzuweisen. Mauro Panormitano, dessen Namen Aufschnaiter willkürlich zu „Banhor“ verkürzt, ist mit dem aus Palermo gebürtigen Mauro Chiaula (um 1544–um 1603) identisch; das „Sanctus“ seiner Musik zu Teofilo Folengos *Atti della creazione del mondo e dell' incarnazione del Verbo*, einer „sacra rappresentazione“ (Palermo 1581), „continued to be performed in the churches of Palermo until the early decades of the 19th century“.¹⁵ Gumpelzhaimer überliefert nur seinen Kanon 7v. „in unisono Laudate nomen Domini“; er lässt sich in der 8. Auflage auf Bl. 38 nachweisen. – Unter obiger Genitivform des Namens „Ferdinandi“, den Schmitz infolge Fehlens eines Kommas vor „Josquini“ offenbar als Vornamen von Josquin mißversteh,¹⁶ ist der spanische Komponist Ferdinando de Las Infantas (1534 – nach 1609) gemeint, von dem Gumpelzhaimers *Compendium* drei Stücke enthält. Verwunderlich in obiger Aufzählung ist die Aneinanderreihung von Namen ungleichen Ranges. Offensichtlich dienten sie ihm allesamt nur als Bestätigung der Gültigkeit seiner „Fundamental-Regeln“.

Der Inhalt der *Regulae* ist in zwölf jeweils mit „Caput“ und fortlaufender Blattzählung gekennzeichnete Abschnitte gegliedert. Ihre Aufeinanderfolge lässt eine eher lockere Disposition erkennen, so dass gelegentlich Vorwegnahmen von späterhin in eigenen Abschnitten behandeltem Unterrichtsstoff vorkommen. Beispielsweise gelangen im dritten Kapitel bereits vierstimmige Beispiele zur Darstellung, obwohl erst dem zehnten die Lehre von der Vierstimmigkeit vorbehalten bleibt.

Die *Anweisung* lässt hingegen eine Systematik weitgehend vermissen und weicht in der Anordnung des Lehrstoffes von den *Regulae* ab. Da die *Regulae* die ältere und zugleich weitaus umfangreichere Quelle darstellen, liegt es nahe, ihr zu folgen und die *Anweisung* als Ergänzung und zum Nachweis der zahlreichen Konkordanzen hinsichtlich des Textes und der Notenbeispiele heranzuziehen. Mehrfach lässt sich eine wörtliche Übersetzung des lateinischen Textes der *Regulae* feststellen. Jedoch enthält die *Anweisung* auch Notenbeispiele, ja sogar vollständig mitgeteilte kleinere Stücke, die in den *Regulae* fehlen, wie umgekehrt eine Reihe von Exempeln der *Regulae* in der *Anweisung* nicht nachweisbar sind. Möglicherweise war das verschollene Original – wie Gumpelzhaimers *Compendium* – bereits zweisprachig angelegt, denn manche altertümlichen Wortprägungen und Formulierungen können unmöglich von Senft, dem Schreiber der *Anweisung*, persönlich herrühren. In diesem Zusammenhang ist nachstehende Bemerkung in den *Regulae* selbst zu beachten: „Pro majore intelligentia ad deducendas fugas themata vel subjecta in quolibet stylo, vide regulas fundamentales a me germanice [!] traditas et communicatas, quae strictissime observandae sunt“ (Bl. 63). Demzufolge gibt sich Aufschnaiter zugleich auch als Verfasser des Traktats zu erkennen. Übersetzungen lateinisch abgefasster Musiktraktate in die deutsche Sprache waren damals nichts Ungewöhnliches. Beispielsweise verdeutschte Johann Andreas Herbst (1588–1666) in seiner *Arte prattica & poetica* (Frankfurt 1653, S. 43–47) die verschollene lateinische Generalbasslehre Wolfgang Ebners (1612–1665), und Gumpelzhaimers

¹⁵ Paolo Emilio Carapezza, Art. „Chiaula, Mauro“, in: *New GroveD* 4, London 1980, S. 221. EitnerQ verwechselt ihn mit dem ebenfalls „Panormitano“ genannten Abt von Monte Cassino. Vgl. auch die Verweise zu „Panormitano“, in: *New GroveD* 14, S. 158.

¹⁶ Schmitz (wie Anm. 1), S. 257.

Compendium erschien überhaupt zweisprachig. Möglicherweise folgte Aufschnaiter diesen Beispielen.

Die zwölf Kapitel der *Regulae* sind z. T. von auffallend ungleicher Länge, wie nachfolgende Inhaltsangabe erkennen lässt. Neben dem jeweiligen Umfang werden zugleich die jeweiligen Konkordanz mit der *Anweisung* (A) wiedergegeben. Teils ist die Übersetzung wörtlich, teils sinngemäß, die dazugehörigen Exempel stimmen zu-meist miteinander überein; jedoch kommt es vor, dass solche gelegentlich in je einer Quelle fehlen bzw. zusätzlich vorhanden sind.

Regulae Compositionis Fundamentalis Musurgiae:

- | | |
|---|--|
| <p>1.) „De subjecto“
fol. 1–1^v fehlt in A</p> <p>2.) „De tonis seu modis musicis“
fol. 1^v–5 = A, S. 40</p> <p>3.) „De cadentiis“
fol. 5^v–11 = A, S. 14–17</p> <p>4.) „Quotuplex sit stylus et cantus“
fol. 11^v–29^v = A, S. 34–36; S. 41</p> <p>5.) „De progressibus prohibitis et falsis relationibus in subjecto“
fol. 30–35 = A, S. 34</p> <p>6.) „In quo consistat compositio musica. Regulae contrapuncti simplicis“
fol. 35^v–43^v = A, S. 3–11</p> | <p>7.) „De contrapuncto figurato“
fol. 44–48 = A, S. 11–13; S. 17–19</p> <p>8.) „De diminutione“
fol. 48–49 = A, S. 22–23</p> <p>9.) „De compositione trium vocum“
fol. 49–55 = A, S. 19–21; S. 23</p> <p>10.) „De compositione quatuor vocum“
fol. 55^v–56^v = A, S. 21–25</p> <p>11.) „De compositione 5, 6 et plurium vocum“
fol. 56^v–64^v = A, S. 39; S. 42–43</p> <p>12.) „De contrapuncto duplici ad octavam et alla decima [et] alla duodecima“
fol. 64^v–67 fehlt in A
Ohne Kapitelzählung: „Canon“
fol. 67–67^v fehlt in A</p> |
|---|--|

Den Abschluss bilden die drei erwähnten kontrapunktischen „*Exempla*“ von Aufschnaiter, die ebenfalls in A fehlen.

Wie aus diesem Schema ersichtlich, weicht die Reihenfolge, in welcher dieselben Lehrinhalte in beiden Quellen dargeboten werden, weitgehend voneinander ab.

Überraschend wirken die beiden ersten Kapitel, die im Gegensatz zu den sonst durchaus konservativen Tendenzen, die den Traktat prägen, stehen. Nicht die Lehre von den Intervallen und ihren Verbindungen eröffnet die Ausführungen, sondern das Kapitel „*De subjecto*“:

„Subjectum nihil aliud est, quam excogitatio cantus alicuius melodia solius unius vocis vi imaginationis facta, et ad unum ex tonis seu modis musicis congrua. Subjectum est duplex: nimirum purum et simplex, alterum imitationis. Subjectum purum et simplex est, quando componista sibi pro libitu aliquam melodiam sine astrictione ad aliquam imitationem fingit. Subjectum vero imitationis est, quando componista melodiam aliquam sibi excogitat, quae saepius vel in eadem voce, vel in aliis eiusdem prorsus intervallis repetitur. Nemo potest componere, nisi aliquam melodiam sibi fingat, et haec melodia nihil aliud est, quam subjectum ipsum: aliqui solent subjectum in voce superiori collocare, ad quod vox inferior componi debet, alii vero subjectum in voce inferiori excogitant, cui deinde vox superior adoptatur, sed perinde sive subjectum sit in voce superiori, sive inferiori, et hoc dependet à libero componentis arbitrio, dumodò ad tonos seu modos musicos et regulas attendatur.“

Während bei Fux der „*Cantus firmus*“ die Grundlage für die kontrapunktischen Exerzitien bildet, treten nunmehr anstelle eines vorgegebenen, feststehenden Gesanges, über dessen Bildung Fux keinerlei Aussagen macht, die Melodie und ihr Erfinder. Das sich seiner selbst bewusst gewordene Subjekt, dessen neuartiges Lebensgefühl im zum geflügelten Wort gewordenen Satz von René Descartes „*Cogito, ergo sum*“ seinen Ausdruck findet, kündigt sich hier durch die Vorrangstellung der Melodie an, die ihrem Erfinder eingeräumt wird. Stünde bei den einleitend als Vorbilder genannten Musikern auch der Name Johann Mattheson, so ließe sich die Vermutung rechtfertigen, dass

Aufschnaiter dessen *Kern der melodischen Wissenschaft* (Hamburg 1737) gekannt habe, was allerdings schon aus chronologischen Gründen ausscheidet.

Auch im zweiten Kapitel erweisen sich – verglichen mit Fux – die *Regulae* als fortschrittlicher. Während dieser gegenüber Mattheson bekanntlich die Kirchentöne verteidigt – allerdings späterhin auf die Unterscheidung zwischen authentisch und plagal verzichtet¹⁷ – trennt Aufschnaiter die Tonartenlehre der Figuralmusik von den „octo toni, qui sunt in cantu choralis usitati“. Diese werden an der Intonation der acht Psalmformeln demonstriert, die „non habent necessario tres chordas essentielles sicut figurales toni, sed tamen duas scilicet finalem et dominantem“. Den von Theoretikern des 17. Jahrhunderts, u. a. von Antonio Bertali (1676) und Johann Jacob Prinner (1677), genannten acht Figuraltonarten, die durch Transposition und Vorzeichensetzung aus den Kirchentönen hervorgingen und die noch Mattheson als „schier die bekanntesten und vornehmsten“ bezeichnet,¹⁸ fügt Aufschnaiter noch vier weitere hinzu, so dass die Reihenfolge der zwölf „moderni toni, quibus omnes praestantissimi Compositores utuntur“ samt deren Kadenzfolgen folgendermaßen lautet (Bl. 2^v–3):

- 1^{mus} Tonus habet suam cadentiam primam in D. Secundam in A et tertiam extra ordinariam in F.
 2^{dus} Tonus habet primam cadentiam in G per b mollem. Secundam in D et tertiam extra ordinariam in B.
 3^{us} Tonus habet primam in A. Secundam in E et tertiam extra ordinariam in C.
 4^{tus} Tonus habet primam cadentiam in E. Secundam in H, extra ordinariam in G.
 5^{us} Tonus primam in C. Secundam in G et tertiam extra ordinariam in E, F, et A.
 6^{tus} Tonus habet primam in F. 2^{dum} in C et extra ordinariam in A et B.
 7^{mus} Tonus primam in D cum tertia majori. Secundam in A et extra ordinariam in G.
 8^{us} Habet primam in G cum tertia majori, secundam in D, tertiam extra ordinariam in C, H, E.
 9^{us} Tonus in A per tertiam majorem # ex tertio tono.
 10^{mus} Tonus in E per tertiam majorem # ex quarto tono.
 11^{mus} Tonus in C per tertiam minorem, ex tono quinto.
 12^{mus} Tonus in F per tertiam minorem, ex sexto tono.

Aber bereits Bertali bekennt offen:

„Pro ultimo bin ich neben viellen anderen uirtuosi der französischen Meinung, daß nit mehr als zwey Toni seindt, einer per B moll, der ander per quadro von ihnen genendt.“

Denselben Standpunkt vertritt Aufschnaiter, bemüht sich jedoch, ihn pädagogisch zu begründen, um nicht den Widerspruch älterer, von ihm verehrter Meister, die am System der Kirchentönen festhielten, zu erregen (Bl. 3^v):

„Ego cum praeclaris compositoribus praesertim Gallis, non ad antiquorum illustrium virorum sententiam oppugnam sed aliquam facilitatem tyronibus procurandam existimo, non plures quam duos tonos musicae figurales essentialiter esse, nempe tonum ut, mi, hoc est, cuius medians est. 3^{ia} major respectu finalis. Et tonum re, fa, hoc est, cuius medians est tertia minor respectu finalis. Clavem autem nullam certam pro his duobus tonis statuo. Sed dico, quod possint quivis ex duobus tonis super quamvis clavem vel naturaliter vel fictitiè dari et ad hos duos tonos reliquos omnes posse referri. V[erbi] G[ratia] ex D molli vel D duro. Ex G molli vel G duro, ex his duobus possum omnes duodecim praecedentes tonos transponere.“

Die 12 Figuraltonarten werden auf je eine mit *re fa la* bzw. *ut mi sol* zurückgeführt und dadurch als Transpositionsskalen klar erkannt. In der *Anweisung* gelangen sie erst im Zusammenhang mit der Fugenlehre (S. 40, Regel 3) zur Sprache, ihre Transponierbarkeit bleibt jedoch unerwähnt. Hingegen findet die schon in Bertalis *Instructio* als „der Zeit

¹⁷ Johann Joseph Fux, *Gradus ad Parnassum*, Wien 1725, S. 230.

¹⁸ Federhofer, „Zur handschriftlichen Überlieferung der Musiktheorie in Österreich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts“, in: *Mf* 11 (1958), S. 247 f.; ders., „Eine Musiklehre von Johann Jacob Prinner“, in: *Festschrift Alfred Orel zum 70. Geburtstag*, hrsg. von Hellmut Federhofer, Wien 1960, S. 49.

das „Künstlichist“ bezeichnete Ausweichung in andere Tonarten, sofern sie die Länge des Stückes gestattet, in beiden Quellen Erwähnung (Bl. 3^v):

„[...] notandum vero, quod si aliqua compositio jam longe deducta est licitum sit, bono modo extra tonos procedere, sed, ut ad finem, ne advertatur ad tonum, cuius compositio est, progrediatur. Nam dantur compositiones, in quibus a praestantissimis viris omnes toni usurpati sunt et quidem non sine causa, nam textus et verba interdum extra ordinarium, insolitum et rarum tonum petunt, quod moderno tempore est artificiosissimum.“

Der entsprechende wesentlich kürzere Text der *Anweisung* bietet zur Ausweichung eine praktikable Empfehlung (S. 40, Regel 4):

„Wenn einer ein fug lang will ausführen, so darf man in mehrere verschiedene Töne hinausgehen, aber mit guter Manier, und man kann dann wieder in den Ton eingehen, wie die fug angefangen hat, welches bestens per Terzen u. Sexten von minor geschehen kann.“

Die Rückkehr in die Haupttonart wird demnach bereits harmonisch gedeutet, was sinngemäß auch für ihr Verlassen gilt.

Im dritten Kapitel folgt die zeitübliche Kadenzlehre: Die „Cadentiae majores“ (Ganzschluss), „minores“ (Halbschluss), „minimae“ (tenorisierende Kadenz), „deceptivae“ (Trugschluss) kehren in der *Anweisung* mit zumeist vierstimmigen Beispielen wieder. Zum Abschluss dieses Kapitels erfolgt wegen gebotener Einhaltung des normalen Stimmumfangs ein Hinweis auf das Verhältnis von Melodik und Rhetorik. In Hinblick auf den Text sei in Vokalkompositionen eine Ausnahme gestattet, so dass z. B. in einer Kadenz über die Worte „ascendit in coelum“ der Diskant stufenweise bis zum f^2 und umgekehrt bei „descendit ad inferos“ vom g^2 bis c , der Bass sogar bis E geführt werden dürfe. Berücksichtigung des Textes wird gefordert, jedoch unterbleibt ein Hinweis auf die Figurenlehre wie er – in Anlehnung an Christoph Bernhard – bei Alessandro Poglietti, Johann Caspar Kerl, Johann Jacob Prinner und Johann Baptist Samber¹⁹ erfolgt.

Auch das folgende Kapitel, das sich Stilfragen widmet, aber hauptsächlich auf Beispiele für den Kirchenstil beschränkt bleibt, zeigt mit der *Anweisung* Übereinstimmung. Zunächst findet der satztechnische Aspekt Berücksichtigung:

„Triplex datur cantus et stylus in musica: nimirum diatonicus, chromaticus et enharmonicus, ad quorum unum subjectum tuum aptare potes. Stylus diatonicus est, quando vox una, sive plures per sonos tamen praecipuos seu tono vel modo musico naturaliter affectatos proceduntur, itaque non magnae artis, cum omnium facillimè aliqua talis melodia diatonica in homines musicae imperitos incidat. – Stylus chromaticus praecedenti nobilior et delicatior est ille, in quo utimur multis sonis dependentibus # et b mollibus et sic semitonij majoribus et minoribus. – Stylus enharmonicus duobus adhuc subtilior est ille, in quo non solum # et b mollia admittuntur, sed etiam voces per falsa intervalla procedunt.“

In diesem Sinn bezieht sich Enharmonik nicht auf Mikrotöne, Diësen oder Engstufigkeit. Von der Chromatik unterscheidet sie sich nur durch den zusätzlichen Gebrauch „falscher“ Intervalle. Damit ist nicht der Querstand zwischen zwei oder mehreren Stimmen gemeint, sondern die in einer Melodie mittels Sprung erreichte „falsa relatio“, wie sie bei Samber ihre Bestätigung findet: „Chromaticè ist, wann man auff eine delicate Weiß mitten in dem Gesang vill # und b einführet. [...] Enharmonicè endlich ist, wann man durch falsche Intervalla in der Melodey thut procediren und

¹⁹ Die *Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, hrsg. von Josef Maria Müller-Blattau, Kassel 21963; Federhofer (wie Anm. 18); ders., „Ein Salzburger Theoretikerkreis“, in: *AMI* 36 (1964), S. 69 ff.

fortschreiten.“²⁰ Die *Regulae* bringen je ein kürzeres vollständiges Beispiel und anschließend „Trium stylorum alia exempla per fugas“, jedoch lediglich mit ihren Anfangstakten oder der Exposition. Das erste vollständige als enharmonisch bezeichnete Beispiel (c-Moll dorisch notiert) im Charakter eines kurzen zweiteiligen Tanzsatzes enthält die Melodiesprünge es^2-h^1 und es^2-fis^1 , während das chromatische Beispiel derartige Sprünge vermeidet (s. Beispiel 1).

Aria Styla Enharmonica.



Beispiel 1: Aufschnaiter, *Regulae*, Bl. 12^v

Dass diese scheinbar geringfügige Differenz eine stilistische Begründung erforderte, beweist, wie stark das damalige Hören noch vom Geist der Vokalmusik und ihren stimmlichen Voraussetzungen geprägt war. Eine in derartigem Sinn erfolgte Verwendung des Wortes „Enharmonik“ dürfte darin ihren Grund haben, dass die Töne der genannten Intervalle verschiedenen Tonartenbereichen angehören und – losgelöst vom satztechnischen Zusammenhang – als enharmonische Verwechslung konsonanter Intervalle verstanden wurden ($es^2-h^1 = dis^2-h$ bzw. $es^2-fis^1 = dis^2-fis^1$). Fux selbst kennt diese Unterscheidung nicht. Ohne sich um den prinzipiellen Unterschied zwischen Diatonik und Chromatik in Antike und seiner Zeit Gedanken zu machen, wusste er zwar um die

²⁰ Federhofer, „Ein Salzburger Theoretikerkreis“, S. 60.

drei antiken Tongeschlechter, vermeinte jedoch irrtümlich, dass diese nunmehr auf zwei, nämlich diatonisch und chromatisch, vereinfacht worden wären.²¹

Die der musikalischen Entwicklung entsprechende stilistische Differenzierung erstreckt sich aber auch auf Aufführungsort und Gattung (Bl. 14^v):

„Praeter praecedentes stylos, adhuc tres dantur species styloꝝ: nimirum stylus ecclesiasticus, theatralis, et stylus madrigalescus. Stylus ecclesiasticus dividitur in stylum choralem et motecticum: stylus choralis differt à motectico, quod ille ut plurimum supra aliquod subjectum ex cantu Gregoriano assumptum fundetur. Motecticus verò ad libitum supra artificiosum quodvis subjectum. Stylus theatralis est triplex, scilicet recitativus, choraicus, hyporgematicus seu saltatorius. Stylus recitativus uni tantum aut duabus vocibus aut personis convenit. Choraicus, qui loco intermedii et chorus vocatur. Stylus hyporgematicus comprehendit Canzones seu Sonatinas, Allemande, Courante etc. Stylus vero madrigalescus sunt Ariae seu Melodiae certis versibus aptatae et plerumque amorosae.“

Gewährsmänner bleiben ungenannt, jedoch besteht möglicherweise eine Abhängigkeit von den Schriften Athanasius Kirchers (1601–1680) und Wolfgang Caspar Printz' (1641–1717). Die im 17. Jahrhundert üblich gewordene Dreiteilung in Kirchen-, Kammer- und Theaterstil findet hinsichtlich der beiden zuletzt genannten Kategorien eine Modifikation, da einerseits die Kammermusik auf den „stylus madrigalescus“ beschränkt bleibt und somit an die letzte Stelle rückt, andererseits der „stylus hyporgematicus“ mit Canzonen, Sonatinen und Tanzsätzen zum „stylus theatralis“ gezählt wird, obwohl Instrumentalmusik, Tanzsätze und Arien sowohl im Theater als auch in der Kammer ihren Platz fanden. Aus dem Schema selbst wird ersichtlich, wie sehr Gattungsbegriffe in Widerspruch zu dem vom Aufführungsort her definierten Stilbegriff geraten. Für die *Regulae* ergeben sich daraus allerdings keine Konsequenzen. Denn anschließend werden Stilprobleme nicht mehr erörtert, sondern zahlreiche, bis zur Fünfstimmigkeit reichende Beispiele mit und ohne geistlichen Text für die beiden angeführten Arten des „stylus ecclesiasticus“ mitgeteilt. Das Wort „fuga“ findet noch im herkömmlichen Verständnis Verwendung. In Bezug auf das 17. Jahrhundert stellt bereits Werner Braun fest: „Dieser Ausdruck blieb Sammelbegriff für unterschiedliche Arten der kontrapunktischen Imitation, die sich allen möglichen übergeordneten Zielen ‚fügte‘.“²² Dies gilt noch uneingeschränkt für Aufschnaiters Fugengriff, wodurch er sich merklich von Fux unterscheidet. Fux trennt klar die Imitation von der Fuge und behandelt beide in eigenen Kapiteln. Für ihn bedeutet „fuga“ keine Technik, sondern als zwei-, drei- und vierstimmige Fuge im diatonischen Stil eine festgefügte Form, deren Bestandteile – samt den erforderlichen Klauseln – exakt beschrieben werden.²³ Obwohl sich unter Aufschnaiters Beispielen auch eine derartig zweistimmig angelegte Fuge befindet (Bl. 22^v–23), beinhaltet sein Fugengriff noch alle Arten der Imitation, so dass selbst die Wiederholung eines Themas in derselben Stimme eine Quint oder Quart aufwärts über einen „cantus firmus“ als „Exemplum contrapuncti cum fuga“ bezeichnet wird (s. Beispiel 2, S. 236).

²¹ Fux (wie Anm. 17), S. 35.

²² Werner Braun, *Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts 2. Teil: Von Calvisius bis Mattheson* (= Geschichte der Musiktheorie 8/II), Darmstadt 1994, S. 283.

²³ Fux (wie Anm. 17), S. 140 ff.



Beispiel 2: Aufschnaiter, *Regulae*, Bl. 21

Dementsprechend lautet auch seine Definition (Bl. 22^V):

„Fuga est thema, quod ad libitum compositoris solum una voce inchoatur et per suum tonum cum medijs contrapunctis et ejusdem thematis repetitione componitur: tales fugae possunt duabus, tribus, quatuor et ad plurimum quinque vocibus fieri.“

In der Mitte und am Ende einer Fuge „licitum est extra tonos procedere, ut clarius in regulis et exemplis pro Organo à me traditis“ (Bl. 25^V). Derartige Beispiele fehlen, so dass offensichtlich ein Quellenverlust vorliegt. Tonale Beantwortung wird bevorzugt, jedoch begegnet bei stufenweiser Bewegung des Themas die reale auch zu Beginn. Die Einbeziehung chromatischer Fortschreitungen in den „stylus ecclesiasticus“ zeigt das unter „species contrapuncti et fugarum artificiosissima“ mitgeteilte vierstimmige Beispiel einer vollständigen Fugenexposition (s. Beispiel 3, S. 237).

Entgegen der Überschrift enthält das fünfte Kapitel nicht nur eine Aufstellung der im „stylus diatonicus“ nicht statthafter Intervallrelationen, sondern zugleich einen vollständigen Intervallkatalog. Während Fux diesen nach Konsonanzgraden anordnet, denen die Dissonanzen folgen,²⁴ führt Aufschnaiter die Intervalle vom Einklang (Oktav) stufenweise aufsteigend bis zur großen Septime auf. Die Unterscheidung zwischen erlaubten und unerlaubten „falschen“ Relationen erweist sich jedoch als illusorisch (Bl. 34^V–35):

„Pro tempore multi, praesertim Itali, fere omnes falsas relationes et saltus prohibitos scil. falsam 5^{am} ascendendo (Bsp.), 4^{am} superfluam vel tritonum ascendendo et descendendo (Bsp.), 2^{am} superfluam (Bsp.), 7^{am} diminutam ascend.[endo] (Bsp.) in stylo hyporgematico et madrigalesco vel etiam in arijs affectuosis et cantatis a voce sola usurpant, quorum unus vel alter interdum potest concedi in triphoniis et tetraphoniis, autem [in] stylo ecclesiastico:/ut dictum est:/etiam in contrapuncto figurato secundum omnes antiquos et modernos clarissimos compositores prohibentur.“

²⁴ Ebd., S. 21 ff.

Exemplum 3tm à 4. 24.

The image shows a handwritten musical score for a piece titled 'Exemplum 3tm à 4.' The score is written on three systems of staves. Each system consists of four staves: a single treble clef staff at the top, followed by two grand staff systems (treble and bass clefs). The music is written in a style characteristic of the 17th or 18th century, with a focus on rhythmic patterns and intervallic relationships. The notation includes various note values, rests, and accidentals. There are some handwritten annotations in the lower systems, including the numbers '6 90' and '765 243' written above notes, which likely refer to specific intervals or rhythmic values. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

Beispiel 3: Aufschnaiter, *Regulae*, Bl. 24

Aber Chromatik, verminderte und übermäßige Intervalle fanden längst auch in den Kirchenstil Eingang, so dass seine Gleichsetzung mit dem „stylus diatonicus“ fragwürdig geworden war. Der erwähnte „contrapunctus figuratus“ bildet lediglich das Gegenstück zum „contrapunctus simplex“; beide zählen zum Kirchenstil. Indem Begriffe aus unterschiedlichen Sachbereichen miteinander vermischt werden, gerät die Stilsystematik

als solche ins Wanken. Davor schützt auch die Berufung auf ältere Autoren nicht, wie sie zu Beginn des Kapitels erfolgt.

Obwohl die bisherigen Kapitel eine Kenntnis der Stimmführungslehre bereits voraussetzen, erfolgt – wie die Titel beider Abhandlungen ankündigen – erst im sechsten und siebten Kapitel eine Lehre der Fundamentalregeln des Kontrapunkts. Diese entsprechen jener des strengen Satzes. Trotz der im vierten Kapitel bereits mehrfachen Verwendung von „Cantus firmi“ hält sich Aufschnaiter jedoch vom Artensystem, das Fux in seiner Kontrapunktlehre kodifizierte, fern. Erstgenannter folgt mit seiner Einteilung in einen „contrapunctus simplex“ und „figuratus“ einem ebenfalls weitverbreiteten Schema, das Christoph Bernhard – wie folgt – beschreibt: „derer contrapuncte höhiste division ist in contrapunctum aequalem oder inaequalem, welchen einige simplicem und diminutum oder floridum heißen.“²⁵ Ähnlich wie dieser stellt Aufschnaiter die erlaubten bzw. verbotenen Verbindungen von Intervall zu Intervall systematisch dar. Dazu dienen ihm acht Regeln, die in den *Regulae* und der *Anweisung* miteinander übereinstimmen. Anschließend folgen zwei-, drei- und vierstimmige Schulbeispiele. Ihnen liegen in schematischer Anordnung Skalen oder Sequenzen von auf- und absteigenden Terz-, Quart- und Quintgängen zugrunde. Ein derartig mechanisches Verfahren lässt sich auch bei dem bereits erwähnten Samber nachweisen. Es behindert – im Gegensatz zu den cantus-firmi-gebundenen Übungen von Fux – die melodische Gestaltung der Oberstimmen und steht im Widerspruch zum ersten Kapitel der *Regulae*, in dem die melodische Erfindung an die Spitze gestellt wird.

Die zwei-, drei- und vierstimmigen Beispiele des sechsten Kapitels beschränken sich auf den Satz Note gegen Note. Erst im siebten Kapitel folgen „*Exempla contrapuncti figurati per syncopen et diminutionem quae figurae in contrapuncto figurato usitatissimae priorum subjectorum contrapuncti simplicis*“ (Bl. 44). Den zumeist drei- und vierstimmigen Beispielen liegen ebenfalls Skalen oder in Sequenzen angeordnete Terz-, Quart- oder Quintfortschreitungen zugrunde. Die „*regulae syncopes*“ – nebst Beispielen – beschließen das Kapitel.

Obwohl bereits in diesem die Diminution Anwendung findet, ist ihr eigens noch das nachfolgende achte Kapitel gewidmet. Die Definition lautet: „*Diminutio est, in qua duae aut plures notae in una voce pro una nota tantum valent*“ (Bl. 48). Das nachstehende Beispiel zeigt, wie durch Einbeziehung kleinerer Notenwerte Prinzipien des „*stylus antiquus*“ allmählich preisgegeben werden, so dass selbst auf betonten Taktteilen Durchgangsdissonanzen möglich werden. Gefordert wird nur noch deren stufenweiser Anschluss: „*Vox, quae diminuit, debet semper procedere ad dissonantiam et ex dissonantia per gradus conjunctos*“ (s. Beispiel 4, S. 239).

Zwar begegnet bereits mehrfach Drei- und Vierstimmigkeit, dennoch wird beiden ausschließlich je ein Kapitel mit zahlreichen Beispielen – auch solchen mit durchgehender Achtelbewegung und mit Tonrepetitionen – gewidmet. Mehrere Regeln fassen zusammen, welche Intervalle zur Zweistimmigkeit, insbesondere zur „*quarta consonans*“ und „*dissonans*“ sowie zur Synkopendissonanz hinzutreten können, z. B. „*Cum 7^{ma} syncopata in voce superiori:/nam in voce inferiori nunquam syncopatur:/ ponitur*

²⁵ Bernhard (wie Anm. 19), S. 66.

Beispiel 4: Aufschnaiter, *Regulae*, Bl. 84^v

3^{tia} vel 5^{ta}“ (Bl. 51). Eine diesbezügliche Begründung, um die sich Fux immerhin bemühte, weshalb nämlich die Synkopensdissonanz der Septime in der Unterstimme verpönt ist²⁶, fehlt jedoch. Den Regeln des strengen Satzes entsprechend, erfolgt die Auflösung der Dissonanzen stufenweise abwärts.

Die Überschrift des vorletzten Kapitels ist irreführend. Tatsächlich werden der Vielstimmigkeit lediglich drei Seiten gewidmet. Zu beachten bleibt weiterhin (Bl. 56^v–57) das Verbot paralleler Einklänge, Oktaven und Quinten, die auch mittels Durchgänge nicht behoben werden können. In diesem Zusammenhang findet auch die Teilung von acht Stimmen in „duos choros, quorum duo bassi semper motu contrario respectu sui invicem incedunt per 8^{vas} et unisonos“ (Bl. 56^v) Erwähnung. Ausgeschlossen von jeglicher Verdoppelung bleiben Synkopensdissonanzen. Was folgt, lässt keinen Zusammenhang mit der Überschrift zu diesem Kapitel erkennen. Der Verfasser rügt vielmehr plötzliche, durch Chromatik entstandene Ausweichungen in fremde Tonarten (Bl. 58):

„Praeter regulas traditas maximè observandum est et attendendum ad tonos ne aliquod subjectum aut thema in aliqua cantione extra vel ad tonos illicitos veniat et procedat, ut multi compositores hanc artem compositoriam non satis benè callentes faciunt.“

Von den beiden Beispielen, die deshalb getadelt werden, lautet das erste (s. Beispiel 5, S. 240).

Der Sorge um tonartliche Einheit gilt ferner die Bemerkung (Bl. 58^v):

„Sciendum praeterea est, quod non in quo libet themate seu fuga secunda vox sicut prima secundum solmisationem procedat.“

Mit „secundum solmisationem“ ist die reale Beantwortung des Themas gemeint, die aus der Tonart in eine andere überleitet, wie an Beispielen in den ersten acht

²⁶ Fux (wie Anm. 17), S. 72 f.



Beispiel 5: Aufschnaiter, *Regulae*, Bl. 58

Figuraltonarten dargestellt wird. Die Umständlichkeit des Verfahrens ist insofern verwunderlich, als im zweiten Kapitel die Möglichkeit der Reduzierung auf zwei Tonarten bereits festgestellt wird. Hinsichtlich der beanstandeten realen Beantwortung sieht sich Aufschnaiter allerdings zu dem Eingeständnis veranlasst (Bl. 61), dass

„in multis subjectis imitationis necessario debet vox 2^{da} primam sequi et secundum solmisationem tam in saltu, quam in gradu procedere.“

Da über die Grenzen einer tonartlichen Ausweichung, die bei längeren Stücken prinzipiell gestattet ist, keine Aussage erfolgt, bleibt ungeklärt, wo auf die tonale Beantwortung zugunsten der solmisationsgetreuen verzichtet werden könne und müsse. Schon damals hing die Entscheidung wesentlich von Umfang und Charakter des Themas ab.

Das elfte Kapitel beschließt – in inhaltlicher Übereinstimmung mit Bertali und Samber – ein kurzer Abschnitt „De contrario et reverso“ des Fugenthemas (Bl. 64):

„Riversum est sicut contrarium, in hoc tamen differt à contrario, quod ubi in subjecto positum est mi, in reverso ponatur fa et vice versa, ubi in subjecto fa, in reverso ponatur mi,“

was an Beispielen veranschaulicht wird, die auf den Unterschied hinweisen.

Das letzte, knapp gehaltene Kapitel befasst sich mit dem doppelten Kontrapunkt der Oktave, der Dezime und Duodezime sowie dem Kanon. Es werden jene Intervalle genannt, die im jeweiligen doppelten Kontrapunkt zu vermeiden sind, was anhand kurzer Beispiele erläutert wird. Den Kanon selbst bezeichnet Aufschnaiter als einen „Contrapunctus“, der „non indiget regulis“ (Bl. 67). Schon Bernhard, der ihn als „fuga totalis“ von der „fuga partialis“ trennt, erkannte, dass Kanon keine Form, sondern eine Anweisung darstellt.²⁷ Aufschnaiter teilt den Beginn von je einem „Canon in unisono à 2“, nämlich ein „Miserere“ und ein „Cantate Domino canticum novum“ sowie einen „Canon à 3 in unisono Non timebo millia multa“ mit. Wie eingangs bereits erwähnt, stammt der zweite zweistimmige Kanon von Gumpelzhaimer und ist dessen *Compendium* entnommen.

²⁷ Bernhard (wie Anm. 19), S. 112.

Ob die am Traktatende wiedergegebenen drei geistlichen Stücke ad hoc für die *Regulae* geschrieben wurden oder der bisher noch nicht näher untersuchten Kirchenmusik Aufschnaiters entnommen sind, bleibt noch zu überprüfen.

Auf die *Anweisung* und deren Konkordanzen mit den *Regulae* ist bereits hingewiesen worden, so dass es sich erübrigt, näher darauf einzugehen. Die in den *Regulae* nicht enthaltenen Beispiele bieten kaum neue Gesichtspunkte, sondern bestätigen nur und ergänzen die bereits angeführten Regeln teils durch andere Beispiele. Hingewiesen sei jedoch auf zwei vollständig wiedergegebene kurze Tanzsätze, einen „Canto solo mit 2 Violon“ und eine „Arietta“, ebenfalls mit vorgeschriebenen zwei Violon im Altschlüssel. Beide Stücke sind vierstimmig und mit beziffertem Generalbass versehen. Obwohl ein Verfassername fehlt, dürften sie von Aufschnaiter selbst herrühren und vielleicht einer seiner Instrumentalsuiten entnommen sein, somit die weltliche Komponente seines vielseitigen Schaffens unter Beweis stellen.

Während sich Samber auf den Salzburger Dom- und Hofkapellmeister Andreas Hofer (um 1629–1684) und Georg Muffat als seine Lehrmeister beruft, erwähnt Aufschnaiter Muffat nur in einer für jenen eher abträglichen Weise. Als der Fürstbischof Aufschnaiter rügte, dass er nicht genügend neue Kompositionen liefere, verglich dieser 1724 seine Leistungen mit denen seines Vorgängers, der „nit mer als 3 Messen, 1 offertorium und 2 ave Regina hinterlassen, welches er in seinem Todtsbödt bedauerth hat“; er, Aufschnaiter, hingegen habe „in abgewichenen iahr allein ybr 400 Musicalische pögen in undterschidlichen Styliis deren Kompositionen gemacht.“²⁸ Indessen trifft wohl zu, was bereits E. F. Schmid in Hinblick auf Aufschnaiters fünf Streichersuiten *Concors discordia* (Nürnberg 1695) mit Widmung an den nachmaligen Kaiser Joseph I. bemerkte, dass er „in seiner Wiener Zeit die Gefolgschaft Georg Muffats“ erkennen lasse²⁹, der während seines sechsjährigen Aufenthaltes in Paris „les principes de la musique sous les meilleurs maîtres“ (*Florilegium* I) erlernte. Muffats Einfluss auf Aufschnaiter wirkt sich offenbar noch in dessen *Regulae* aus, wenn er sich mit Bezug auf ungenannte französische Komponisten zur Dur-Moll-Tonalität bekennt. Dass er im weiteren Verlauf seiner Darstellung dennoch an der Bezeichnungsweise der Figuraltonarten festhält, beruht auf seiner Abhängigkeit von Gumpelzhaimer und der Rücksichtnahme auf den Choral, mit dem ihn seine kirchenmusikalische Praxis verband. Infolgedessen lässt sich auch Aufschnaiters zwiespältiger Charakter seiner Musiktheorie erklären: Einerseits ist sie moderner und entspricht weitaus mehr seiner Zeit als jene von Fux, der strikt an den Kirchentönen festhält, andererseits aber veraltete sie eben deshalb um so rascher. Eine Nachfolge fand sie nicht. Schüler Aufschnaiters, die sie weiter getragen haben könnten, lassen sich nicht nachweisen.

Obwohl Aufschnaiter und Fux dem kirchenmusikalischen Ideal verpflichtet blieben, besteht hinsichtlich ihrer Lehrmethode keine Gemeinsamkeit. In Aufbau und Darstellung weichen beide vollkommen voneinander ab. Ein Einfluss seitens Fux auf Aufschnaiter scheidet aus. Ein Vergleich zeigt, dass sich Fux hinsichtlich der Disposition des Lehrstoffes insgesamt als der Überlegene erweist, verdankt er doch gerade dieser die

²⁸ Lehrndorfer (wie Anm. 2), S. 276.

²⁹ Schmid (wie Anm. 5), Sp. 823.

bis zur Gegenwart währende Nachwirkung seines Lehrbuches. Sein von der Zwei-, zur Drei- und Vierstimmigkeit fortschreitend angeordnetes Artensystem entspricht bestens pädagogischen Anforderungen, die Aufschnaiter dagegen vermissen lässt. Fux selbst bekennt offen, dass er sich nur um die Erfindung einer bequemen Lehrart satztechnischer Regeln jener Musik, in der ihm Palestrina als leuchtendes Vorbild erschien, bemüht habe.³⁰ Aufschnaiter erwähnt Palestrina nicht, wohl aber Orlando di Lasso, dessen Werke begreiflicherweise vor allem in Bayern – nicht zuletzt durch Gumpelzhaimers Lehrbuch³¹ – noch lange über seinen Tod hinaus hohes Ansehen genossen. Aufschnaiter verehrte Lasso jedoch nicht als Repräsentanten eines von der jeweiligen Mode unabhängigen zeitlosen Stilideals. Er beruft sich vielmehr auch auf Meister des 17. Jahrhunderts, wie Giacomo Carissimi und Johann Kaspar Kerll. Lasso bedeutet für Aufschnaiter kein Symbol, wie Palestrina für Fux. Er folgt nicht der von Fux postulierten kategorialen Unterscheidung zwischen „stylus a capella“ und „stylus mixtus“, sondern begnügt sich begrifflich mit dem „stylus ecclesiasticus“, der beide umfasst, und weicht dadurch einer satztechnischen Differenzierung aus. Er möchte den Kirchenstil zwar vor allzu weitgehenden melodischen und harmonischen Neuerungen bewahrt wissen, unterliegt ihnen aber dennoch selbst, ohne eine klare stilistische Grenze zu ziehen. Dadurch bietet Aufschnaiter in seinen *Regulae* ein Spiegelbild der katholischen Kirchenmusik seiner Zeit im süddeutsch-österreichischen Raum, die sich – je länger, desto weniger – modernen Strömungen entziehen konnte.

³⁰ Fux, „Praefatio ad lectorem“, in: *Gradus ad parnasum* (wie Anm. 17).

³¹ Vgl. Wolfgang Boetticher, „Orlando di Lasso als Demonstrationsobjekt in der Kompositionslehre des 16. und 17. Jahrhunderts“, in: *Kgr.-Bericht Bamberg 1953*, hrsg. von Wilfried Brennecke u. a., Kassel 1954, S. 124–127.

„Variationen, aber über *kein* Thema“. Die romantische „Arabeske“ als ästhetische Kategorie in Robert Schumanns op. 18

von K. Rainer Nonnenmann, Hagen

„Welcher Inhalt soll denn in meinem Liede sein?“ „Welcher du willst“, antwortete Ludovico, „wenn es dir recht ist, gar keiner; wir sind mit allem zufrieden, wenn es dir nur gemütlich ist, warum soll eben Inhalt den Inhalt eines Gedichts ausmachen?“¹

Ludwig Tieck

Wie die *Papillons* op. 2 oder der *Carnaval* op. 9 gehört auch die *Arabeske* op. 18 von 1839 zu denjenigen Werken Robert Schumanns, die beim ersten Hören und Blick in die Noten lediglich eine Folge kleiner Einzelsätze, zumeist Tänze zu sein scheinen. Dass sich zumindest die beiden erstgenannten Werke nicht in bloßem Divertissement unzusammenhängender Nummern erschöpfen, sondern die einzelnen Tänze im Bild des Maskenballs eine Einheit stiftende poetische Idee finden und sich gemäß der Idee der romantischen Ironie im schnellen Wechsel gegenseitig selbst aufheben, haben bereits einige Studien deutlich zu machen versucht.² Wenn im Folgenden ein so kleines, gefälliges und einstweilen analytisch kaum beachtetes Stückchen wie Schumanns op. 18 eine eingehendere Betrachtung findet, als ihm vielleicht angemessen scheint, so soll damit dieses Nebenwerk nicht partout zu einem „geheimen Hauptwerk“ nobilitiert werden. Stattdessen ist zu zeigen, wie hier die Kategorie des „Nebenwerks“ nicht in einem wertenden, sondern genuin ästhetischen Sinne zu einer Hauptsache avanciert, nämlich im Sinne der seit der Antike überlieferten randständigen Spiel- und Zierformen ornamentaler Rahmen-, Blumen- oder Rankenwerke, auch „Arabesken“ genannt. Es soll nachgewiesen werden, dass die „Arabeske“ in Schumanns gleichnamigem Stück nicht nur eine gewöhnlich ornamentale, sondern vor allem eine maßgebliche strukturelle Bedeutung hat. Die „Arabeske“ erscheint hier als ästhetische Kategorie, wie sie vor allem Friedrich Schlegel in der frühromantischen Literaturtheorie nahezu gleichgewichtet neben der Ironie fundiert hat. Über die Einschätzung des für sich genommen belanglos erscheinenden Klavierstücks hinaus könnte so gegebenenfalls eine neue poetologische Sichtweise auf Schumanns frühes Klavierschaffen insgesamt gewonnen werden. Damit ließen sich insbesondere die digressiven Strukturideen der *Phantasiestücke* op. 12, *Kreisleriana* op. 16, *Humoreske* op. 20 oder des *Blumenstücks* op. 19 besser beschreiben oder zumindest neu beleuchten, zumal Letzteres als „Fiorette“ lediglich eine Variante der „Arabeske“ zu sein scheint.

¹ Ludwig Tieck, „Franz Sternbalds Wanderungen“ (1798), in: *Frühe Erzählungen und Romane*, hrsg. von Marianne Thalmann (= Werke in vier Bänden 1), München 1963, S. 927 f.

² Vgl. insbesondere Hans-Joachim Bracht, „Schumanns ‚Papillons‘ und die Ästhetik der Frühromantik“, in: *AfMw* 50 (1993), S. 72–84, und John Daverio, „Schumann and the System of Musical Fragments: Categories“, in: ders., *Nineteenth-Century Music and the German Romantic Ideology*, New York 1993, S. 58–88.

I

Der Begriff „Arabeske“, für den gelegentlich auch der der „Groteske“ synonym gebraucht wurde, weil man im 16. Jahrhundert die ersten antiken (pompejanischen) Arabesken in „Grotten“ genannten verschütteten Räumen fand, wurde über Rokoko und Aufklärung bis hin zu den Romantikern tradiert und von diesen entsprechend modifiziert aus der Architektur und bildenden Kunst auf die Literatur übertragen. An diesem Adaptionsprozess war in erster Linie Friedrich Schlegel beteiligt, der die „Arabeske“ bald als einen Schlüsselbegriff der literarischen Romantik propagierte.³ Ausgangspunkt war für ihn Immanuel Kants Unterscheidung von freier und anhängender Schönheit, wie sie dieser in der *Kritik der Urteilskraft* (1790) formuliert hatte. Kant hatte die Grundlage des ästhetischen Geschmacksurteils, also das Wohlgefallen qualitativ als ohne alles Interesse bestimmt und zog daraus den Schluss für die Unterscheidung von freier und anhängender Schönheit. Während Letztere einen Begriff des Gegenstands voraussetzt, dem sie anhängt, so wie beispielsweise die Schönheit bei Menschen, Häusern oder Pferden immer einen Begriff ihres Zweckes bzw. ihrer Vollkommenheit impliziert, ist dagegen die freie Schönheit eine allein für sich bestehende, die keinen Begriff von dem voraussetzt, was der schöne Gegenstand bedeutet oder welchen Zweck er erfüllt. Als Beispiele nannte Kant hierfür „die Zeichnungen à la grecque, das Laubwerk zu Einfassungen oder auf Papiertapeten usw.“⁴, also dasjenige ornamentale Neben- oder Rahmenwerk, welches das eigentliche Bildzentrum lediglich umgibt. Während der Rationalismus und der zur Inhaltsästhetik tendierende deutsche Idealismus die semantische Leere, Nicht-Repräsentation, Begriffs- und Absichtslosigkeit der kantischen „pulchritudo vaga“ monierten, griff Schlegel in seiner Dichtungstheorie jene von Kant angeführten Beispiele parergonaler, also lediglich am äußeren Rand die Innen-Außen-Differenz der Werke artikulierender Einfassungen als Paradigmen ästhetischer Autonomie auf. Neben Schlegels zu Lebzeiten unveröffentlicht gebliebenen Notizen und Fragmenten zur Poesie und Literatur belegen dies in erster Linie seine *Rede über die Mythologie* und der *Brief über den Roman*, beide veröffentlicht im *Gespräch über die Poesie* (1800).

Angeregt durch Raffaels berühmte vatikanische Arabesken, die ihm hervorragende Beispiele für „absolut Fantastische Malerei“⁵ waren, sah Schlegel in der Arabeske „die älteste und ursprünglichste Form der menschlichen Fantasie“⁶. Auf den Bereich der Literatur angewendet sprach er in Anknüpfung an den bei Kant entscheidenden Aspekt des Nicht-Figürlichen bzw. Nicht-Bedeutens von „Gedichten aus Nichts“⁷ und „Novellen aus Nichts“⁸. Die „Arabeske“ bekommt so bei ihm die Bedeutung einer „Fantasie über Nichts“⁹. Realisiert fand er dies unter anderem in den Werken Jean Pauls, die er

³ Der umfassendste und nach wie vor wichtigste Forschungsbeitrag zu Schlegels Begriff der Arabeske stammt von Karl Konrad Polheim, *Die Arabeske. Ansichten und Ideen aus Friedrich Schlegels Poetik*, München 1966.

⁴ Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, hrsg. von Karl Vorländer, Hamburg 1990, § 16, S. 70 [B 49].

⁵ Friedrich Schlegel, „Fragment 986“, in: *Fragmente zur Poesie und Literatur* 1, hrsg. von Ernst Behler (= Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe 16), München 1981, S. 167.

⁶ Schlegel, „Gespräch über die Poesie“, in: *Charakteristiken und Kritiken* 2, hrsg. von Ernst Behler (= Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe 2), München 1967, S. 319.

⁷ Schlegel, „Fragment 678“, in: *Fragmente zur Poesie und Literatur* 1, S. 310.

⁸ Schlegel, „Fragment 504“, ebd., S. 295.

⁹ Winfried Menninghaus, *Lob des Unsinnns. Über Kant, Tieck und Blaubart*, Frankfurt a. M. 1995, S. 111.

als Beispiele für den „modernen erfundenen arabischen Humorroman“¹⁰ ansah und damit eine Gleichwertigkeit von „Arabeske“ und „Humoreske“ andeutete. Außerdem nennt er im *Brief über den Roman* Laurence Sternes *Tristram Shandy* (1760–1767) und Denis Diderots *Jacques le Fataliste* (1772).¹¹ Allesamt Romane, in denen der „narrative Kern und die Kontinuität des Erzählens derart permanent von Digressionen unterbrochen [werden], dass eben diese Abschweifungen eine zugleich ironische und durch und durch arabeske Struktur des ganzen Textes ergeben“¹². Zu nennen wären auch Miguel de Cervantes' *Don Quijote*, der 1799–1801 von Ludwig Tieck übersetzt wurde, und Karl Leberecht Immermanns *Münchhausen* (1838/39), der etwa zeitgleich mit Schumanns *Arabeske* entstand und den Untertitel „Eine Geschichte in Arabesken“ trägt. Das sonst gegenüber dem Ornamentierten untergeordnete Ornament, also die para-narrative Rahmung ausschweifender Erzählreflexionen, wird in den genannten Werken zur Hauptsache aufgewertet und bringt im Changieren zwischen bloß ornamentalem Rahmen- und eigentlichem Erzählmodus „eine eigene Welt idealer (Quasi-)Objekte hervor“¹³. Diese arabischen „Fantasien über Nichts“ sind für Schlegel „Exempel der Ironie“¹⁴, denn für sie ist charakteristisch, dass in ihnen die kantische Parergonalität von den Rändern ins Werkzentrum einbricht und dort als eine unendliche ironische Reflexion geradezu zu deren Wesen wird: „Das Beiwerk hört auf, externe Zutat zu sein, und avanciert zur Bedingung der Möglichkeit des Werkes selbst. Das ornamentale Supplement kehrt als ein ironisch-reflexives wieder“¹⁵.

Entscheidend ist, dass die von Schlegel beschriebene literarische „Arabeske“ die gesamte sonst am Textrahmen angesiedelte Unterscheidung von ästhetischem Innen und Außen im Text selbst fortschreibt. Unter Verlust der linearen Narrativität und eindeutigen Erzählinhalte wird dadurch aus der ursprünglich ornamentalen Grenze des Kunstwerks eine Kunst perpetuierter ironischer Grenzüberschreitungen im Inneren des Werks. Die leitende Differenz von Rahmen und Gerahmtem wird also nicht einfach verwischt oder aufgehoben, sondern im Werkinnen um so hartnäckiger als eine in sich selbst verschraubte iterative Verschachtelung von Einfassung und Eingefasstem fortgesetzt. Vorbild für diese Art „Zwiebelstruktur“ könnten auch die vordergründig wegen ihres orientalischen Kolorits beliebten Geschichten aus *Tausendundeiner Nacht* gewesen sein, mit denen die zur Gegenstandslosigkeit angehaltenen „arabischen“ Fioraturen – von denen sich der Begriff „Arabeske“ herleitet – ihr strukturelles Pendant finden in den oft drei, vier und mehr ineinander verschachtelten Geschichten, die sich zueinander jeweils wie rahmende und gerahmte Erzählung verhalten. Durch die Verlegung der Erzählperipherie ins Zentrum der Erzählung verbindet das romantische Literaturkonzept Schlegels eine Bewegung der Idealisierung der von Kant anvisierten ästhetischen Autonomie mit einer „ironischen Distanzierung der Kunst von sich selbst“¹⁶, denn erst

¹⁰ Schlegel, „Fragment 306“, in: *Fragmente zur Poesie und Literatur 2*, hrsg. von Ernst Behler (= Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe 17), München 1991, S. 381.

¹¹ Vgl. Schlegel, „Gespräch“ (wie Anm. 6), S. 329 ff.

¹² Menninghaus (wie Anm. 9), S. 112.

¹³ Ebd., S. 95.

¹⁴ Schlegel, „Fragment 504“, in: *Fragmente zur Poesie und Literatur 1*, S. 295.

¹⁵ Menninghaus (wie Anm. 9), S. 112 f.

¹⁶ Ebd., S. 95.

das im Werk fortgesetzte arabesk kommentierende „Nebenwerk“ wirkt im Sinne der romantischen Ironie desillusionierend und weist die Erzählung als ein Stück autonome Literatur aus.

Wie hat nun Schumann die von der literarischen Romantik aus der bildenden Kunst als poetische Kategorie adaptierte „Arabeske“ für sein musikalisches Schaffen umgesetzt? Bekanntlich war Schumann seit früher Jugend mit einem breiten Spektrum zeitgenössischer Literatur vertraut, neben den Werken Jean Pauls mit den Romanen, Novellen und Märchen von Novalis, Achim von Arnim, Clemens Brentano, E. T. A. Hoffmann und Tieck, welcher im Zweitdruck seiner Schriften von 1828 die vier Erzählungen des neunten Bandes ausdrücklich *Arabesken* nannte und damit Schlegels Kategorie zur Gattungsbezeichnung erhob. Da in den Texten der genannten Autoren allesamt die abschweifende, den linearen Erzählstrang unterbrechende „Arabeske“ eine wichtige Rolle spielt und diese Texte nachweislich großen Einfluss auf Schumanns Klavierkompositionen hatten, man denke an die *Dauidsbüdler Tänze* op. 6, die *Phantasiestücke* op. 12, *Kreisleriana* op. 16, *C-Dur-Fantasie* op. 17 oder die *Nachtstücke* op. 23, ist es umso erstaunlicher, dass bisher noch kein Versuch unternommen wurde, die möglichen Auswirkungen der „Arabeske“ im Sinne einer internalisierten Rahmenstruktur auf Schumanns Komponieren zu untersuchen. Der Bezug von Schumanns früher Klaviermusik zu Schlegels „Arabeske“ war einstweilen lediglich Thema eines Aufsatzes von John Daverio. Hier wurde gezeigt, wie in Analogie zu den literarischen Implikationen des Begriffs im ersten Satz der *Fantasie* op. 17 durch die Passage „Im Legendenton“ die Sonatenform durchbrochen und eine dem Gesamtverlauf scheinbar inkommensurable „Erzählebene“ eröffnet wird. Gleichzeitig konnte jedoch nachgewiesen werden, dass die divergierenden Satzteile gemäß den in Schlegels „Arabesken“-Begriff angelegten Ideen von „intendierter Formlosigkeit“, „witziger Konstruktion“ und „kunstvollem Chaos“ insgeheim auf einer äußerst konstruktiven, logischen Ebene zu einer höheren Gesamtheit verbunden sind, worauf das schlegelsche Motto der *Fantasie* („Durch alle Töne tönst/Im bunten Erdentraum/Ein leiser Ton gezogen/Für den der heimlich lauschet“) anspielt.¹⁷ Daverio richtete seinen Blick jedoch ausschließlich auf die irreguläre Juxtaposition der Abschnitte und die dadurch entstehende Störung des traditionellen Sonatenmodells. Er berücksichtigte also lediglich einen allgemein auf die romantische Literatur und Schumanns Klavierstücke zutreffenden Aspekt, nicht aber die speziell für Schlegels „Arabeske“ mindestens ebenso wichtige Strukturidee der ironischen Introversion des ornamentalen Rahmens ins Werkzentrum. Dementsprechend hält er ausgerechnet dasjenige Werk für wenig aussagekräftig hinsichtlich Schumanns Rezeption der schlegelschen „Arabeske“, das die Verbindung zu dieser Kategorie eigentlich besonders deutlich machen müsste, weil es den Begriff „Arabeske“ eigens als Namen führt. Daverios Auffassung zufolge hat Schumanns *Arabeske* wenig mit Schlegels poetischer Kategorie zu tun, denn das Stück sei lediglich als konventionelles Rondo mit kurzer Coda konstruiert. Zwar stünde das thematische Material der Couplets in einer gleichermaßen „witzigen“ wie „logischen“ Relation zum Thema der

¹⁷ John Daverio, „Schumann's ‚Im Legendenton‘ and Friedrich Schlegel's ‚Arabeske‘“, in: *19th Century Music* 11 (1987), S. 159.

Ritornelle, es wäre aber überzogen, darüber hinaus weitere Charakteristika von Schlegels „Arabesken“-Begriff finden zu wollen.¹⁸

Im Folgenden soll gezeigt werden, dass Schumanns Werktitel nicht nur eine poetische Umschreibung für wesentlich ornamentale musikalische Einfälle und ihre blumig bunte Diversität ist, sondern verstanden werden kann als Hinweis auf die aus Schlegels Poetik stammende Strukturidee der „Arabeske“ als einer ins Innere des Werks verlegten Verschachtelung von Rahmen und Gerahmtem. Von hier aus erfährt auch die äußerlich konventionelle Rondoform des Stücks eine Neudefinition. Dass Schumann bei der Komposition durchaus an Schlegels Kategorie gedacht haben könnte, unterstreichen Hinweise in seinen Tagebuchaufzeichnungen und Briefen. Vermutlich in Analogie zu Schlegels Definition der „Arabeske“ als „Fantasie über Nichts“ notierte er am 1. Januar 1839 in sein Tagebuch: „Anfang zu e.[iner] Sonate od. Phantasie od. Etude od. Nichts in C Moll.“¹⁹ Ganz ähnlich berichtete er Clara Wieck in einem Brief vom 26. Januar 1839 von eben fertiggestellten „Variationen, aber über *kein* Thema“²⁰, einem Klavierstück, das er „Guirlande“ nennen wolle und das aller Wahrscheinlichkeit nach dem später *Arabeske* betitelten op. 18 entspricht.

II

Schlegels Kategorie der „Arabeske“ erschöpft sich – wie gezeigt – nicht in der Beschreibung ab- und weitschweifiger Erzählformen, sondern beschreibt überdies ein bestimmtes Rahmungsphänomen. Das legt die Vermutung nahe, die Wirksamkeit dieser Kategorie lasse sich vielleicht besonders deutlich – wie in den ersten kapriziösen Schachtelsätzen des *Tristram Shandy* – am Anfang eines Stücks aufzeigen. Tatsächlich steht zu Beginn von Schumanns *Arabeske* ein vierfach verschachtelter Auftakt, der zunächst möglichst genau zu beschreiben ist, weil er als Initial und Baustein des gesamten Stücks dient und dem arabesken Rahmen von Anfang an eine Tiefendimension ins Innere des Stückes verleiht.



Notenbeispiel 1: Schumann, *Arabeske*, T. 1–6

Das Stück beginnt mit einem 16tel g' auf dem leichtesten Taktteil eins-und-und, das als vorangestellter leichter Auftakt zur eigentlich auftaktigen Zählzeit zwei fungiert (vgl. Notenbeispiel 1). Dazwischen ist jedoch als weitere auftaktische Verzögerung eine

¹⁸ Ebd., S. 162.

¹⁹ Robert Schumann, *Tagebücher Bd. II 1836–1854*, hrsg. von Gerd Nauhaus, Leipzig 1987, S. 85.

²⁰ Clara und Robert Schumann, *Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe*, hrsg. von Eva Weissweiler, Bd. 2, Basel 1987, S. 367.

Vorschlagnote h' geschoben. Auf Zählzeit zwei setzt dann die linke Hand mit einem gebrochenen G-Dur-Septakkord ein, dem gegenüber das punktierte a' der rechten Hand einen Sekundvorhalt bildet, so dass die eigentliche Bewegung in Richtung des Volltakts zunächst auf die Auflösung des Vorhalts auf der letzten 16tel des Takts umgelenkt wird. Mit dieser Auflösung ist dann erst einmal nichts anderes gewonnen als die lediglich um eine Viertel vorangeschrittene Situation des Anfangs. Allerdings wird jetzt von hier aus mit einem kadenzierenden Quartsprung der Grundton der Tonika C-Dur im ersten Volltakt erreicht, womit die ineinander verschachtelte Kette von Auftakten ein vorläufiges Ziel findet. Es zeigt sich, dass den Anfang des Stücks eine ornamental tändelnde Rahmung des harmonisch trivialen Geschehens (auftaktige Kadenz zur volltaktigen Tonika) bildet, bei der kein Ton der Oberstimme für sich selbst steht, sondern nur als Auftakt, Vorschlag oder Vorhalt zum jeweils nächsten dient. Jeder Ton weist als eine Art Rahmen über sich hinaus auf den Folgenden, der dann aber nicht einlöst, was der vorangegangene versprach, sondern seinerseits ebenfalls nur als Rahmen auf den nächsten weiterverweist. In Analogie zu Schlegels Idee einer „Fantasie über Nichts“ handelt es sich gewissermaßen um einen fortgesetzten „Auftakt zu Nichts“ bzw. eine „Melodie über Nichts“. Der ohnehin leicht tändelnden Oberstimmenmelodie wird auf diese Weise jedes Gewicht genommen, wobei Schumanns Satzbezeichnung „Leicht und zart“ weniger als Spielanweisung für den Interpreten zu verstehen ist, denn als Charakterbeschreibung der spielerischen Aufhebung des einen durch weitere vorangestellte Auftakte.

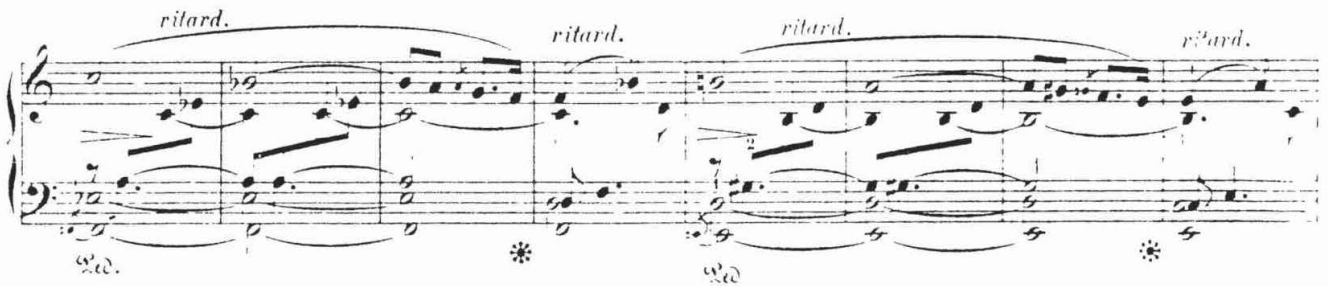
Dieses Auftaktmotiv dient nun als Nukleus des gesamten Stücks, wodurch die Rahmenstruktur des Anfangs ins Innere des Stücks projiziert wird. Tatsächlich wird die gesamte Figur sofort anschließend wiederholt und also der glücklich erreichte Volltakt lediglich zu einer Wiederholung des Auftakts. So entsteht der Eindruck, als würde das Stück immer noch erst beginnen wollen, obwohl es längst angefangen hat. Ähnliches ereignet sich im „Sehr rasch und leicht“ überschriebenen zweiten Stück der *Humoreske*, auf deren begriffliche Verwandtschaft zur „Arabeske“ bei Schlegel bereits hingewiesen wurde. Gemessen an der sonst üblichen quadratischen Periodenbildung tritt hier eine eintaktige Initialfigur ganz irregulär in den Takten 1, 4/5, 8/9 und 13 auf. Takt 13 führt dann als erste Klammer in die Wiederholung des Abschnitts zurück, woraus eine direkte Aufeinanderfolge der Initialmotive der Takte 13 und 1 resultiert. Auf diese Weise wird die zunächst verborgene, weil gegen die übliche Geradtaktigkeit um einen Takt verschobene viertaktige Phrasenbildung des Abschnitts mit einem jeweils zwei Mal direkt hintereinander auftretenden Initialmotiv und zwei nachfolgenden Takten – wie zu Beginn der *Arabeske* – nachträglich hergestellt. Die üblicherweise gleich zu Anfang exponierte reguläre Phrase stellt sich also erst her, nachdem das Stück längst begonnen hat.

In der *Arabeske* setzt sich die Offenheit des Anfangs im weiteren Verlauf fort. Mit der mehrmals höher sequenzierten Fortspinnung des punktierten Motivs (jetzt ohne Vorschlag) wird plötzlich in die Tripeldominante A-Dur ausgegriffen und zweimal nach d -Moll kadenziert. Bei aller auftaktischen Gerichtetheit wirkt die bloß sequenzierte Aufeinanderfolge des Motivs jedoch traumhaft ziellos und vagierend. Ein zweiter Viertakter (Takt 4–8) – eine Sekundtransposition des ersten – ist mit den harmonischen

Verhältnissen der Sequenzreihe des ersten nahtlos verflochten und besteht ebenfalls aus einer Wiederholung des Auftaktmotivs, dessen Vorhalt jetzt zur kleinen None verschärft ist. In Takt 7 wird durch chromatische Fortschreitung *f*–*fis* über die Doppeldominante zur Dominante *G*-Dur moduliert und eine erste achttaktige Phrase markiert. Es zeigt sich, dass diese Phrase ähnlich verschachtelt ist, wie die Eröffnung. Sie besteht aus zwei harmonisch offenen Viertaktern, die sich aus Zweitaktern zusammensetzen, welche wiederum auf die omnipräsente Auftaktfigur zurückgeführt werden können. Ein zweiter Achttakter (Takt 8–16) beginnt zunächst wie eine Wiederholung des ersten, wandelt sich jedoch in eine schlicht kadenzierende viertaktige Schlussbildung, die wiederholt wird. Ein dritter Achttakter (Takt 16–24) besteht wieder aus Fortspinnungen des Auftaktmotivs, die jetzt über eine weit ausgreifende Quintfallsequenz von *H*- nach *G*-Dur modulieren. Die Kette ineinandergreifender Kadenzen ist ähnlich ziellos wie die perpetuierte Auftaktrahmung des Anfangsmotivs und seine anschließenden Sequenzierungen, denn jede Kadenz führt zu weiteren abkadenzierten Dominanten, und selbst das abschließend erreichte *G*-Dur, auf dem mit einem *Ritardando* als vermeintlichem Schlusspunkt insistiert wird, fungiert letztlich nur als weitere Dominante, die eine exakte Wiederholung der ersten beiden Achttakter in der Grundtonart vorbereitet. Dem ersten Formteil des Stücks, also dem Ritornell des Rondos, scheint demnach ein ABA-Schema zugrunde zu liegen. Wegen der Omnipräsenz des Auftaktmotivs weist der Mittelteil aber zu wenig kontrastierende Momente auf, als dass tatsächlich von Dreiteiligkeit die Rede sein könnte. Ebenso wenig zwingend wäre es, die beiden ersten und abschließend wiederholten Achttakter auf den klassischen Periodenbau zurückzuführen. Obwohl mit der Aufwärtstendenz des ersten und der kadenzierenden Abwärtsbewegung des zweiten durchaus Affinitäten zum Vorder-Nachsatz-Modell bestehen, liegt sonst keinerlei Kontrast vor. Außerdem wird die dominantische Öffnung des ersten im zweiten nicht gehalten, sondern verfrüht zur Tonika zurückgelenkt. Statt einer distinkten klassischen Themen- und Formbildung zu entsprechen, schlingen sich alle fünf Achttakter durch ihre motivische Gemeinschaft und harmonische Verknüpfung nahtlos zu einer einzigen, ohne signifikante Zäsuren fortlaufenden Linie zusammen.

Durch Pause und Fermate abgehoben schließt als erstes Couplet ein „Minore I“ (Takt 41–105) an, das gegenüber der ununterbrochenen Punktierung des durchweg im *pp* gehaltenen ersten Teils durch sukzessiv vom *p* ins *ff* gesteigerte Dynamik, etwas langsames, stärker modifiziertes Tempo und ganz regelmäßige Achtel-Viertelbewegung absticht. Nicht zuletzt durch arpeggierte Akkorde wird hier ein schlichter, etwas altertümelnder Ton im Charakter einer Lautenbegleitung angeschlagen. Trotz des Kontrastes ist dieses Couplet mit dem Ritornell eng verknüpft. Wie der Mittelabschnitt des Ritornells steht es zunächst in der Subdominantparallele *e*-Moll. Darüber hinaus ist es von ähnlicher Bauart, bestehend aus sich zu Achttaktern formierenden Zwei- und Viertaktern, die ebenfalls, wie modifiziert auch immer, sämtlich auf dem einzigen, um sich selbst kreisenden Motiv einer Wechsellnote mit aufsteigendem Quintintervall und absteigender Quintskala basieren. Außerdem fällt im ersten Achttakter die Schlussöffnung zur Dominante auf, die im zweiten Achttakter (Takt 49–56) zur Tonika zurückführt und eine Wiederkehr des ersten vorbereitet (Takt 57–64). Formal entspricht das „Minore I“ damit zunächst dem dreiteiligen Schema des Ritornells. Es wird

anschließend jedoch um zwei weitere Achttakter (Takt 65–80), eine abermalige Wiederkehr des ersten Achttakters (Takt 81–88) und zwei abschließende Achttakter (Takt 89–103) erweitert. Der letzte Abschnitt, eine Art Coda, verstärkt einerseits den „Minore“-Charakter („Noch langsamer, sehr gesangvoll“) und knüpft andererseits motivisch an das Ritornell an. Er polarisiert und verbindet die Formteile zugleich. Während die für das „Minore I“ typische Achtelbewegung in den Mittelstimmen als Dreiklangsbrechung fortläuft (allerdings mit seltsam stockend wirkenden Lücken auf der ersten Zählzeit, weil einige Anschläge über die Taktwechsel hinweg gehalten werden), verweisen kurze Vorschläge im Bass und die Oberstimmenführung in den Takten 91 und 95 (als Umkehrung auch im Bass Takte 99 und 103) auf die arabeske Auftaktfigur des Ritornells (vgl. Notenbeispiel 2). Hier wird nach einem Vorschlag vor Zählzeit zwei ein Nonvorhalt auf einer punktierten Achtel erreicht, der sich mit der letzten 16tel des Takts zum Dominantgrundton auflöst. Im nachfolgenden Volltakt wird dieser Grundton zur Tonikaquinte umfunktioniert, von der aus dann mit einem quasi kadenzierenden Quartsprung der Tonikagrundton nachgeliefert wird.



Notenbeispiel 2, Schumann, *Arabeske*, T. 89–96

Die Parallelen zur Auftaktfigur vom Anfang des Stücks sind evident. Durch diese motivische Anknüpfung und die harmonische Rückmodulation nach G-Dur wird das zunächst kontrastierend wirkende „Minore“ gegen Schluss immer enger an das Ritornell angebunden, das anschließend tatsächlich in exakter Wiederholung wiederkehrt (Takte 104–143). Die zunächst getrennt verlaufenden motivischen Lineamente von Episode und Refrains werden auf diese Weise zu einer eng zusammenhängenden Folge verflochten.

Wie sehr die Idee des „kunstvollen Chaos“ bzw. der heimlichen Verknüpfung scheinbar willkürlicher Reihungen, wie sie Schlegels „Arabesken“-Begriff impliziert, in op. 18 wirksam ist, zeigt sich besonders deutlich am lediglich aus drei Achttaktern bestehenden „Minore II“ (Takte 144–168), das bei allem Kontrast ebenfalls eng mit den Refrains und außerdem mit dem „Minore I“ verflochten ist. Dieses zweite Couplet beginnt mit einer Variante des Auftaktmotivs, das jetzt – nach *e*-Moll gewendet, in Oktavparallelen und im *Forte* vorgetragen – plötzlich plump-energisch wirkt und den vormals leichten Auftaktcharakter ironisch ins Gegenteil zu wenden scheint, obwohl es ausgerechnet hier tatsächlich als Auftakt fungiert. Es initiiert eine in steten Vierteln auf- und in synkopisch übergebundenen Vierteln absteigende Oberstimme mit obligaten Achtelpunktierungen in den Mittelstimmen. Die durch Überbindungen liegend eingeführten Vorhalte verleihen der Episode einen leicht archaisierenden Charakter, der durch den zweiten Achttakter noch verstärkt wird (vgl. Notenbeispiel 3). Hier folgt auf das energisch vorgetragene Auftaktmotiv ähnlich wie im ersten Achttakter eine kontra-

punktische Satzweise mit abwechselnd in Ober- und Mittelstimme auftretenden Quartvorhalten. Auf diese Weise entsteht – entgegen der sonst üblichen Kadenzrichtung des Quintenzirkels – eine von *F*-Dur über *C*-Dur, *g*-, *d*-, *a*- und *e*-Moll schrittweise nach *H*-Dur führende plagale Quartfallsequenz.



Notenbeispiel 3, Schumann, *Arabeske*, T. 152–160

Durch den archaisierenden Tonfall wird das „Minore II“ einerseits zu einem musikalischen „Bild aus der Vergangenheit“, das mit seiner neuen Erzählebene – analog zur „Legendenton“-Passage in op. 17 – die stets gleichbleibenden Ritornellrahmungen unterbricht. Andererseits macht es wegen der doppelten Verknüpfung, erstens mit dem „Minore I“ durch langsameres Tempo, gemeinsame *e*-Moll-Tonika, regelmäßige Viertelbewegung, Vorschlagnoten im Bass und zahlreiche Vorhalte, zweitens mit den Ritornellen durch direkte Aufnahme des Auftaktmotivs und fortlaufende Achtelpunktierung, weniger den Eindruck eines neuen Formteils, als vielmehr den einer variativen Fortsetzung der bereits gegen Schluss des ersten Couplets angedeuteten Verflechtung der zuvor streng sukzessive verlaufenden Teile. Es scheint, als würden die getrennten „Fäden“ der Episoden und Ritornelle zu einem einzigen „mehrfarbigem“ Garn verwoben. Schumann selbst sprach im bereits zitierten Brief an Clara Wieck davon, „es verschlingt sich Alles auf eigene Weise durcheinander“²¹. Die Metapher von der „Verschlingung“ des Getrennten zu einem zusammenhängenden Ganzen verweist auf das arabeske Verfahren, durch welches inkonsistente Teile zu einem konsistenten Ganzen verbunden werden, ganz so wie es E. T. A. Hoffmann mit der wechselseitigen Interruption zweier Erzählstränge in seinem *Kater Murr* paradigmatisch vorgeführt und Schumann in seiner *Kreisleriana* entsprechend kompositorisch umgesetzt hatte.²² Über die werkinterne Verschlingung von Episoden und Ritornellen hinaus partizipiert die *Arabeske* auch an der für Schumanns frühe Klaviermusik insgesamt so bezeichnenden „Verschlingung“ der einzelnen opera durch Fremd- und Eigenzitate, indem das omnipräsente Auftaktmotiv auf die *Humoreske* op. 20 übergreift, wo es gelegentlich in den „Zum Beschluss“ überschriebenen Teil geflochten ist.

Entsprechend der engen motivischen Verschlingung in der *Arabeske* erfolgt nach der zweiten Episode der Einsatz eines dritten Ritornells (Takte 168–208) harmonisch-motivisch nahezu unmerklich. Beendet wird das Stück durch eine Coda (Takte 209–224), in der abermals Elemente von Couplets und Refrains ineinander verflochten sind

²¹ Ebd.

²² Vgl. Erwin Rotermund, „Musikalische und dichterische ‚Arabeske‘ bei E. T. A. Hoffmann“, in: *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, hrsg. von Steven Paul Scher, Berlin 1984, S. 281. Auf Schlegels Begriff der arabesken Verschlingung dürfte der Umstand nicht ohne Einfluss geblieben sein, dass er seinerseits erst durch romantische Verschlingung der Künste Malerei und Poesie gewonnen wurde.

(lang übergebundene Bassanschläge, Vorhalte, ruhig in Halben bzw. Halbe-Synkopen verlaufende Oberstimme, durch Überbindungen Lücken aufweisende Achtel-Pulsation der Mittelstimme). Die große Ähnlichkeit von Coda und Couplets erweckt zunächst den Eindruck, es handle sich um eine weitere Rondoepisode, zumal am Schluss das zum Volltakt crescendierende Auftaktmotiv wieder aufgenommen wird. Während dieses bei den vorangegangenen Episoden jeweils eine neuerliche Wiederkehr des Ritornells bedingte, führt es jetzt jedoch zum C-Dur-Schlussklang, der als gebrochener Akkord über drei Oktaven langsam zum *c* absinkt. Das Auftaktmotiv erhält also erst rückwirkend die Bedeutung einer letzten erinnernden Rekapitulation. Die Ambivalenz der Coda als drittes Couplet bzw. Epilog wird außerdem durch die abrupte Rückmodulation zur Grundtonart C-Dur verstärkt, denn diese hat gegenüber dem die Coda bestimmenden F-Dur dominantische Funktion und lässt deswegen ebenfalls den Fortgang des Stücks vermuten. Die Offenheit des Schlusses weist eine Analogie zum Anfang des Stücks auf. Während dort durch die mikrologische Verschachtelung von Auftakten zu einem seinerseits nur fortgesponnenen Auftaktmotiv der Eindruck entstand, das Stück fange erst noch an, obwohl es längst begonnen hat, entsteht am Schluss der Eindruck, es gehe noch weiter, obwohl es längst zu Ende ist. Auch die per se offene Rondoform hat mit ihrem beliebig häufigen und langen Aneinanderknüpfen von Ritornellen und Couplets eine besondere Affinität zur romantischen Konzeption des wegen seines episodisch-transitorischen Charakters und seiner notwendigen Beschränktheit über sich hinaus auf das Unendliche verweisenden Musikwerks.

Die Rondoanlage dient in Schumanns *Arabeske* überdies der arabesken Verschachtelung verschiedener Rahmenformen ineinander. Erstens lassen sich die Ritornelle als einheitliche Rahmenteile beschreiben, welche die satztechnisch und charakterlich divergierenden Episoden umschließen und doch gleichzeitig vermittels des motivischen Materials in die Couplets selbst eingehen und so für eine arabeske Verschlingung von Rahmen und Gerahmtem sorgen. Zweitens bestehen die Ritornelle aus einer simplen ABA-Form, also aus der Grundgestalt einer jeden erweiterten Rondoform, und ist das „Minore I“ zwar nach außen hin ein Couplet der übergeordneten Rondoform aber intern ebenfalls ein Rondo mit abschließender Coda. Die dabei auftretenden thematischen Entsprechungen zwischen Groß- und darin verschachtelter Kleinform unterstreichen zusätzlich den doppelten Rahmen eines Rondos im Rondo. Auf diese Weise wird das scheinbar konventionelle Formmodell zum Ausdruck einer arabesken in das Werk verlagerten, in sich selbst verschlungenen Rahmenstruktur.

Ähnliche motivische Verschlingungen und Verschachtelungen der Formteile mit- bzw. ineinander liegen in Schumanns *Blumenstück* vor. Das rondoartige Formschema A-B-C-B-D-E-B'-D-B des Stücks zeigt, dass zur Irritation des Hörers am Anfang statt des Ritornells B ein erstes Couplet A steht, das im Folgenden nicht mehr wiederkehrt, gleichwohl aber tonartlich (*Des*-Dur) und motivisch mit allen anderen Teilen verflochten ist. Die Fülle der unterschiedlichen Melodien wird dadurch zu einem bunten, aber nichtsdestotrotz fein aufeinander abgestimmten „Blumenstrauß“ zusammengebunden. Motivisch verschlungen sind beispielsweise die Teile A und B durch 16tel-Läufe, B und C durch chromatisierte Bassgänge, Synkopierungen und die Wiederaufnahme des Hauptthemas von B in C. Außerdem ist A mit D und E verbunden durch Wiederkehr

des A-Themas als Bassmelodie in D und variierte Oberstimme in E. Die arabeske Verschachtelung klein- und großformaler Rondorahmen zeigt sich – ähnlich wie in der *Arabeske* – im dreiteiligen Schema der Couplets und dem erweiterten Rondonmodell des Ritornells, das jedoch nur beim ersten Mal vollständig auftritt, bei seinen Wiederholungen jedoch verkürzt und einmal zu einem „Minore“ in *b*-Moll gewendet wird.

III

In Schumanns *Arabeske* sind mit der motivischen Verschlingung der Teile zu einem durchgängigen Ganzen und der Verschachtelung von Auftakten, Klein- und Großformen, die sich allesamt zueinander wie Rahmen und Gerahmtes verhalten, die zwei wichtigsten Aspekte der gleichnamigen schlegelschen Kategorie angedeutet. Ein bereits angedeuteter dritter Aspekt hängt damit eng zusammen. Er betrifft die Frage, inwiefern sich das Stück in Analogie zu Schlegels arabesken „Novellen aus Nichts“ als – wie Schumann schrieb – „Nichts“ bzw. als „Variationen, aber über *kein* Thema“ verstehen lässt. Zunächst einmal ist das Stück offensichtlich kein Variationszyklus, sondern ein auf den ersten Blick tatsächlich ganz gewöhnliches Rondo, dessen Ritornelle im Gegensatz zum *Blumenstück* geradezu akribisch ohne jede Variation wiederkehren. Gleichwohl bestehen diese Ritornelle nicht aus einem fest umrissenen Thema im Sinne der klassischen Periodenbildung, sondern ausschließlich auf variativen Fortspinnungen eines einzigen Motivs, das die zunächst thematisch eigenständigen Couplets von Mal zu Mal stärker durchdringt, bis diese mit den Ritornellen motivisch nahtlos verflochten sind. Obgleich also von Variationen in formaler Hinsicht nicht die Rede sein kann, sind sämtliche Formteile variativ angelegt. Was allerdings variiert wird, ist tatsächlich „*kein* Thema“, sondern lediglich ein Motiv, das ohne geschlossenen, unverrückbaren „Kern“ lediglich – wie bei einer russischen Puppe – aus ineinander verschachtelten Auftakten besteht, die sich sämtlich durch Verweis auf den jeweils nächst folgenden Auftakt aufheben. Variationen über diese in sich verschachtelten Auftakte, die allenfalls eine simple Dominant-Tonika-Kadenz als ornamental umspielten „Kern“ aufweisen, sind letztlich aber so gut wie „Nichts“, mit Sicherheit jedoch „Variationen, aber über *kein* Thema“. Weil ein Auftakt normalerweise immer Auftakt zu einem Volltakt ist, dieser aufgrund der variativen Fortspinnung des Auftaktmotivs aber seinerseits selbst wieder nur ein weiterer Auftakt ist, erweist sich der Gesamtverlauf des Stücks als Entfaltung eines mikrostrukturellen „Nichts“ zu einer ebenso kernlosen Makrostruktur. Die ineinander verschachtelte Kette kernloser Auftakt-Rahmungen wird so gewissermaßen zur „Welt idealer (Quasi-)Kerne“. Oder anders gewendet: Als unendliche Iteration von Auftakten werden die variativen Fortspinnungen des seinerseits aus ineinandergreifenden Auftakten bestehenden Motivs gleichsam zu einem nach außen gestülpten, in die Zeit entfalteteten „Nichts“.

Schumann wäre aber nicht der Romantiker, der er ist, würde er sich mit einer solchen „Nullbilanzierung“ zufrieden geben. Tatsächlich vollzieht sich bei ihm wie bei den literarischen Romantikern im Nichts ein Umschlag ins Absolute, denn nichts ist zugleich unfasslicher und beredter als das Nichts. Aufgrund des arabesken und kombinatorischen Witzes eignet Schlegels „Novellen aus Nichts“ paradoxerweise gleich-

zeitig eine ahnungsweise Indikation auf unendliche Fülle. Das ebenso digressive wie witzige Sprechen über „Nichts“, das, wie die von Schlegel angeführten literarischen Beispiele nahelegen, im Grunde weitschweifiges Sprechen über „Alles und Jedes“ ist, wird wegen der romantischen Kongruenz von „Nichts“ und „Absolutem“ letztlich zum Tasten nach eben diesem nicht Aussprechlichen. Tatsächlich wird durch Schlegels Identifikation des Ursprünglichen mit dem Echten, Natürlichen und Absoluten die „Arabeske“ als ursprünglichste Form der menschlichen Fantasie gewissermaßen zur Fantasie über das Absolute²³. Eine letzte Wertsteigerung zur Idealform der romantischen Dichtung und den „einzigsten romantischen Naturprodukten unseres Zeitalters“²⁴ erfahren die „wahren Arabesken“, weil sie alle Forderungen nach dem Roman des Romans erfüllen, mithin also die Theorie des Romans mit dem romantischen Roman vereinigen und so zur Poesie der Poesie werden.²⁵ Hinzu kommt, dass die romantische „Arabeske“ in ihrer Bedeutung als allegorische Rätselschrift oder Hieroglyphe in einem unendlichen Verweisungszusammenhang steht²⁶. Auf Schumanns kleines Stückchen angewendet bedeutet das, dass es gerade mit seiner thematischen bzw. – kantisch gesprochen – begrifflichen Leere eine unendliche Fülle an Gestaltungsmöglichkeiten signalisiert. Die Idee der „Variationen, aber über *kein* Thema“ mag dabei einerseits der Versuch sein, vor der übermächtigen Hinterlassenschaft von Beethovens großartigen Variationszyklen ehrfurchtsvoll zurückzuweichen, zeigt andererseits aber mit der Omnipräsenz und Variabilität eines ausgesprochen simplen Auftaktmotivs auch eine gewisse Affinität zu Beethovens späten Streichquartetten, die aus einem dichten variativen Flechtwerk ähnlich „nichtiger“ Dreitonmotive gebildet sind. Wie bei der von Tieck propagierten Inhaltslosigkeit der Dichtung, die gerade als inhaltslose Poesie autonome Poesie der Poesie ist, spricht das Stück im leichten *Parlando* über thematisches Nichts sein Alles aus, nämlich seine romantische Inklinaton auf die Idee von Musik überhaupt bzw. die einer Musik der Musik. Als musikalische Miniatur, deren Innenleben aus einer monadologisch in sich verschraubten Nichtigkeit besteht, spiegelt es so gleichwohl den Kosmos der Musik wider. Der leicht schwebende, traumhaft und ohne Ziel schweifende Charakter dieses gefälligen „*petit rien*“ verweist auf die Idee einer absoluten, freien und im Sinne Schumanns und der frühromantischen Dichtungstheorie „poetischen“ Musik, die thematischen Fixpunkten, Zentren, Zielen und den klassischen Schemata, Themen- und Formbildungen gerade deswegen enthoben ist, weil sie diese in eine arabesk ineinander verschachtelte Rahmenstruktur zu setzen, somit ironisch aufzuheben und über sich hinausweisen zu lassen versteht.

²³ Vgl. Polheim (wie Anm. 3), S. 130 f.

²⁴ Schlegel, „Gespräch“ (wie Anm. 6), S. 337.

²⁵ Ebd.

²⁶ Vgl. Lothar Schmidt, „Arabeske. Zu einigen Voraussetzungen und Konsequenzen von Eduard Hanslicks musikalischem Formbegriff“, in: *AfMw* 46 (1989), S. 100.

„Einsamer Leitstern“ oder „machtloser Revolutionär“? Strategische Divergenzen in Richard Wagners Gluck-Rezeption

von Wolf Gerhard Schmidt, Saarbrücken

I.

Mit „höchste[r] Aufrichtigkeit“ gesteht Richard Wagner 1852 seinem Freund Eduard Devrient, „daß mich Gluck nie erquickt, sondern stets gepeinigt hat“.¹ Zwei Jahre später erklärt er in einem offenen Brief an Franz Brendel, den Redakteur der *Neuen Zeitschrift für Musik*, Glucks *Iphigenien*-Ouvertüre zum „vollendetsten Instrumentaltonstück“ der Gattung² – zwei Äußerungen, die zeigen, dass Wagners Gluck-Verständnis, wie es sich in seinen Schriften, Briefen und sonstigen Aufzeichnungen darstellt, durchaus uneinheitlich und mitunter inkonsistent ist. Die Divergenzen in der Beurteilung resultieren nicht zuletzt daraus, dass es verschiedene Phasen und Formen der Rezeption gibt, in denen Glucks Funktion und damit Position inner- und außerhalb des opernästhetischen Diskurses³ variiert. Auf synchroner Ebene zeigt sich, dass Wagner in ‚offiziellen‘ Äußerungen wesentlich unkritischer agiert als in ‚privaten‘ und innerhalb von Glucks Œuvre Elemente von unterschiedlichem Innovationsgrad und Vorbildcharakter benennt. Für die diachrone Betrachtung gilt, dass Änderungen in Wagners Urteil zwar teilweise einhergehen mit zunehmender Kenntnis der ‚Reformopern‘, vor allem aber bedingt sind von der Entwicklung des eigenen musikdramatischen Konzepts, in dem Gluck dann (wie auch andere große Komponisten) nur noch eine gleichsam teleologische Bedeutung besitzt.

In *Mein Leben* reflektiert Wagner anlässlich einer Wiener Operninszenierung von 1832 frühe Ambivalenzen seiner Rezeption: „Mit Stolz führte mich ein junger Freund in die Aufführung von *Glucks ‚Iphigenia in Tauris‘*, welche durch die vorzüglichen Leistungen des berühmten *Wild*, *Staudigls* und *Binders* besonders empfehlenswert war: nur muß ich aufrichtig gestehen, daß ich im ganzen mich durch das Werk gelangweilt fühlte, was mir um so peinlicher war, da ich es nicht auszusprechen wagte.“⁴ Wagner führt dies nicht zuletzt auf die Lektüre von E. T. A. Hoffmanns Künstlernovelle *Ritter Gluck* (1809) zurück, die ihn in seiner Jugend stark beeindruckt habe. Das Stück partizipiert, wie es für Hoffmann fast konstitutiv ist, an zwei Wirklichkeitsbereichen: Es spielt zum einen im Berlin des Jahres 1808, wo Glucks Werk in Operaufführungen pervertiert und zu Kaffeehausmusik verkommen ist, zum anderen in der traumhaften, phantastischen Welt von Erzähler und Titelfigur. Dieser sitzt in einem Straßencafé und

¹ Richard Wagner, *Briefe der Jahre 1851–1852*, hrsg. von Gertrud Strobel und Werner Wolf (= Sämtliche Briefe 4), Leipzig 1979, S. 463 f. (Brief vom 9. September 1852).

² Wagner, „Glucks Ouvertüre zu ‚Iphigenia in Aulis‘“, in: *Richard Wagners Gesammelte Schriften*, hrsg. von Julius Kapp, Bd. 9, Leipzig o. J. [1914], S. 99 (im folgenden *GS*). Vgl. auch ders., „Über die Ouvertüre“, in: *GS*, Bd. 7, S. 127.

³ Zu den hier verwendeten Begriffen und Kategorien vgl. Michel Foucault, *Archäologie des Wissens*, Frankfurt a. M. 1973, S. 9–30, 48–60 und passim. Da dieser keine in sich konsistente Literaturtheorie vertritt, bleiben divergierende Positionen und Modelle des frühen und späten Foucault unberücksichtigt.

⁴ Wagner, *Mein Leben*, hrsg. von Martin Gregor-Dellin, München 1963, S. 78 f.

lauscht verärgert dem dilettantischen Spiel einer Kapelle. Unbemerkt setzt sich an den Tisch des Erzählers ein skurriler Fremder, dessen äußere Erscheinung weniger an den historischen Gluck als an Hoffmann selbst erinnert. Die Aufführung der Ouvertüre zu *Iphigénie en Aulide* spiegelt sich nun in der detailliert beschriebenen Mimik und Gestik des alten Mannes:

„Mit halbgeschlossenen Augen, die verschränkten Arme auf den Tisch gestützt, hörte er das Andante; den linken Fuß leise bewegend, bezeichnete er das Eintreten der Stimmen: jetzt erhob er den Kopf – schnell warf er den Blick umher – die linke Hand, mit auseinandergespreizten Fingern, ruhte auf dem Tische, als greife er einen Akkord auf dem Flügel, die rechte Hand hob er in die Höhe: er war ein Kapellmeister, der dem Orchester das Eintreten des andern Tempo's angibt – die rechte Hand fällt und das Allegro beginnt! – Eine brennende Röte fliegt über die blassen Wangen; die Augenbraunen fahren zusammen auf der gerunzelten Stirn, eine innere Wut entflammt den wilden Blick mit einem Feuer, das mehr und mehr das Lächeln wegzehrt, das noch um den halbgeöffneten Mund schwebte. Nun lehnt er sich zurück, hinauf ziehn sich die Augenbraunen, das Muskelspiel auf den Wangen kehrt wieder, die Augen erglänzen, ein tiefer, innerer Schmerz löst sich auf in Wollust, die alle Fibern ergreift und krampfhaft erschüttert – tief aus der Brust zieht er den Atem, Tropfen stehen auf der Stirn; er deutet das Eintreten des Tutti und andere Hauptstellen an; seine rechte Hand verläßt den Takt nicht, mit der linken holt er sein Tuch hervor und fährt damit über das Gesicht. – So belebte er das Skelett, welches jene paar Violinen von der Ouvertüre gaben, mit Fleisch und Farben. Ich hörte die sanfte, schmelzende Klage, womit die Flöte emporsteigt, wenn der Sturm der Violinen und Bässe ausgetobt hat und der Donner der Pauken schweigt; ich hörte die leise anschlagenden Töne der Violoncelle, des Fagotts, die das Herz mit unnenbarer Wehmut erfüllen: das Tutti kehrt wieder, wie ein Riese hehr und groß schreitet das Unisono fort, die dumpfe Klage erstirbt unter seinen zermalmen-den Tritten.“⁵

Nach weiteren rätselhaften Vorkommnissen gibt sich der Alte schließlich in einer feierlichen Enthüllungsszene als „Ritter Gluck“ zu erkennen.

Es ist nicht verwunderlich, dass nach der Lektüre von Hoffmanns Novelle Gluck für den jungen Wagner „unwillkürlich zu einer dämonischen Riesengröße“ angewachsen war:

„ich vermutete in ihm, dessen Werke ich noch nicht studiert hatte, ein hinreißendes dramatisches Feuer und legte an alles, was ich mir von einer ersten Vorführung seines berühmten Werkes [*Iphigénie en Tauride*] erwarten sollte, den Maßstab an, welchen ich an jenem unvergeßlichen Abend der Darstellung des ‚Fidelio‘ durch die *Schröder-Devrient* entnommen hatte. Mit Mühe gelang es mir, in der großen Szene des Orestes mit den Furien mich in eine halbwegs ähnliche Ekstase zu versetzen. Der Eindruck alles übrigen blieb feierlich spannend auf eine Wirkung, zu der es nie kam.“⁶

Die Betonung der Diskrepanz zwischen Glucks musikgeschichtlicher Fama und der tatsächlichen Innovation und Wirkung seiner Werke besitzt auch in Wagners ästhetischen Schriften geradezu topischen Charakter. Dieses für das Gluck-Verständnis im 19. Jahrhundert fast konstitutive Phänomen gründet in der Diskrepanz zwischen philologischer Werkkenntnis und theoretischer Werkrezeption.⁷ Dem zunehmenden Abstand

⁵ E. T. A. Hoffmann, „Ritter Gluck“, in: *Fantasiestücke in Callot's Manier. Werke 1814*, hrsg. von Hartmut Steinecke (= Sämtliche Werke 2,1), Frankfurt a. M. 1993, S. 21 f. Ähnlich enthusiastisch äußert sich Hoffmann auch in seinen Rezensionen zu *Iphigénie en Aulide* (Juli 1810) und *Armide* (13. September 1820), in: ders., *Schriften zur Musik. Nachlese*, hrsg. von Friedrich Schnapp, München 1963, S. 61–68 und 340–342. Vgl. hierzu Hartmut Spiegelberg, *Der Ritter Gluck von NN (1809) als Wegweiser zum dichterischen Schaffen des Komponisten und bildenden Künstlers in Sprache E. T. A. Hoffmann*, Diss. Marburg 1973, v. a. S. 69–103; Stefan Kunze, „Gluck, oder: die ‚Natur‘ des musikalischen Dramas. Versuch einer Orientierung“ (1982), in: *Christoph Willibald Gluck und die Opernreform*, hrsg. von Klaus Hortschansky (= Wege der Forschung 613), Darmstadt 1989, S. 393–397 und Hanspeter Renggli, „Das Gluck-Bild in der Opernästhetik“, in: *Neue Zürcher Zeitung und Schweizerisches Handelsblatt* Nr. 265 (14./15. November 1987), S. 68.

⁶ Wagner, *Mein Leben*, S. 79.

⁷ Vgl. hierzu [Anonym/„Der Erzählende“] „Glucks Opern in Berlin‘ oder ‚Was ist das? – u. A. w. g.‘“, in: *AmZ* 1837, S. 327; Johann Philipp Samuel Schmidt, „Die Frage des ‚Erzählenden‘ in Nr. 20 dieser Zeitung“, in: ebd., S. 379; O. Gumbrecht, „Die Glucksche Oper im Verhältnis zur Gegenwart“, in: *Deutsche Musikzeitung* 1860, S. 201 ff., 313, 324 ff.; ders., „Gluck und die Berliner Oper“, in: *Echo. Berliner Musikzeitung* 1870, S. 546, 553 ff.; Richard Batka, „Gluck und wir“, in: *Kunstwart* 19 (1901), S. 505 ff. und M. Arendt, „Das Verschwinden Glucks von unserer Bühne“, in: *NMZ* 1905, S. 261 f.

zur „Res facta seiner Partituren“ steht die „Inanspruchnahme seiner ‚Tat‘ (der ‚Opernreform‘)“ durch den musikästhetischen Diskurs der Romantik gegenüber.⁸ Dies führt dazu, dass Glucks Reformopern (*Orfeo*, *Alceste*, *Iphigénie en Aulide*, *Iphigénie en Tauride* und *Armide*) hinter die musiktheoretischen Kategorien zurücktreten, deren Paradigmata sie markieren. Eine kritische Überprüfung der deduzierten Ästhetik am konkreten Werk erfolgt kaum mehr, was wiederum die Mythenbildung begünstigt.⁹ Durch die fehlende Aufführungspraxis gluckscher Opern wird die produktive Dialektik zwischen Interpret und Interpretandum suspendiert. Wirkungsästhetisch gesprochen führt dies zu einer Inadäquanz von Schema und Konkretisation, d. h. von Glucks Œuvre und „einer letztlich nie definierten und dadurch zahlreichen kunsttheoretischen Zugriffen offenen Vorstellung einer Opernreform“.¹⁰

II.

Dies trifft auch auf den jungen Wagner zu, der zunächst gängige Muster der „analytisch-produktiven“¹¹ Gluck-Rezeption ungeprüft übernimmt.¹² Diese hat jedoch ihrerseits Modifikationen erfahren. So sieht man im 18. Jahrhundert in Glucks Opern Paradigmen einer elementaren Ausdruckskunst, die sich dann unmittelbar in den ästhetischen Diskurs des Sturm und Drang einpasst (Jean-Jacques Rousseau¹³ und Christian Friedrich Daniel Schubart¹⁴). Erst Spätaufklärung und Weimarer Klassik gelangen zu

⁸ Renggli (wie Anm. 5), S. 68, Sp. 1.

⁹ So konstatiert Carl Maria von Weber 1817 „die musikalische Revolution des riesenhaften Gluck, der der großen Oper eine neue Welt eröffnete“ („Raoul Blaubart“, Oper von Grétry“, in: *Sämtliche Schriften von Carl Maria von Weber*, hrsg. von Georg Kaiser, Berlin 1908, S. 293).

¹⁰ Renggli (wie Anm. 5), S. 68, Sp. 4.

¹¹ Vgl. hierzu das Rezeptionsmodell von Gotthart Wunberg, „Modell einer Rezeptionsanalyse kritischer Texte“, in: *Literatur und Leser. Theorien und Modelle zur Rezeption literarischer Texte*, hrsg. von Gunter Grimm, Stuttgart 1975. Die „analytisch-produktive“ Rezeptionsform bezeichnet den Modus des Kritikers, der zunächst passiv rezipiert, dann jedoch seine eigene Analyse einschaltet. „Da für ihn aber die Analyse des literarischen Textes keineswegs das letzte oder einzige Ziel ist, wird diese bei ihm in einem spezifischen Sinne – und im Gegensatz zur wissenschaftlichen Rezeption – zugleich in Produktion überführt“ (S. 120).

¹² Zum Gluck-Diskurs im 18. und 19. Jahrhundert in Deutschland vgl. auch Ludwig Nohl, *Gluck und Wagner. Ueber die Entwicklung des Musikdramas*, München 1870, v. a. S. 74–80; Stephan Wortsmann, „Ueber die Glucksche Musik im allgemeinen und Vergleiche mit anderen Komponisten“, in: ders., *Die deutsche Gluck-Literatur (Christoph Willibald Ritter v. Gluck) 1714–1787*, Leipzig [1914], Nachdr. Wiesbaden 1973, S. 28–37 und 80–89; Rudolf Gerber, „Wege zu einer neuen Gluck-Betrachtung“ (1941/42), in: *Christoph Willibald Gluck und die Opernreform* (wie Anm. 5), S. 18–21, und Kunze (wie Anm. 5), S. 393–403.

¹³ Vgl. Jean-Jacques Rousseau, „Fragmens d’observations sur l’Alceste italien de M. le Chevalier Gluck“, in: ders., *Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*, hrsg. von Bernard Gagnebin (= Œuvres complètes 5), Paris 1995, S. 441–457, und „Extrait d’une réponse du petit faiseur sur l’Orphée de Gluck“, in: ebd., S. 461–468. Zur zeitgenössischen Rezeption von Gluck und Rousseau in Deutschland siehe auch [Henri Bernardin de Saint-Pierre], „Etwas über den Ritter Gluck“ [aus dem *Journal de Paris* 1788, Nr. 231], in: *Musikalische Realzeitung* 1788, S. 137, 148, 153 ff. und [u. d. T. „Gluck und Rousseau“] in: *AmZ* 14 (1812), S. 631 ff. (freie Übersetzungen).

¹⁴ In seinen *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* (1777–87), Wien 1806, Nachdr. Hildesheim 1969, S. 224 ff. konstatiert Schubart einen radikalen Bruch im Schaffen Glucks: „Immer gleiches, durch die ganze Oper fortwährender Feuer, kühne und ungewöhnliche Sätze; dithyrambische Fantasieflüge, starke Modulationen, schöne, nur nicht immer richtige Harmonien, tiefes Verständniß der Blas-Instrumente, die er weit häufiger und wirksamer als irgend ein Tonsetzer anzubringen weiss; diess sind Glucks Charakterzüge in der ersten Periode seines Lebens. – Auf einmahl warf er sein bisheriges System über den Haufen, und wälzte den grossen Gedanken in seiner Seele: *Die ganze Musik zu reformiren*. Er fand, dass die heutige Tonkunst mit vielen unnöthigen *Verzierungen* überladen sey: er wollte ihr also ihren Flitterstaat nehmen, und sie wieder ins Gewand der Natur kleiden. Die Musik so sehr zu *vereinfachen*, als es irgend möglich ist – war der Hauptgedanke des neuen Glukischen Systems. In diesem Sinne schrieb er die berühmte *Iphigenie*. [...] Die Arien sind ohne alle *Verzierung*: ohne *Coloraturen*, ohne *Ferren*, und ohne *Cadenzen*: es ist gleichsam mehr *Declamation* als *Musik*. [...] Gluk ist unstreitig einer der grössten Musiker, welche die Welt hervorgebracht hat. Seine Ideen reichen alle ins Grosse, ins Weitumfassende.“

einem veränderten Verständnis. Die Werke des ‚Opernreformers‘ scheinen nun das Ideal der antiken Tragödie zu verwirklichen (Johann Friedrich Reichardt¹⁵ und Friedrich Schiller¹⁶). So heben zwar noch Carl Maria von Weber¹⁷ und Robert Schumann¹⁸ das Pathetisch-Erhabene bei Gluck hervor, jedoch unter gleichzeitiger Betonung des Klassisch-Domestizierten.¹⁹ Von der Jahrhundertmitte an wird dessen Werk dann verstärkt im Licht der Antike-Auffassung Winckelmanns rezipiert – schon Hoffmann stellt ja dem ‚klassischen‘ Gluck den ‚romantischen‘ Mozart gegenüber.²⁰ Gleichzeitig werden aber auch progressiv-revolutionäre Tendenzen bei Gluck hervorgehoben, insbesondere sein Versuch, das Schablonenhafte tradierter Opernformen aufzuweichen und eine organische Verbindung von Musik und Drama, Aktion und Dekoration herzustellen (Johann Gottfried Herder²¹ und Wilhelm Heinse²²). Glucks Werk avanciert auf diese Weise zum Paradigma der opernästhetischen Diskussion in der Romantik. Trotz aller theoretischen Divergenzen der Rezeption lassen sich hierbei drei verschiedene Diskurse unterscheiden: der ästhetische (Gluck und das Erhabene bzw. [später] Gluck und das Klassi-

¹⁵ Vgl. Johann Friedrich Reichardt, „Gluck und Lully“, in: *Musikalisches Kunstmagazin* 1782, Bd. 1, S. 88 ff.; „Auf den Tod des Ritters Gluck, des Schöpfers des höchsten lyrischen Schauspiels“ [Gedicht], in: *Musikalisches Kunstmagazin* 1791, Bd. 2, S. 41; „Misero e che farò“, in: ebd., S. 42, 46 ff.; „Berichtigungen und Zusätze zum Gerberschen Lexikon“ [= Ernst Ludwig Gerber, „Christoph von Gluck“, in: *Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, Leipzig 1790, Teil 1, S. 514 ff.], in: *Studien der Tonkünstler*, Berlin 1793, S. 72 ff.; „Etwas über Gluck und dessen ‚Armide‘“, in: *Musikalische Zeitung*, Berlin 1805, S. 100 ff.; „Etwas über Glucks ‚Iphigenie auf Tauris‘ und dessen ‚Armide‘“, in: *Berlinische Musikzeitung* 1806, S. 57 ff.; „Iphigenie auf Tauris“, in: *Berliner Allgemeine* 1 (1824), S. 68 ff.; „Armide“, in: ebd., S. 99 ff.

¹⁶ Vgl. u. a. den Brief an Goethe vom 24. Dezember 1800: „Die Musik [von Glucks *Iphigénie en Tauride*] ist so himmlisch, daß sie mich selbst in der Probe unter den Possen und Zerstreungen der Sänger und Sängerinnen zu Tränen gerührt hat“ (*Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe in den Jahren 1794 bis 1805*, hrsg. von Manfred Beetz [= Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens* 8.1], München 1990, S. 833).

¹⁷ Vgl. *Sämtliche Schriften von Carl Maria von Weber* (wie Anm. 9), S. 279, 311, 390, 470, 472 sowie unten, Anmerkung 35.

¹⁸ Vgl. Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, hrsg. von Heinrich Simon, Leipzig [1889], Bd. 2, S. 104, 148, 168.

¹⁹ So schreibt Schumann 1847 über Glucks *Iphigénie en Aulide*: „Was soll ich über die Oper sagen! Wie lange die Welt steht, solche Musik wird immer wieder einmal zum Vorschein kommen, wird nie alt“ (ebd., Bd. 3, S. 163).

²⁰ Vgl. E. T. A. Hoffmann, *Schriften zur Musik. Nachlese* (wie Anm. 5), S. 66 f.

²¹ In einem Brief an Gluck konstatiert Herder: „Der große Zwist zwischen Poesie u. Musik, der auch beide Künste so weit auseinander gebracht hat, ist die Frage: welche von beiden soll dienen? welche herrschen? Der Musikus will, daß die seine herrschen soll; der Dichter auch, u. daher stehn sie sich so oft im Wege. Jeder will ein schönes Ganzes liefern, u. bedenkt oft nicht, daß er nur Einen Theil liefern müsse, damit in der Wirkung aller beiden erst das Ganze werde“ (Brief vom 5. November 1774, in: *Briefe. Gesamtausgabe 1763–1803*, hrsg. von Karl-Heinz Hahn u. a., Bd. 3, Weimar 1978, S. 124). Ähnlich äußert sich Herder bereits 1766 in einem Brief an Johann Georg Scheffner: „Ich halte mich überhaupt mit Vergnügen auf dem Reihn zwischen Musik u. Poesie auf, weil ich eine glückliche Kantate, gleich nach dem Drama, über die Ode sezze, u. in ihr die Samenkörner der rührenden und malerischen Dichtkunst, die feinsten Regeln der Declamation, der Erzählung, u. des Numerus, und Grundsätze zur Ausbildung der Aesthetik finde, die noch wie Gold unter der Erde ruhen“ (ebd., Bd. 1, Weimar 1977, S. 64). Vgl. auch *Herders Sämtliche Werke*, hrsg. von Bernhard Suphan, Bd. 23, Berlin 1885, S. 572 f.

²² So schreibt Heinse im ersten Teil der *Hildegard von Hohenthal* (1795/96) über die *Armide*: „Glucks Musik ist hier meistens Declamazion; und die Begleitung oft voll wie ein Wasserfall. Tänze und Chöre geben seinen Opern vor den Italiänischen großen Reichthum. Was ihn darin von allen unterscheidet, ist die Einheit der Instrumentalmusik durch das Ganze; und die immerwährend eigne Declamazion der Stimmen voll Rhythmus. Es ist Gluckischer Accent, Gluckische Originalität. Der vortrefliche Ausdruck des Heftigen, Gewaltigen und Leidenden setzt ihn unter die ersten tragischen Meister“ (*Sämtliche Werke*, hrsg. von Carl Schüddekopf, Leipzig 1903, S. 130). Vgl. hierzu Albert von Lauppert, *Die Musikästhetik Wilhelm Heinses. Zugleich eine Quellenstudie zur ‚Hildegard von Hohenthal‘*, Diss. Greifswald 1912, und Ruth Gilg-Ludwig, *Heinses „Hildegard von Hohenthal“*, Diss. Frankfurt a. M. 1951. Es ist bekannt, dass Wagner Heinses Künstlerroman *Ardinghello und die glückseligen Inseln* (1787) überaus geschätzt hat.

sche),²³ der ethische (Gluck und das Empfindsame)²⁴ und der politische (Gluck und das Revolutionäre).²⁵ Zwischen den einzelnen Systemen gibt es jedoch Interferenzen. So gewinnt der ästhetische Diskurs des Erhabenen mitunter eine ethische Funktion, wenn es um die Wirkung des Sublimen im Rahmen der Moraltheorie geht.²⁶ Ebenso impliziert der politische Diskurs immer auch eine ästhetische Dimension, wenn die Beurteilung des Innovativen an Glucks Opernreform zur Debatte steht.

Nun ist es kaum verwunderlich, dass der selbsternannte ‚Revolutionär‘ Wagner fast ausschließlich in diesem Sinne argumentiert. In seinem frühen Essay „Die deutsche Oper“ (1834) stilisiert er Gluck zur Legitimationsinstanz des eigenen musikdramatischen Konzepts – ein Verfahren, das konstitutiv ist für Wagners ästhetisch-theoretische Reflexion, die sich hauptsächlich in eigenwillig-kritischem Rückgriff auf bestehende Traditionen vollzieht. Denn „[a]us reiner abstrakter Reflexion sind auch mir ja diese Folgerungen auf die Möglichkeit eines idealen Kunstwerkes nicht aufgegangen, sondern ganz bestimmt waren es meine Wahrnehmungen aus den Werken unserer Meister, die mich auf jene Folgerungen brachten.“²⁷ Interessant ist, dass Wagner bereits in diesem frühen Aufsatz starke ästhetische Formierungen vornimmt und Gluck vor der Folie eines an Schiller und Hegel geschulten synthetisierenden Dreischrittverfahrens rezipiert. Im Gegensatz zu späteren Äußerungen, in denen stark zwischen konservativen und progressiven Elementen unterschieden wird, erscheint Gluck hier noch als der große Opernrevolutionär, auf dessen Pioniertat – „er schuf die dramatische Musik“²⁸ – alle ernstzunehmende Beschäftigung mit Oper aufbauen muss. „Dieser fühlte und sah, was den Italienern noch fehlte, nämlich die individuelle Bedeutung der Gestalten und Charaktere, indem sie diese der Gesangsschönheit aufopferten.“²⁹ Wie Mozart und Beethoven (und vor allem vor ihnen) hat Gluck in seinem Bereich das künstlerisch Avancierteste geleistet und damit das Fundament für jede musikdramatische Weiterentwicklung gelegt – eine enthusiastisch-unkritische Einschätzung, die Wagner später revidieren wird.

Im Rahmen dieser frühen opernästhetischen Betrachtungen ist Gluck nicht mehr als eine Systemstelle mit teleologischer Funktion. Sein Werk wird im Sinne der etablierten Rezeptionsvorgaben überaus positiv beurteilt; eine eigene ‚induktive‘ Arbeit mit den Primärquellen unterbleibt jedoch. Für Wagner war Gluck 1834 kaum mehr als ein bloßer Name, wie eine von Cosima überlieferte Äußerung belegt: „Von seinem Aufsatz über die deutsche Oper sagt er: ‚Das war frech; von Gluck habe ich nichts gekannt, und auch die ‚Euryanthe‘ habe ich bloß durch eine schlechte Aufführung gekannt.“³⁰ Wann sich Wagner tatsächlich zum ersten Mal eingehend mit Gluck befasst ist unklar;

²³ An diesem Diskurs partizipieren u. a. Schubart, Herder, Heinse, Hoffmann, Weber, Berlioz und Schumann.

²⁴ Vgl. u. a. Äußerungen von Herder, Reichardt und Schiller. Zur Empfindsamkeit als einem gesellschaftlichen Phänomen, das primär ethisch orientiert ist, vgl. auch Gerhard Sauder, *Empfindsamkeit. Bd. 1: Voraussetzungen und Elemente*, Stuttgart 1974, v. a. S. 125–132 und 193–210.

²⁵ Hier wären u. a. Rousseau, Schubart, Herder, Heinse, Weber, Berlioz und Liszt zu nennen.

²⁶ Vgl. u. a. Schillers Abhandlungen *Über das Erhabene* ([ca. 1790–1795]/1801) und *Vom Erhabenen* (1793).

²⁷ Wagner, „‚Zukunftsmusik‘. An einen französischen Freund (Frédéric Villot) als Vorwort zu einer Prosaübersetzung meiner Operndichtungen“, in: *GS*, Bd. 1, S. 220.

²⁸ Ders., „Die deutsche Oper“, in: *GS*, Bd. 7, S. 8.

²⁹ Ebd.

³⁰ Cosima Wagner, *Die Tagebücher*, hrsg. von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack, München, Bd. 3, 1982, S. 100 [Eintragung vom 28. Mai 1878].

möglicherweise bereits 1839 bei seinem Aufenthalt in Paris, das er nach langer Flucht über London und Bordeaux erreicht. (Im darauffolgenden Jahr entsteht sein Aufsatz „Über die Ouvertüre“, in dem der ‚Opernreformer‘ eine wichtige Rolle spielt.) Die erste nachweisbare Beschäftigung mit Gluck erfolgt erst vier Jahre später. Im März 1843 leitet Wagner die Dresdner Erstaufführung der *Armide*, was ihm das Wohlwollen der Prinzessinnen und Damen des sächsischen Hofes, vor allem Idas von Lüttichau und ihrer Freundin von Könneritz, einbringt sowie den „Ruf eines besonders für Gluck organisierten und gar ihm nahestehenden Dirigenten“.³¹ Zwei Jahre später dirigiert er die *Alceste*, bevor er dann 1846/47 für die Neueinstudierung der *Iphigénie en Aulide* eine eigene Bearbeitung der gesamten Oper schreibt, weil er sich verpflichtet fühlt, „diesem Werke, welches namentlich seines Sujet wegen mich sehr ansprach, eine größere Aufmerksamkeit und Fürsorge zuzuwenden, als dies beim Einstudieren der ‚Armide‘ der Fall gewesen war“.³² Ein weiteres Beispiel für Wagners reproduktive³³ Gluck-Rezeption, auf die im Rahmen dieses Aufsatzes nicht näher eingegangen werden soll, stellt dann die Züricher Konzertsfassung der Ouvertüre zu *Iphigénie en Aulide* (1854) dar.³⁴

III.

Vor dem Hintergrund dieser intensiven Beschäftigung mit Glucks Werk nimmt Wagner in seiner Programmschrift *Das Kunstwerk der Zukunft* (1849) Modifikationen in der Beurteilung vor. Zum einen wird Gluck erstmals in Beziehung zu Mozart gesetzt – eine Formierung, die (von Hoffmann initiiert³⁵) bei Wagner noch häufiger begegnet und Gluck genauer in der „historia tripartita“ der Oper verorten soll –, zum anderen (und zwar als Konsequenz daraus) benennt Wagner Innovatives und Defizientes an dessen Werk. Er relativiert damit seine frühere unkritische Rezeption des Gluck-Mythos zugunsten einer opernästhetisch differenzierteren Betrachtung; an der primär teleologischen Funktion Glucks ändert dies jedoch nichts. Durch die zunehmende Profilierung des eigenen Argumentationsverfahrens, der Dreischritt-Synthese, wird dessen Position lediglich modifiziert. Die Parallelisierung mit Mozart stellt nicht nur (formal) eine

³¹ Wagner, *Mein Leben* (wie Anm. 4), S. 321. Curt von Westernhagen, *Wagner*, Zürich 1968, S. 84, weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass Wagner sich bemüht hatte, „die Partitur etwas geschmeidiger zu machen, indem er die unaufhörliche Viertelbewegung des basso continuo sorgsam modifizierte.“ Im Brief vom 7. April 1843 an Samuel Lehrs schreibt Wagner über die Aufführung: „Die erste fremde Oper, die ich einstudierte, war Gluck’s *Armida*: über meine Auffassung dieser, unsrer Zeit so fern liegenden, Musik: über die Nuancen, die ich das Orchester und die Sänger beobachten ließ, war nun Alles außer sich: der König [...] ließ mir noch während der Oper seinen Dank mit den größten Lobeserhebungen vermehren“ (Wagner, *Briefe der Jahre 1842–1849*, hrsg. von Gertrud Strobel und Werner Wolf [= *Sämtliche Briefe* 2], Leipzig 1970, S. 233).

³² Wagner, *Mein Leben*, S. 396. Vgl. hierzu den erschöpfenden Beitrag von Hanspeter Renggli: „Die Belebung der Szenischen Darstellung“. Richard Wagners Bearbeitung der *Iphigénie en Aulide* von Christoph Willibald Gluck“, in: *Sjbmw* 4–5 (1984–85), S. 139–162.

³³ Die reproduktive Form der Rezeption umfasst Übersetzungen, Bearbeitungen und textnahe Adaptionen, wobei in den letzteren Fällen die Grenze zur produktiven Rezeption fließend ist.

³⁴ Die Uraufführung findet am 7. März 1854 im Rahmen des 6. Abonnementkonzerts in Zürich statt. Eine Wiederholung erfolgt im Benefizkonzert vom 21. März desselben Jahres. Vgl. hierzu Wagner, „Glucks Ouvertüre zu ‚Iphigenia in Aulis‘“, in: *GS*, Bd. 9, S. 68–97.

³⁵ Vgl. E. T. A. Hoffmann, *Schriften zur Musik. Nachlese*, S. 66 f. Auch Weber spricht in *Tonkünstlers Leben. Fragmente eines Romans (1809–1820)* von „Glucks höchstmöglichst gestellter Deklamationstreue und Stärke“ und „Mozarts Tiefe und romantischem Schwunge“ (*Sämtliche Schriften* [wie Anm. 9], S. 472).

systemimmanente Ausweitung des triadischen Modus im Sinne Hegels dar (insbesondere dann, wenn beide wie in *Oper und Drama* einander antithetisch gegenübergestellt werden), sondern erlaubt auch eine stärkere (inhaltliche) Absetzung gegenüber konkurrierenden – aber ihrerseits defizienten – musikdramatischen Programmen (wie dem Gioacchino Rossinis). Insgesamt lässt sich im Verlauf von Wagners Rezeption eine variierende Betonung von Diskontinuitäten konstatieren, was mitunter zu Diskrepanzen zwischen Glucks diskursinterner opernästhetischer Legitimationsfunktion und der diskursexternen kritischen Bewertung seiner Leistung innerhalb der Geschichte der Oper führt.

Im *Kunstwerk der Zukunft* ist dieser Differenzierungsprozess allerdings noch nicht so weit fortgeschritten, denn Gluck wird hier trotz aller Defizite zusammen mit Mozart und, wenngleich weniger enthusiastisch als in früheren Aufsätzen, noch immer überaus positiv rezipiert. So schreibt Wagner, die reformatorische Leistung beider „Tondichter“ liege darin, dass sie mit ihren Werken die Oper als Gesamtkunstwerk antizipiert hätten. „Da, wo das von vornherein nur für egoistische Kundgebung der einzelnen Künste zugerichtete Bauwerk der Oper nur irgend die Bedingungen in sich aufzeigte, die das volle Aufgehen der Musik in die Dichtkunst ermöglichen, haben diese Meister die Erlösung ihrer Kunst zum gemeinsamen Kunstwerke vollbracht.“³⁶ Wagner macht die herrschenden, solchen Projekten ungünstigen Zustände für die „Vereinzelung jener schönen Taten“ verantwortlich, was sich auch darin zeige, dass die musikdramatischen Leistungen von Gluck und Mozart „ohne den mindesten Einfluß auf unser eigentliches modernes Kunstgebaren geblieben sind“.³⁷ Beide erscheinen „auf dem öden, nächtlichen Meere der Opernmusik nur als einsame Leitsterne zum Erkennen der rein künstlerischen Möglichkeit des Aufgehens der reichsten Musik in noch reichere dramatische Dichtkunst, nämlich in die Dichtkunst, die durch dieses freie Aufgehen der Musik in sie erst zu der allvermögenden dramatischen Kunst wird“.³⁸ Allerdings haben auch Gluck und Mozart den letztgültigen Schritt zum Gesamtkunstwerk noch nicht vollzogen, denn in ihren Opern ist die Symbiose der „drei reinmenschlichen Kunstarten“ und „urgeborenen Schwestern“: Tanzkunst, Tonkunst und Dichtkunst noch nicht in vollem Maße realisiert.³⁹ Ihre musikdramatischen Werke sind daher „nur einseitige Taten, d. h. sie deckten nur die Fähigkeit und den notwendigen Willen der Musik auf, ohne von ihren Schwesterkünsten verstanden zu werden, ohne daß diese gemeinschaftlich, und aus gleich wahr empfundenem Drange nach Aufgehen ineinander, zu jenen Taten beigetragen, oder ihrerseits sie erwidert hätten“.⁴⁰

Die ästhetische Substanz von Glucks Opernreform wird von Wagner hier noch nicht ernsthaft in Frage gestellt, die Adäquanz zwischen Idee und Werk noch nicht suspendiert. Indem das Œuvre und die es konstituierenden Elemente und Parameter als in sich konsistent dargestellt werden, bleiben innere Divergenzen notwendig ausgespart. Solche Diskursregulativa erlauben Wagner eine bessere Einbindung Glucks in das von

³⁶ Wagner, „Das Kunstwerk der Zukunft“, in: GS, Bd. 10, S. 129.

³⁷ Ebd.

³⁸ Ebd.

³⁹ Ebd., S. 74.

⁴⁰ Ebd., S. 129 f.

ihm propagierte Modell einer ursprünglichen Einheit der Künste.⁴¹ Opernreform und Theorie des Gesamtkunstwerks müssen (zumindest auf ‚offizieller‘ Ebene) nach demselben Regelsystem funktionieren. Diese Formierungen werden von Wagner jedoch nach zwei Seiten hin unterminiert: zum einen durch strukturelle Veränderungen und Ausdifferenzierungen innerhalb des eigenen opernästhetischen Modells; zum anderen durch die partielle diskurstheoretische Autonomie des Privaten.⁴²

IV.

Dies zeigt sich paradigmatisch an Wagners Bemerkungen zu Gluck in *Oper und Drama* (1852/1868),⁴³ wo er sich erstmals intensiv und kritisch mit dessen Reformvorhaben beschäftigt. Auf der Grundlage eines an theoretischen Modellen der Weimarer Klassik entwickelten und daher auf Totalität angelegten Gedankensystems werden hier eine Vielzahl unterschiedlicher Diskursbereiche (ästhetisch, ethisch, politisch etc.) kompiliert. Dies führt auf formaler wie inhaltlicher Ebene zu vermehrten Detailbetrachtungen und Perspektivwechseln. So gewinnen aufgrund des programmatischen Impetus der Abhandlung nun darstellungsästhetische und gattungstheoretische Fragestellungen an Bedeutung. Glucks Werk wird daher einer erneuten Beurteilung unterzogen: zum einen mit Blick auf das Verhältnis Komponist – Dichter – Sänger, zum anderen mit Blick auf die konkrete musikdramatische Organisation und Umsetzung. Kunstwertendes Kriterium bleibt allein das der ästhetischen Innovation (allerdings in teleologischem Bezug zur Idee des Gesamtkunstwerks). Vor diesem Hintergrund lässt sich hier mustergültig zeigen, wie stark Wagners Gluck-Rezeption von theoretischen Präformierungen (und deren Variation) bestimmt wird. Spielt in den genannten früheren Aufsätzen der darstellungs- bzw. wirkungsästhetische Aspekt bei der Beurteilung von Glucks Opernreform kaum eine Rolle, so muss Wagner nun der strukturellen Ausweitung seiner Kunsttheorie auch in der konkreten Rezeption gerecht werden. Letztere wird dadurch zwar detailgenauer, aber nicht notwendig objektiver. Denn vor der Folie einer neuformulierten „Ästhetik der Verwirklichung“,⁴⁴ derzufolge Produktion und Konkretisation eines Kunstwerks immer zusammengedacht werden müssen,⁴⁵ erscheint Glucks

⁴¹ Eduard Devrient sieht vor diesem Hintergrund in Wagners Drama auch „die weiter ausgebildete Glucksche Oper, ganz befreit von den Opernkonvenienzen, oder besser, die mit Poesie und Geschmack ausgebildete Haupt- und Staatsaktion oder die fortentwickelte antike Tragödie“ (*Aus seinen Tagebüchern*, hrsg. von Rolf Kabel [= Veröffentlichung der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin], Weimar 1964, Bd. 1, S. 590).

⁴² Vgl. hierzu Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, Bd. 1: *Arts de faire*, Paris 1980. Vier Jahre später erschien unter dem Titel *The Practice of Everyday Life* in Berkeley eine englische Übersetzung von Steven Rendall. Eine deutsche Ausgabe existiert bis heute nicht.

⁴³ Hinsichtlich der Bemerkungen zu Gluck gibt es keine Divergenzen zwischen Erst- und Zweitaufgabe von *Oper und Drama*. Vgl. Julius Kapp, „Einleitung des Herausgebers“, in: *Richard Wagners Gesammelte Schriften*, Bd. 11, S. 7 f. [Kapp vermerkt die „wenigen, namentlich im zweiten Teil, von Wagner beim Neudruck gegenüber der Originalausgabe vorgenommenen Änderungen“ als Fußnote unter der jeweiligen Textstelle (ebd., S. 8)] und Klaus Kropfing, „Anhang“, in: *Richard Wagner, Oper und Drama*, hrsg. von Klaus Kropfing, Stuttgart 1994, S. 397–533. Hier S. 397–422 und 450–478. Der dritte und vierte Band der von Wolfgang Golther herausgegebenen *Gesammelten Schriften und Dichtungen* (Berlin u. a. 1918) bieten lediglich den Text der Erstausgabe von 1852. Auch Dieter Borchmeyer gibt in seiner 1983 veröffentlichten Leseausgabe keine Synopse der von Wagner in der zweiten Auflage vorgenommenen Änderungen, sondern allein den Text der editio princeps (vgl. Wagner, *Dichtungen und Schriften. Jubiläumsausgabe in zehn Bänden*, hrsg. von Dieter Borchmeyer, Frankfurt a. M. 1983, Bd. 7 und ebd., Bd. 10, S. 311–317).

⁴⁴ Vgl. Carl Dahlhaus, *Richard Wagners Musikdramen*, Velber 1971, S. 154.

⁴⁵ Vgl. Wagner, „Über Schauspieler und Sänger – Brief über das Schauspielerwesen“, in: *GS*, Bd. 12, S. 314.

„Revolution“, „die vielen Unkenntnisvollen als eine gänzliche Verdrehung der bis dahin üblichen Ansicht von dem Wesen der Oper zu Gehör gekommen ist“, nun lediglich als Emanzipation des Komponisten von der „Willkür des Sängers“. ⁴⁶ Glucks Verdienst liegt für Wagner allein darin, die „emotionale“ Adäquanz von Text und musikalischem Ausdruck im Rekurs auf den Status und das Selbstverständnis des Komponisten erstmals explizit eingefordert zu haben. ⁴⁷ Nun erst bestimme nicht mehr der Sänger, sondern der Komponist die Dramaturgie der Oper. ⁴⁸ Aber nicht einmal diese Leistung bleibt unkritisiert, denn nach Wagner wird dadurch nur ein Machtdispositiv durch das andere ersetzt: der Dichter (obwohl drittes produktionsästhetisches Konstituens des Gesamtkunstwerks) habe noch immer nicht den geringsten Einfluss auf die musikalische Ausgestaltung seines Dramas. ⁴⁹

Auch im Vergleich mit Wagners gattungstheoretischen Überlegungen erscheint Glucks Opernreform stark defizitär. Denn „in bezug auf den ganzen unnatürlichen Organismus der Oper“ bleibe alles „durchaus beim alten“. ⁵⁰ „Arie, Rezitativ und Tanzstück stehen, für sich gänzlich abgeschlossen, ebenso unvermittelt nebeneinander in der Gluckschen Oper da, als es vor ihr und bis heute fast noch immer der Fall ist“. ⁵¹ Wagner sieht hierin eine Inadäquanz zwischen theoretischem Anspruch und praktischer Umsetzung; tatsächlich aber rezipiert er sowohl Glucks Opernästhetik als auch dessen Œuvre allein vor dem Hintergrund des eigenen Gedankenmodells. Die Vorrede zu *Alceste* erweist sich dabei als ‚gefügtig‘, ⁵² während die Werke selbst einer Integration in das neue Konzept widerstehen. Die von Wagner artikulierte „strukturelle“ Diskrepanz zwischen gluckscher Reformoper und Kunstwerk der Zukunft nimmt nun in privaten Äußerungen, d. h. außerhalb des theoretischen Diskurses, in dem Gluck noch immer eine gewisse Legitimationsfunktion besitzt, fast denunziatorische Formen an – und dies nicht nur aufgrund fundierterer Werkkenntnis, denn die hatte Wagner schon 1849. Ein Passus aus dem erwähnten Brief an Eduard Devrient mag die extreme Schärfe der Kritik belegen. Wagner schreibt dort:

„in Ihrem Eifer für *Gluck* kann ich Sie nur begreifen, wenn ich mir Sie in einer gewissen Befangenheit vorstelle. Auch ich hatte eine Zeit, wo ich meiner natürlichen Empfindung so sehr mißtraute, daß ich nur nach einer gewissen Norm zu fühlen mich bemühte, wie es uns durch unsre ganze Erziehung von der Wiege an als nothwendig beigebracht wird: jetzt kann ich nur noch durch höchste Aufrichtigkeit existiren, und mit dieser gestehe ich Ihnen, daß mich *Gluck* nie erquickt, sondern stets gepeinigt hat. Ich kann mir auch jetzt erklären, wie es kam, daß ein unendlich trivialisirter *Racine*^[53] – als Dichter – einem Musiker nicht aufhelfen konnte,

⁴⁶ Ders., *Oper und Drama*, S. 27.

⁴⁷ Ebd., S. 27 f.

⁴⁸ Wagner argumentiert hier ganz im Sinne von Glucks berühmter Vorrede zu *Alceste*, wo der Musik unter Berufung auf die poetische Wahrheit eine primär dramaturgische Aufgabe zugewiesen und ihre Autonomie damit scheinbar bestritten wird. Denn – so Gluck – „je cherchais à réduire la musique à sa véritable fonction, celle de seconder la poésie, pour fortifier l’expression des sentiments & l’intérêt des situations, sans interrompre l’action & la refroidir par des ornements superflus“ („Épître dédicatoire de l’opéra d’*Alceste*“, in: *Mémoires pour servir à l’histoire de la révolution opérée dans la musique par M. le Chevalier Gluck*, Paris 1781, Nachdr. Amsterdam 1967, S. 15).

⁴⁹ Wagner, *Oper und Drama*, S. 28.

⁵⁰ Ebd.

⁵¹ Ebd.

⁵² Vgl. hierzu Stephan Wortsmanns Synopse einzelner Äußerungen von Gluck und Wagner, die bedeutende Übereinstimmungen in der theoretischen Zielsetzung beider Komponisten zeigt („Ueber die Glucksche Musik im allgemeinen“ [wie Anm. 12], S. 35 f.). Auf eine Auflistung wird verzichtet, da die Parallelen an entsprechender Stelle angezeigt sind (vgl. Anmerkungen 48, 77 und 96).

⁵³ Das Libretto zu Glucks *Iphigénie en Aulide* verfasste Le Blanc du Roulet nach der gleichnamigen Tragödie von Jean Baptiste Racine (1674).

dessen Geist zwar willig, dessen Fleisch aber schwach genug war, ihn nie einen Formalismus von hinderlichster Trockenheit besiegen zu lassen, – einen Formalismus, den der frivole Dichter des Don Juan einem Mozart so prächtig überwinden half. Gerade ich, der ich mir mit Gluck'schen Opern die größte Mühe gab, empfand am deutlichsten, wie nur die künstlichsten Reizmittel im Stande waren über die tödtliche Steifheit von Formen zu täuschen, über die wir längst in's Reine gekommen wären, wenn wir das aus wirklicher Begeisterung geschaffene – *Einzelne*, als vollkommen von dem eigentlichen *Ganzen* abzutrennen erkannt hätten. Dieses Ganze aber ist und bleibt todt, außer in unsrer abstrahirenden, willkürlichen Phantasie.“⁵⁴

V.

In *Oper und Drama* rezipiert Wagner nun auch verstärkt theoretische Modelle der Weimarer Klassik. So wird das triadische Syntheseverfahren samt Kategoriensystem nahezu unverändert aus Schillers Ästhetik übernommen. Wagner bezieht sich hier insbesondere auf die Unterscheidung zwischen „naiver“ und „sentimentalischer“ (bei ihm „reflektierter“ bzw. „moderner“) Dichtung. Während der naive Dichter, in dem Sinnlichkeit und Verstand noch in ursprünglicher Einheit verbunden sind, einen natürlichen, unreflektierten Zugang zur Wirklichkeit hat, sucht der sentimentalische die ihm verloren gegangene Einheit auf höherer Ebene wiederherzustellen.⁵⁵ Wagners Gluck-Rezeption, wie sie sich hier und in dem späten Aufsatz „Über die Bestimmung der Oper“ (1871) darstellt, ist daher nicht unabhängig vom klassizistisch-idealistischen Diskurs beschreibbar. Auch wird in *Oper und Drama* wieder die bereits erwähnte Parallelisierung mit Mozart bemüht, allerdings unter stärkerer Betonung von Diskontinuitäten. Hatte der frühe Wagner beide Komponisten noch zu gleichwertigen und großenteils austauschbaren Legitimationsinstanzen stilisiert („lineare Harmonisierung“), so überträgt er nun Schillers Modell des Naiven und Sentimentalischen auf die Operngeschichte und schafft damit oppositionär-komplementäre Relationen („synthetische Harmonisierung“).⁵⁶ Gluck wird zum Begründer der „reflektierten“ (französischen), Mozart zum Vollender der „naiven“ (italienischen) Opernkomposition. Und während der eine gleichsam per reformam die ursprüngliche und später verloren gegangene Einheit von Wort und Ton wiederherzustellen sucht, ist der andere der „naive, wirklich begeisterte Künstler“,⁵⁷ der durch die „große, edle und sinnige Einfalt seines rein musikalischen Instinktes“ zur „Wahrheit des dramatischen Ausdruckes“ gelangt.⁵⁸

„Gluck war wissentlich bemüht, im deklamierten Rezitativ wie in der gesungenen Arie, bei voller Beibehaltung dieser Formen und neben der instinktmäßigen Hauptsorge, den gewohnten Forderungen an ihren rein musikalischen Inhalt zu entsprechen, die in der Textunterlage bezeichnete Empfindung so getreu wie möglich durch den rein deklamatorischen Akzent des Verses nie zugunsten dieses musikalischen Ausdruckes zu entstellen. Er gab sich Mühe, in der Musik richtig und verständlich zu sprechen.

Mozart konnte seiner kerngesunden Natur nach gar nicht anders als richtig sprechen. Er sprach mit derselben Deutlichkeit den rhetorischen Zopf wie den wirklich dramatischen Akzent aus: bei ihm blieb Grau grau, Rot rot; nur daß dieses Grau wie dieses Rot, in den erfrischenden Tau seiner Musik getaucht, in alle Nuancen der ursprünglichen Farbe sich auflöste, und so als mannigfaltigstes Grau, wie als mannigfaltigstes Rot sich darbot.“⁵⁹

⁵⁴ Wagner, *Briefe der Jahre 1851–1852* (wie Anm. 1), S. 463 f. (Brief vom 9. September 1852). Cosima überliefert eine ähnlich negative Äußerung des späten Wagner: „Den falschen Kultus für Gluck und Händel macht er [...] lächerlich und sagt: ‚Worin das Außerordentliche dieser Erscheinungen besteht, das wissen die Herren nicht, die alles in Bausch und Bogen bewundern, was Vielschreiberei war.‘“ (*Die Tagebücher*, Bd. 3, S. 550/Eintragung vom 22. Juni 1880).

⁵⁵ Vgl. Friedrich Schiller, „Ueber naive und sentimentalische Dichtung“, in: *Philosophische Schriften 1*, hrsg. von Benno von Wiese (= Schillers Werke, Nationalausgabe), Bd. 20, Weimar 1962, S. 413–503.

⁵⁶ Vgl. auch Wagner, „Über die Bestimmung der Oper“, in: *GS*, Bd. 12, S. 293 f.

⁵⁷ Ders., *Oper und Drama*, S. 36.

⁵⁸ Ebd., S. 37.

⁵⁹ Ebd., S. 77. Vgl. auch ebd., S. 37 f.

Nun stellen nach Wagner „naive“ und „reflektierte“ Kompositionsrichtung bei aller Unzulänglichkeit und Kritik die „ernst[e]“ Entwicklung innerhalb der Geschichte der Oper dar, d. h. ihre Annäherung (nicht mehr) an Wagners Musikdrama. Beiden steht jedoch die „frivole“ Richtung gegenüber, zu der insbesondere die Opern Rossinis zählen.⁶⁰ In ihnen herrscht die „nackte, ohrgefällige, absolut melodische Melodie“.⁶¹ Rossini verkörpert (wie auch bei Hoffmann, Berlioz und Schumann) den Gegenpol zu seriösen Operntraditionen. Vom Standpunkt des wagnerschen Innovationsbegriffs erscheint Rossini somit als „Reaktionär“, während Gluck und seine Nachfolger als „methodische, prinzipielle, nach ihrem wesentlichen Erfolge [aber] machtlose Revolutionäre“ anzusehen sind.⁶²

Wagner erweitert das klassizistisch-idealistische Modell hier aus vorwiegend polemischen Gründen um eine systemexterne ‚Anti-Richtung‘, der im Rahmen des opernästhetischen Diskurses keine teleologische Bedeutung zukommt. Sie tritt dadurch jedoch in Fundamentalopposition zu Wagners eigenem Projekt einer Synthese des Naiven und Reflektierten. Wie bei Schiller soll das Reflektierte im „Idealen“ wieder „naiv“,⁶³ die natürliche Einheit von Wort und Ton mit Friedrich Schlegel durch „das künstlichste aller Kunstwerke“⁶⁴ wiederhergestellt werden. Es ist die formierende Kraft von Wagners Opernästhetik, einer eigenwilligen Verbindung klassizistischer und frühromantischer Gedanken unter dem Banner des Idealismus, durch die Glucks Opernreform hier neu bewertet und diskursiv verortet wird.

VI.

In dem späten Aufsatz „Über die Bestimmung der Oper“ (1871) befasst sich Wagner im Rekurs auf Goethes und Schillers Bemerkungen zum Musiktheater erneut mit Gluck und Mozart. Was in *Oper und Drama* nur angedeutet ist, wird nun explizit bezeichnet: die Derivation der wagnerschen Ästhetik aus theoretischen Modellen der Weimarer Klassik. Vor diesem Hintergrund werden Gluck und Mozart, die nun wieder verstärkt in Form linearer Harmonisierung rezipiert werden, in ein oppositionär-komplementäres Verhältnis zu Goethe und Schiller gesetzt. Gluck und Schiller markieren hierbei die „sentimentalische“ („reflektierte“ bzw. „moderne“) Richtung, Goethe und Mozart dagegen die „naive“. Diese ästhetische Opposition, die in *Oper und Drama* noch systemkonstituierende Bedeutung hatte, wird nun unterminiert durch die gattungstheoretische zwischen Wort und Ton, Drama und Oper, Dichter und Komponist. Theoretisch verbunden sind beide Bereiche durch das Telos der „Idealität“, die sie auf notwendigerweise unterschiedlichen Wegen zu erreichen suchen. Die Theorie des klassischen Dramas ist nach Wagner bestimmt durch das „Staunen über die Unbegreiflichkeit und Unnachahmlichkeit Shakespeares“ („sentimentalische“ Komponente) und

⁶⁰ Vgl. ebd., S. 24 und 34.

⁶¹ Ebd., S. 41.

⁶² Ebd., S. 44.

⁶³ Vgl. u. a. ders., „Zukunftsmusik“, in: *GS*, Bd. 1, S. 220 und „Über die Bestimmung der Oper“, in: *GS*, Bd. 12, S. 294.

⁶⁴ Friedrich Schlegel: „Rede über die Mythologie“, in: *Charakteristiken und Kritiken*, hrsg. von Hans Eichner (= Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe 2), München 1967, S. 312.

die „Erkenntnis der wahren Bedeutung der Antike und ihrer Formen“ („naive“ Komponente).⁶⁵ Der Versuch einer ‚idealischen‘ Synthese generiert nun einen Paradigmenwechsel in der zeitgenössischen Dramentheorie: die „bewußt wirkende Tendenz“ tritt an die Stelle der „Wirkung des unmittelbar angeschauten Lebensbildes“.⁶⁶ Der „poetischen Diktion“ kommt auf diese Weise das wirkungsästhetische Primat zu,⁶⁷ die „dichterisch gefaßte Sentenz“ wird zum Hauptmerkmal des klassizistischen Ideendramas.⁶⁸ Dies führt nach Wagner jedoch „zu jenem ‚falschen Pathos‘ [...], dessen Erkennung unsre großen Dichter wohl in ein bedenkliches Nachsinnen versetzen mußte, als sie sich dagegen von der Wirkung der Gluckschen ‚Iphigenia‘ [gemeint ist *Iphigénie en Tauride*] und des Mozartschen ‚Don Juan‘ so bedeutend erfaßt fühlten“.⁶⁹

Wagner verfolgt hier die Strategie einer Transformation theoretischer Modelle: Er adaptiert Schillers für den Bereich der Literatur konzipierte idealistische Ästhetik, um an eben diesem Bereich (allerdings unter starken literarhistorischen Vereinfachungen) deren notwendiges Scheitern zu demonstrieren. Denn „Idealität“ kann nach Wagner niemals rein literarisch erreicht werden, sondern nur durch die Integration der Musik in das Drama. Goethe und Schiller hatten somit das richtige Konzept auf den falschen Bereich appliziert. Der philosophische „Diletant“⁷⁰ Wagner nimmt hier eine Modifikation des klassizistischen Modells im Sinne Schopenhauers vor, der die Musik als unverfälschtes Abbild der Ideen versteht und ihr damit absolute Unmittelbarkeit der Wirkung zuschreibt.⁷¹ Diese Gegenwart der Transzendenz im Musikalischen begründet nach Wagner auch Goethes und Schillers Begeisterung für die Oper. Sie erkannten,

„daß sie durch die Wirkung der Musik das Drama sofort in die Sphäre der Idealität entrückt sahen, aus welcher der einfachste Zug der Handlung in einem verklärten Lichte ihnen entgegentrat, Affekt und Motiv, zu einem unmittelbaren Ausdruck verschmolzen, mit edelster Rührung zu ihnen sprachen. Hier schweigt jedes Verlangen nach Erfassung einer Tendenz, denn die Idee selbst verwirklichte sich vor ihnen als unabweislicher Anruf des höchsten Mitgefühles.“⁷²

Was dem klassischen Drama durch höchste Sprachstilisierung nicht gelingt, vollbringt die Oper vermittels der Musik.⁷³ Der Rekurs auf Goethe und Schiller dient Wagner in erster Linie zur theoretischen Fundierung seiner eigenen Opernkonzeption. Dies geschieht über den Begriff der „Idealität“, die nach Wagner allein in der Musik adäquat realisiert werden kann.

Gluck, sein Werk und seine Reform werden hier im Rahmen eines komplex formierten ästhetischen Diskurses rezipiert, wobei die in *Oper und Drama* verstärkt artikulierten Diskontinuitäten wieder ein wenig harmonisiert werden. Der späte Wagner entwickelt sein triadisches Theoriemodell (wie übrigens auch seine Kompositio-

⁶⁵ Wagner, „Über die Bestimmung der Oper“, S. 292.

⁶⁶ Ebd., S. 293.

⁶⁷ Ebd., S. 294.

⁶⁸ Ebd.

⁶⁹ Ebd.

⁷⁰ Vgl. Friedrich Nietzsche, „Richard Wagner in Bayreuth“, in: *Unzeitgemäße Betrachtungen* (= Sämtliche Werke 4, 1), hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin 1967, S. 7 f., und Thomas Mann, „Leiden und Größe Richard Wagners“, in: ders., *Adel des Geistes. Sechzehn Versuche zum Problem der Humanität* (= Stockholmer Gesamtausgabe 12), Stockholm 1955, S. 358–365.

⁷¹ Vgl. Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, hrsg. von Wolfgang Frhr. von Löhneysen (= Sämtliche Werke 1), Darmstadt 1968, § 52, S. 356–372.

⁷² Wagner, „Über die Bestimmung der Oper“, S. 294.

⁷³ Vgl. ebd., S. 295.

nen⁷⁴) stärker evolutionär-transformativ als oppositionär-komplementär. So wird Schillers idealistische Literaturbetrachtung nur geringfügig modifiziert auf die Operngeschichte übertragen, wobei im Gegensatz zu früheren Schriften der Aspekt der „Synthese“ (Idealität) dem der „Alterität“ (Naivität versus Reflexion) vorgeordnet wird. Auf diese Weise gelingt es, die Weimarer Klassik in die Traditionslinie des Kunstwerks der Zukunft zu integrieren. Goethe und Schiller liefern Wagner das Telos, Gluck und Mozart die (ansatzweise) Realisation der von ihm propagierten Theorie des Gesamtkunstwerks.⁷⁵

VII.

Ein weiterer Bereich analytisch-produktiver Gluck-Rezeption bei Wagner ist die Betrachtung der Ouvertüre. Dabei zeigt sich, dass er in dessen Werk Elemente unterschiedlicher Progressivität unterscheidet: Im Gegensatz zur musikalisch-dramatischen Organisation, die von Gluck kaum weiterentwickelt wird, hat seine Opernouvertüre bereits einen gleichsam paradigmatischen Status erreicht. Dies liegt daran, dass Wagner hier Modelle der Instrumentalmusik vorfindet, die er im musikdramatischen Bereich erst einführen will. Die Ouvertüre war bereits vor Wagner symphonisch konzipiert, die Oper dagegen nicht. Indem Wagner bestehende Parameter der Vokalmusik durch solche der Instrumentalmusik ersetzen will, muss er den überkommenen opernästhetischen Diskurs stärker ‚re-formieren‘ als den symphonischen.

In seinem Aufsatz „Über die Ouvertüre“ (1840/41) nimmt Wagner denn auch nur geringe konzeptionelle Modifikationen vor. So ist für ihn insbesondere der Bezug zur nachfolgenden Handlung konstitutiv.⁷⁶ Die wichtigste Aufgabe der Ouvertüre besteht darin, dem Zuhörer eine musikalisch-dramatische Anregung zu geben.⁷⁷ Erneut fungieren Gluck und Mozart – wie beim frühen Wagner üblich – gemeinsam als Legitima-

⁷⁴ Beispiele für einen Stil, der allzu schroffe Gegensätze meidet und kontrastierende Themenkomplexe zu vermitteln sucht, sind u. a. die Vorspiele zu *Tristan und Isolde* (1865) und *Parsifal* (1881) sowie das *Siegfried-Idyll* (1870). Vgl. dagegen die stark dualistisch konzipierten Ouvertüren zu *Rienzi* (1840), *Der fliegende Holländer* (1841) und *Tannhäuser* (1845).

⁷⁵ Die von Wagner postulierte Traditionslinie zu Gluck wird auch von der zeitgenössischen Musiköffentlichkeit geteilt. Als Wagners Konzept des Musikdramas in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts an Bedeutung und Akzeptanz gewinnt, scheint es nahe liegend, Gluck als den eigentlichen Vorarbeiter der neuen Operngattung anzusehen, zumal sich Wagner selbst in gewissen Punkten auf ihn beruft. Vgl. [Johann Christian Lobe], „Gluck und Richard Wagner“, in: *Salon. Prager Unterhaltungsblatt* 1854, Nr. 107; Franz Brendel, „Gluck und Richard Wagner“, in: ders., *Anregungen für Kunst und Wissenschaft*, Leipzig 1856, S. 36 f.; Ludwig Nohl, *Gluck und Wagner* (wie Anm. 12), v. a. S. 181–190 [Cosima bestätigt die gemeinsame Lektüre des Buches, in dem „einzelnes sehr gut (über Tristan z. B.), vieles aber unangenehm schwülstig“ sei, für den 20. und 21. Februar 1870 (*Die Tagebücher*, Bd. 1, S. 200 f.)]; Nohl, *Das moderne Musikdrama. Für gebildete Laien*, Wien 1884, S. 68 und passim; Carl Hermann Bitter, *Die Reform der Oper durch Gluck und Richard Wagners Kunstwerk der Zukunft*, Braunschweig 1884, R. [d. i. Rudolf] Schlößer, „Alceste‘ von Gluck im Verhältnis zu Richard Wagners Dramen“, in: *Allgemeine Deutsche Musikzeitung* 1884, S. 307, 315 ff.; Carl Friedrich Glasenapp, „Richard Wagner über Glucks Reformbestrebungen“, in: *Bayreuther Blätter* 1887, S. 341 ff.; ders., „Gluck“, in: *Wagner-Enzyklopädie*, Leipzig 1891, Bd. 1, S. 217 ff.; L. [d. i. Lina] Reinhard: „Gluck und Richard Wagner“, in: *Blätter für Haus- und Kirchenmusik* 1902, S. 183 f.; H. [d. i. Henry] Thode: „Von Gluck – Richard Wagner“, in: *Beilage zur Täglichen Rundschau*, Berlin 1903, Nr. 230 und Stephan Wortsmann, „Die musikdramatischen Theorien Glucks und Richard Wagners – Beitrag zum Gluck-Jubiläum“, in: *NMZ* 1914, S. 426 ff.

⁷⁶ Vgl. Wagner, „Über die Ouvertüre“, in: *GS*, Bd. 7, S. 125.

⁷⁷ Wagner, „Glucks Ouvertüre zu ‚Iphigenia in Aulis‘“, S. 106. Vgl. auch Gluck, „Épître dédicatoire de l’opéra d’Alceste“, S. 16: „J’ai imaginé que l’Ouverture devoit prévenir les spectateurs sur le caractère de l’action qu’on alloit mettre sous leurs yeux, & leur en indiquer le sujet“ (Hervorhebung von W. G. S.).

tionsinstanzen: Sie sind die „Schöpfer dieser vollkommenen Ouvertürenform“.⁷⁸ Obwohl Gluck noch häufig Ouvertüren der älteren Form verwendet, mit denen er „eigentlich, wie in der ‚Iphigenia in Tauris‘, nur zu der ersten Szene hinüberführ[t]“, stehen diese nach Wagner „in einem meistens sehr glücklichen Verhältnisse“ zur nachfolgenden Oper.⁷⁹ Gluck gelingt es also, trotz formaler Offenheit der Ouvertüre und daraus resultierender inhaltlicher Bindung an die erste Szene bereits den Gegenstand der eigentlichen Handlung anzudeuten. Die Ouvertüre zu *Iphigénie en Aulide* erweist sich dabei als „vollendetstes Meisterwerk“,⁸⁰ denn in ihr wird die Funktion der Anregung für die nachfolgende Handlung paradigmatisch erfüllt. „In mächtigen Zügen zeichnet hier der Meister den Hauptgedanken des Dramas mit einer fast ersichtlichen Deutlichkeit.“⁸¹ Dies gelingt Gluck durch eine dichotomische Konzeption, wie sie später auch für die meisten Ouvertüren Mozarts, Beethovens und Webers konstitutiv ist.⁸² Zwei in Bezug auf musikalische Struktur und emotionalen Gehalt stark kontrastierende Motive oder Themen (Wagner setzt beide Begriffe teilweise synonym) bilden das Grundgerüst dieses Typus. Ein solcher Themendualismus, wie er auch der Sonatenhauptsatzform zugrunde liegt, erweist sich nach Wagner als das „beste Verfahren bei der Konzeption einer Ouvertüre“.⁸³ Durch die Fokussierung auf die Hauptmotive wird eine Verstärkung des dramatischen Konflikts erreicht, so dass die Ouvertüre als Konzentrat der die Handlung tragenden Gegensätze erscheint.

„Wie schwierig, ja wie unmöglich wäre selbst Gluck der gleiche Erfolg gewesen, hätte er zwischen die so sprechenden Hauptmotive seiner Ouvertüre, für die Bezeichnung dieses oder jenes Vorganges im Drama, noch allerhand Nebenmotive gestellt und verarbeitet, welche hier verschwunden wären, oder gar die Aufmerksamkeit des musikalischen Zuhörers abgelenkt und zerstreut hätten.“⁸⁴

In *Iphigénie en Aulide* erweist sich das Grundgerüst der dramatischen Handlung als „der Kampf oder mindestens die Entgegensetzung zweier feindlicher Elemente“, die einander im Verhältnis Mikrokosmos-Makrokosmos gegenüberstehen.⁸⁵ Den weltgeschichtlich-politischen Kontext repräsentiert das sich auf Kriegsfahrt nach Troja befindende Heer, dessen gemeinsames Ziel die Eroberung der Stadt ist. „[E]inzig von dem Gedanken der Ausführung desselben beseelt, verschwindet jedes menschliche Interesse vor diesem einzigen Interesse der ungeheuren Waffe.“⁸⁶ Demgegenüber steht die private Ebene der Vater-Tochter-Beziehung, die dem politischen Machtinteresse das „besondere

⁷⁸ Wagner, „Über die Ouvertüre“, S. 126.

⁷⁹ Ebd.

⁸⁰ Ebd., S. 127.

⁸¹ Ebd. Beethovens *Leonore III* kann indes keinen Vorbildcharakter beanspruchen, denn „sie bietet, wie in allzu feuriger Vorausnahme, das ganze bereits in sich abgeschlossene Drama“ (ebd., S. 132). Dies führt nach Wagner dazu, „daß sie entweder vom Zuhörer nicht verstanden oder irrig aufgefaßt wird, sobald diesem nicht etwa die ganze Handlung schon zum voraus bekannt ist, oder aber, wird sie vollkommen verstanden, so schwächt sie unzweifelhaft den Genuß am darauffolgenden explizierten dramatischen Kunstwerke selbst“. Vor diesem Hintergrund handelt es sich bei *Leonore III* schon nicht mehr um eine Ouvertüre, „wenn wir unter dieser Benennung ein Tonstück verstehen, welches dazu bestimmt sein soll, vor dem Beginne eines Dramas, zur Vorbereitung auf den bloßen Charakter der Handlung, ausgeführt zu werden“ (ebd., Hervorhebung von W. G. S.).

⁸² Vgl. ebd., S. 126 und 133 f. Als Beispiele führt Wagner an: *Die Entführung aus dem Serail* (S. 126), *Don Giovanni* (S. 133), *Die Zauberflöte* (S. 135), *Fidelio* (S. 134), *Egmont* (S. 134), *Coriolan* (S. 134), *Freischütz* (S. 134), *Oberon* (S. 135).

⁸³ Ebd., S. 133.

⁸⁴ Ebd., S. 134.

⁸⁵ Ebd., S. 133.

⁸⁶ Ebd.

Interesse der Erhaltung eines menschlichen Lebens, die Rettung einer zarten Jungfrau“ entgegenstellt.⁸⁷ Glucks Verdienst liegt nun darin, die Dichotomie zwischen Liebe und Macht „musikalisch gleichsam personifiziert“ zu haben.⁸⁸ „Sogleich erkennt man an der ungeheuren Wucht des im Unisono ehern daherschreitenden Hauptmotivs die in einem einzigen Interesse vereinigte Waffe,^[89] während sofort in dem folgenden Thema das jenem entgegenstehende andre Interesse des leidenden zarten Individuums uns mitleidvoll stimmt.“⁹⁰

In seinem Aufsatz „Glucks Ouvertüre zu ‚Iphigenia in Aulis‘“ gibt Wagner eine detailliertere Darstellung der Ouvertürenstruktur:

- 1) ein Motiv des Anrufes aus schmerzlichem, nagendem Herzensleiden;
[Einleitung: T. 1–19]
- 2) ein Motiv der Gewalt, der gebieterischen, übermächtigen Forderung;
[Hauptmotiv: T. 19–39]
- 3) ein Motiv der Anmut, der jungfräulichen Zartheit;
[Hauptmotiv: T. 39–49]
- 4) ein Motiv des schmerzlichen, qualvollen Mitleidens
[Hauptmotiv: T. 62–85].⁹¹

Die Hauptmotive zwei und drei bilden nach Wagner den zweiten Themenkomplex, der zum ersten stark kontrastiert. Die gesamte Ouvertüre erscheint daher „als der fortgesetzte, durch wenige abgeleitete Nebenmotive verbundene Wechsel dieser (drei letzten) Hauptmotive“.⁹²

Anders als in den Symphoniesätzen Beethovens stellt für Wagner die musikalische Verarbeitung der beiden Themen nicht das eigentliche Kernstück der Ouvertüre dar, weil „einzig schon in dieser Entgegenstellung der Widerstreit und demzufolge die Bewegung gegeben ist“.⁹³ Das Prinzip der „dualen Kontrastierung“ bestimmt somit die formale Anlage der Ouvertüre; die am Sonatenhauptsatz orientierte triadische Struktur wird dagegen unterminiert. Wagner denkt hier schon ganz im Sinne des mit Komplementärgegensätzen operierenden ästhetischen Diskurses in *Oper und Drama*. Wie Gluck dort als „reflektierter“ Komponist in produktive Opposition zum „naiven“ Mozart gesetzt und aus deren dialektischem Kontrast das Kunstwerk der Zukunft als „ideales“ synthetisiert wird, so konstituiert der Themendualismus der Ouvertüre den dramati-

⁸⁷ Ebd.

⁸⁸ Ebd.

⁸⁹ Wagner übernimmt dasselbe Motiv in seinen *Festmarsch zur Hundertjahrfeier der amerikanischen Unabhängigkeit*, den er Anfang 1876 im Auftrag des Musikdirektors Theodor Thomas aus Philadelphia komponiert. Dort steht das Motiv mit der dreimaligen Wiederholung einer Auftakt-Triole von der Unterquart zum Grundton jedoch unmittelbar am Anfang der Komposition (vgl. Martin Gregor-Dellin, *Richard Wagner. Sein Leben, sein Werk, sein Jahrhundert*, München 1980, S. 692).

⁹⁰ Wagner, „Über die Ouvertüre“, S. 133.

⁹¹ Ders., „Glucks Ouvertüre zu ‚Iphigenia in Aulis‘“, S. 105. Vgl. auf S. 270 meine differenziertere Analyse der Ouvertüre, in der auch das jeweilige Auftreten der einzelnen Themen mitberücksichtigt ist. Hierauf wird im folgenden Abschnitt Bezug genommen.

⁹² Ebd. Klaus Hortschansky, *Parodie und Entlehnung im Schaffen Christoph Willibald Glucks* (= *Analecta Musicologica* 13), Köln 1973, S. 165, greift in seiner Analyse der Ouvertüre zu *Iphigénie en Aulide* Wagners Gliederung auf. Indem er den Beginn der 1. Szene miteinbezieht, kommt er zu einer fünfteiligen Rahmenform:

A	B	C	B	A
Einleitung	Unisono	Hauptabschnitt	Unisono	Beginn der 1. Szene
T. 1–19	T. 19–27	T. 27–179	T. 179–188	

Der viel zu umfangreiche und undifferenzierte Hauptabschnitt C widerspricht hingegen der wagnerschen Analyse. Vgl. hierzu kritisch S. 270.

⁹³ Wagner, „Über die Ouvertüre“, S. 133.

Die formale Anlage von Glucks Ouvertüre zu *Iphigénie en Aulide*¹

A. Einleitung (T. 1–19)

(„Motiv des Anrufes aus schmerzlichem, nagendem Herzenleiden“)²

B. Hauptteil (T. 19–188):

I. Exposition der drei Hauptthemen (T. 19–85):

- | | | | | |
|----|--------------------------------|---------------|------------|---|
| 1) | 1. Hauptthema | + Überleitung | (T. 19–39) | („Motiv der Gewalt, der gebieterischen, übermächtigen Forderung“) |
| 2) | 2. Hauptthema | | (T. 39–49) | („Motiv der Anmut, der jungfräulichen Zartheit“) |
| 3) | 1. Variante des 1. Hauptthemas | + Überleitung | (T. 49–62) | |
| 4) | 3. Hauptthema | | (T. 62–85) | („Motiv des schmerzlichen, qualvollen Mitleidens“) |

II. Kulmination (T. 85–111):

- | | | | |
|----|--------------------------------|---------------|--------------|
| 1) | 2. Variante des 1. Hauptthemas | + Überleitung | (T. 85–101) |
| 2) | 2. Hauptthema | | (T. 101–111) |

III. Reexposition der drei Hauptthemen (T. 111–179):

- | | | | |
|----|--------------------------------|---------------|----------------------------|
| 1) | 1. Hauptthema* | ↳ Überleitung | (T. 111–130) |
| 2) | 2. Hauptthema | | (T. 130–140) |
| 3) | 1. Variante des 1. Hauptthemas | + Überleitung | (T. 140–153) |
| 4) | 3. Hauptthema* | | (T. 153–179) |
| 5) | 1. Hauptthema | | (T. 179–188/vgl. T. 19–27) |

C. Konklusion (Beginn der ersten Szene)

(= Einleitung)

* leichte Modifikation

¹ Die Taktangaben beziehen sich auf Christoph Willibald Gluck, *Iphigénie en Aulide*, hrsg. von Gerhard Croll (= Sämtliche Werke I, 5a), Kassel 1987, S. 5–28.

² Wagner, „Glucks Ouvertüre zu ‘Iphigenia in Aulis’“, S. 105.

schen Grundkonflikt der nachfolgenden Oper, der nun seinerseits nach einer Lösung verlangt. Wagners Ouvertürenkonzeption gehorcht also denselben oppositionär-komplementären Regeln wie der gesamte opernästhetische Diskurs. Das evolutionäre Element der symphonischen Tradition, die Durchführung, wird dagegen weitgehend verabschiedet. Entwicklung resultiert nach Wagner nämlich nicht (wie in der Sonatenhauptsatzform) aus der Verarbeitung der beiden Hauptthemen, sondern aus der Dialektik ihres Kontrasts. Sie sind

„nebeneinander gestellt; denn auseinander entwickelt konnten sie nur insofern sein, als jedes einzelne sich dadurch für den Eindruck am kenntlichsten macht, daß es einen Gegensatz dicht neben sich gestellt bekommt, so daß allerdings die Wirkung dieser scharfen Nebeneinanderstellung, somit der empfangene Eindruck des vorhergehenden Motives auf die besondere Wirkung des folgenden Motives von Bedeutung, ja von entscheidendem Einflusse ist.“⁹⁴

An die Stelle einer strengen Durchführung tritt nun bei Wagner die „Kulmination“ im Widerstreit der beiden Themen, der dann notwendig eine „Konklusion“ folgen muss, „denn unsere Empfindung verlangt danach, für die eine oder die andre Stimmung sich gänzlich zu entscheiden“.⁹⁵ Wagner erweist sich hier als Paradigma eines Programm-musikers, für den Fragen der Form nur im Rekurs auf inhaltliche Komponenten zu beantworten sind. Seine Ouvertürenkonzeption ist im Grunde wirkungsästhetisch bestimmt. Nicht der Kunstgrad der musikalischen Ausgestaltung macht den Wert der Ouvertüre aus, sondern die möglichst adäquate Darstellung des dramatischen Hauptgedankens.⁹⁶

Dass der gesamte opernästhetische Diskurs hier durch die Genese oppositionärer Beziehungen funktioniert, zeigt auch der Versuch einer Integration der aristotelischen Tragödientheorie. Indem Wagner den in der Ouvertüre exponierten Hauptthemen die Affekte „Schrecken“ und „Mitleid“ zuspricht,⁹⁷ passt er nicht nur den poetischen Diskurs der Antike in klassizistisch-idealistische Denkformationen ein, sondern nimmt auch wieder die bereits erwähnte strategische Transformation vor: Er überträgt genuin dramentheoretische Kategorien auf Phänomene der (Instrumental-)Musik. Die durch die beiden Hauptthemen erregten Empfindungen sollen jedoch nicht wie bei Aristoteles zur „Katharsis“ führen, sondern eine „erhaben aufgeregte Stimmung“ erzeugen, „die uns auf ein Drama vorbereitet, dessen höchste Bedeutung sie uns im voraus enthüllt und

⁹⁴ Wagner, „Glucks Ouvertüre zu ‚Iphigenia in Aulis‘“, S. 105. Glucks Ouvertüre enthält nur einen recht kurzen Mittelteil (T. 85–111), in dem erstes und zweites Hauptthema nochmals unvermittelt kontrastiv nebeneinander gestellt werden; eine Verarbeitung erfolgt nicht.

⁹⁵ Wagner, „Über die Ouvertüre“, S. 134. Der „Kulmination“ (direktes Aufeinandertreffen der beiden Hauptthemen im Mittelteil) folgt die „Reexposition“ (T. 111–179), die ebenfalls stark kontrastiv organisiert ist, bevor die Musik der „Einleitung“ (und damit das Motiv des väterlichen „Herzensleiden“) erneut die Oberhand gewinnt und die dramatische Spannung löst („Konklusion“).

⁹⁶ Vor diesem Hintergrund ist für Wagner „Einfachheit in der Anwendung der Mittel“ auch kein künstlerisches Defizit („Über die Ouvertüre“, S. 134). Gluck selbst propagiert ja im *Épître dédicatoire de l'opéra d'Alceste* die ‚Einfachheit‘ als das Prinzip künstlerischer Wahrhaftigkeit. „J'ai cru [...] que la plus grande partie de mon travail devoit se réduire à chercher une belle simplicité, & j'ai évité de faire parade de difficultés aux dépens de la clarté“ (S. 16). Dies gilt jedoch nicht allein für die Musik, sondern auch für das Drama. „[L]e célèbre Auteur de l'*Alceste* [...] a substitué aux descriptions fleuries, aux comparaisons inutiles, aux froides & sententieuses moralités, des passions fortes, des situations intéressantes, le langage du cœur & un spectacle toujours varié“ (ebd., S. 16 f.). Wort und Ton müssen im Sinne Rousseaus als Ausdruck der Natur des Menschen ‚natürlich‘ sein, „[car] la simplicité & la vérité sont les grands principes du beau dans toutes les productions des Arts“ (ebd., S. 17). Vgl. hierzu Walther Siegmund-Schultze, „Wahrheit, Einfachheit, Natürlichkeit: Christoph Willibald Gluck – Ein Komponist zwischen den Zeiten?“, in: *MuG* 37 (1987), S. 562–567. Hier v. a. S. 564.

⁹⁷ Wagner, „Über die Ouvertüre“, S. 133.

dadurch uns anleitet, die folgende Handlung selbst nach dieser Bedeutung zu verstehen“.⁹⁸ Die Beziehung zwischen Ouvertüre und Oper bleibt nach Wagner jedoch eine rein strukturelle, d. h. auf die dem dualistischen Prinzip inhärente Dialektik beschränkt. Der „Punkt der Berührung mit dem dramatischen Sujet“ liegt somit allein „in dem Charakter der beiden Hauptthemen, sowie in der Bewegung [...], in welche diese die musikalische Ausarbeitung versetzt.“⁹⁹ Die Gegenüberstellung der beiden Themen muss aber unter rein musikalischen Gesichtspunkten erfolgen. „[N]ie dürfte sie sich auf den Gang der Ereignisse im Drama selbst beziehen, weil ein solches Verfahren in unbefriedigender Weise alsbald den einzig wirksamen Charakter des Tonstücks aufheben würde.“¹⁰⁰ Wagner tritt hier für die Autonomie des Musikalischen gegenüber dem Dramatischen ein. Denn die einzelnen Kunstformen gehorchen trotz der angestrebten Synthese im Gesamtkunstwerk auch weiterhin ihren eigenen Gesetzen. Die Musik darf sich nicht dramaturgischen Begebenheiten unterordnen, sondern bildet eine gleichberechtigte Kunst, die mit ihren Mitteln das Substrat der Handlung ausgestalten soll. „Die höchste Aufgabe bestünde bei dieser Auffassung der Ouvertüre demnach darin, daß mit den eigentlichen Mitteln der selbständigen Musik die charakteristische Idee des Dramas wiedergegeben und zu einem Abschluß geführt würde, welcher der Lösung der Aufgabe des szenischen Spiels vorahnungsvoll entspräche.“¹⁰¹

Weshalb Gluck nach Wagner hier eine höchst avancierte Position vertritt, während er im Bereich der Opernkonzepktion eher konservativ agiert, hat theoretische Gründe. So sind dem triadischen Modell der schillerschen Ästhetik, das unter wechselnder Betonung von Alterität und Synthese den gesamten opernästhetischen Diskurs konfiguriert, letztlich alle diesem Diskurs zugehörigen Komponenten unterworfen, d. h. sowohl die Ouvertüre als auch die Oper selbst. Zwischen den einzelnen Komponenten und dem gesamten Regelsystem muss aber eine formative Adäquanz herrschen, wenn sie – wie Wagner fordert – in einem produktiven Beziehungsverhältnis stehen sollen. Ouvertüre und Oper haben daher „im Wesen der Instrumentalmusik“¹⁰² konzipiert zu sein. Aufgrund der Ähnlichkeit der Organisation (sowohl die klassizistische Ästhetik als auch die Sonatenhauptsatzform sind oppositionär-komplementär operierende Modelle) ist die Ouvertüre als Instrumentaltonstück weniger formierungsbedürftig als die an vokalmusikalische Traditionen (Primat des Gesangs, Alternation von Rezitativ und Arie [o. ä.], Wiederholungsstrukturen etc.) gebundene Oper. Hieraus erklärt sich, warum Wagner in Glucks Werk bestimmten Elementen unterschiedliche Innovationsgrade zuschreibt. Bewertungsmaßstab ist allein die erreichte (oder eben noch nicht erreichte) strukturelle Gleichartigkeit mit Wagners idealistisch formiertem opernästhetischen Diskurs.

Vor diesem Hintergrund ist es problematisch, ein Phänomen wie Wagners Gluck-Rezeption allein im Rekurs auf inhaltliche Aspekte zu behandeln. Dass diese nicht immer den erhofften Erkenntnisgewinn bringen, lässt sich – wie oben bereits angedeutet – am Beispiel der Kategorie „Werkkenntnis“ zeigen. So gibt es nach Ansicht von Reinhard Strohm in dem Aufsatz *Über die Ouvertüre* (1840/41) keine Hinweise, „daß

⁹⁸ Ebd.

⁹⁹ Ebd., S. 134 (Hervorhebungen W. G. S.).

¹⁰⁰ Ebd., S. 135.

¹⁰¹ Ebd.

¹⁰² Ebd., S. 134.

Wagner sich damals mit der Iphigenienouvertüre, oder überhaupt mit Gluck, eingehend beschäftigt hätte“.¹⁰³ Als Belege führt er an, dass Wagner in seinem Aufsatz an keiner Stelle auf die Overtüre zu *Alceste* rekurriere, obwohl Gluck sich in der berühmten Vorrede zur Erstaussgabe der Oper (1769) gerade für die programmatische Anbindung der Overtüre an die nachfolgende Handlung ausspreche. Zudem habe Wagner Glucks Werk in seinem Aufsatz *Über deutsche Musik*, der fast zeitgleich erscheint (Sommer 1840), nicht mit einem Wort erwähnt. Dass Gluck in *Über die Overtüre* dann eine so große Rolle spielt, hat nach Ansicht Strohm vor allem taktische Gründe. „Die Overtüre zu *Iphigénie en Aulide* diene Wagner nur als eine Art trojanisches Pferd. Mit dem Lobe Glucks hoffte er sich die Aufmerksamkeit desjenigen zu verschaffen, dem seine Kritik an formzersetzender Handlungsmalerei eigentlich galt: Berlioz.“¹⁰⁴ Strohm überschätzt in diesem Zusammenhang jedoch die normative Kraft des Faktischen. Denn obwohl Wagner bereits über eine gute Kenntnis des gluckschen Œuvres verfügt, als er *Das Kunstwerk der Zukunft* (1849), *Oper und Drama* (1852) und *Über die Bestimmung der Oper* (1871) schreibt, unterscheiden sich die jeweiligen Muster der Rezeption sehr stark. Wagners Gluck-Verständnis lässt sich daher nicht allein im Rekurs auf die jeweils vorhandene Werkkenntnis darstellen; diese ist nicht die alleinige Ursache für strategische Variationen. Strohm übersieht, wie stark Wagners Gluck-Bild durch das zugrunde liegende theoretische Modell formiert ist. Selektionen und Strategien in der Rezeption ergeben sich nicht zuletzt daraus, dass sich bestimmte Elemente und Parameter dem opernästhetischen Diskurs leichter ‚einpassen‘ lassen als andere. Die Folge davon sind nicht nur Divergenzen (in der Bewertung von Glucks Opernreform), sondern auch Kontinuitäten (in der Bewertung von Glucks Overtüren). So beurteilt Wagner die Overtüre zu *Iphigénie en Aulide* auch in späteren Jahren, nachdem er sich nachweislich intensiver mit Gluck beschäftigt hat, noch immer überaus positiv und erkennt keine andere als gleichwertig an. Es spielt für die Strategie der Rezeption demnach nur eine untergeordnete Rolle, ob er die Overtüre 1840/41 tatsächlich schon kannte oder ‚nur‘ den opernästhetischen Diskurs darüber.¹⁰⁵

VIII.

In seiner *Archäologie des Wissens* weist Foucault darauf hin, dass das von ihm entwickelte Verfahren der Diskursanalyse das Ereignishafte rehabilitieren möchte gegenüber der allgegenwärtigen (hermeneutischen) Tendenz zur Harmonisierung von Diskontinuitäten.¹⁰⁶ Vor diesem Hintergrund soll auch hier nicht versucht werden, die verschiedenen Aspekte, Formen und Patterns von Wagners Gluck-Rezeption dem Raster eines konsistenten Erklärungsschemas einzupassen. Dennoch scheinen die meisten Divergenzen und Kontinuitäten in der Bewertung strategischer Provenienz zu liegen. So nutzt der Musiktheoretiker Wagner zunächst geschickt die Gluck-Euphorie des beginnenden 19. Jahrhunderts, die er – in Unkenntnis des Werks – als Jugendlischer noch

¹⁰³ Reinhard Strohm, „Gedanken zu Wagners Opernouvertüren“, in: *Wagnerliteratur – Wagnerforschung. Bericht über das Wagner-Symposium von München 1983*, hrsg. von Carl Dahlhaus und Egon Voss, Mainz 1985, S. 71.

¹⁰⁴ Ebd. Strohm bezieht sich hier wohl auf eine Stelle in Wagners Autobiographie *Mein Leben* (vgl. S. 227 f.).

¹⁰⁵ Vgl. ders., „Glucks Overtüre zu ‚Iphigenia in Aulis‘“, S. 98 ff.

¹⁰⁶ Vgl. Michel Foucault, *Archäologie des Wissens*, Frankfurt a. M. 1973, S. 13, 16–18, 28, 43 f. und passim.

nahezu uneingeschränkt teilt. Gluck wird daher im Sinne des ästhetisch-politischen Diskurses zum großen Opernreformer stilisiert, der als Vorläufer und damit Legitimationsinstanz des eigenen Projektes dienen soll. Mit zunehmender Entwicklung und damit ästhetischer Formationskraft von Wagners Theorie des Gesamtkunstwerks weicht die anfängliche Idolatrie einer differenzierteren Darstellung, die in der partiellen diskursiven Autonomie privater Äußerungen einen mitunter überaus kritischen Charakter annehmen kann. Dennoch weiß Wagner, dass Gluck im offiziellen theoretischen Diskurs über Musiktheater noch immer eine Instanz ist, auf die sich jeder ernstzunehmende ‚Opernreformer‘ – und als solcher versteht sich natürlich auch Wagner – berufen muss. Er versucht daraufhin zwischen dem Revolutionär und dem Traditionalisten Gluck zu unterscheiden, konservative und progressive Aspekte der sogenannten ‚Opernreform‘ zu trennen. Glucks Verdienst besteht vor allem in der Reduktion des Improvisatorisch-Willkürlichen im Bereich der künstlerischen Darbietung (womit er zugleich die Konstituierung eines neuen Werkbegriffs vorbereitet), weniger in wirklichen Veränderungen der dramatisch-musikalischen Konzeption der Oper – die Ouvertüre aus den genannten Gründen ausgenommen. Auf diese Weise wird Gluck (wie allen großen Opernkomponisten) mit Hilfe des von Schiller adaptierten Kategoriensystems eine spezifische Stellung in der Geschichte des Musiktheaters zugewiesen. Diese ist im Sinne des in *Oper und Drama* propagierten und an Hegel geschulten synthetischen Verfahrens notwendig defizitär. Vor der Folie der durch das Gesamtkunstwerk vorgegebenen literarischen, musikalischen und philosophischen Teloï bleibt Glucks Reformtätigkeit ebenso auf einen Teilbereich beschränkt wie die der Weimarer Klassiker Goethe und Schiller, mit denen Mozart und er in dem späten Aufsatz „Über die Bestimmung der Oper“ denn auch folgerichtig parallelisiert werden. Wagner weist Gluck in seinen ästhetischen Schriften eine strategische Funktion zu, die in erster Linie der Beglaubigung des eigenen Konzepts dient – sei es in Form einer „linearen“ oder „synthetischen Harmonisierung“. Hieraus erhellt aber auch, warum sich Wagner in Briefen und Tagebüchern wesentlich kritischer über den ‚großen Opernreformer‘ äußert als in seinen musiktheoretischen Essays. Dennoch lassen sich die aufgezeigten Divergenzen seiner Gluck-Rezeption nicht allein diskursstrategisch erklären. Wagners trotz aller Formierungen durchaus vielschichtige und sichtlich um Detailgenauigkeit bemühte Beurteilungsversuche offenbaren letztlich auch eine tiefe Unsicherheit, dem Phänomen „Gluck“ und seiner nicht unproblematischen Wirkungsgeschichte ästhetisch gerecht zu werden.

KLEINE BEITRÄGE

Anmerkungen zur Wiederentdeckung des Autographs der Oper „Günther von Schwarzburg“ von Ignaz Holzbauer*

von Bärbel Pelker, Mannheim

Das 1997 im Rahmen einer umfangreichen Sammeltätigkeit für einen geplanten Werkkatalog zur Mannheimer Hofoper wieder aufgefundene vollständige, dreibändige Partiturautograph der Oper *Günther von Schwarzburg* stammt aus der Musikaliensammlung der Fürsten zu Hohenlohe-Bartenstein. Die Handschrift wird heute zusammen mit den Stimmenabschriften im Hohenlohe Zentralarchiv in Schloss Neuenstein im Bestand „Archiv Bartenstein: Musikalien“ unter der Signatur Bü 111/1-4 aufbewahrt, wobei das Autograph die angehängte Nummer 4 trägt.

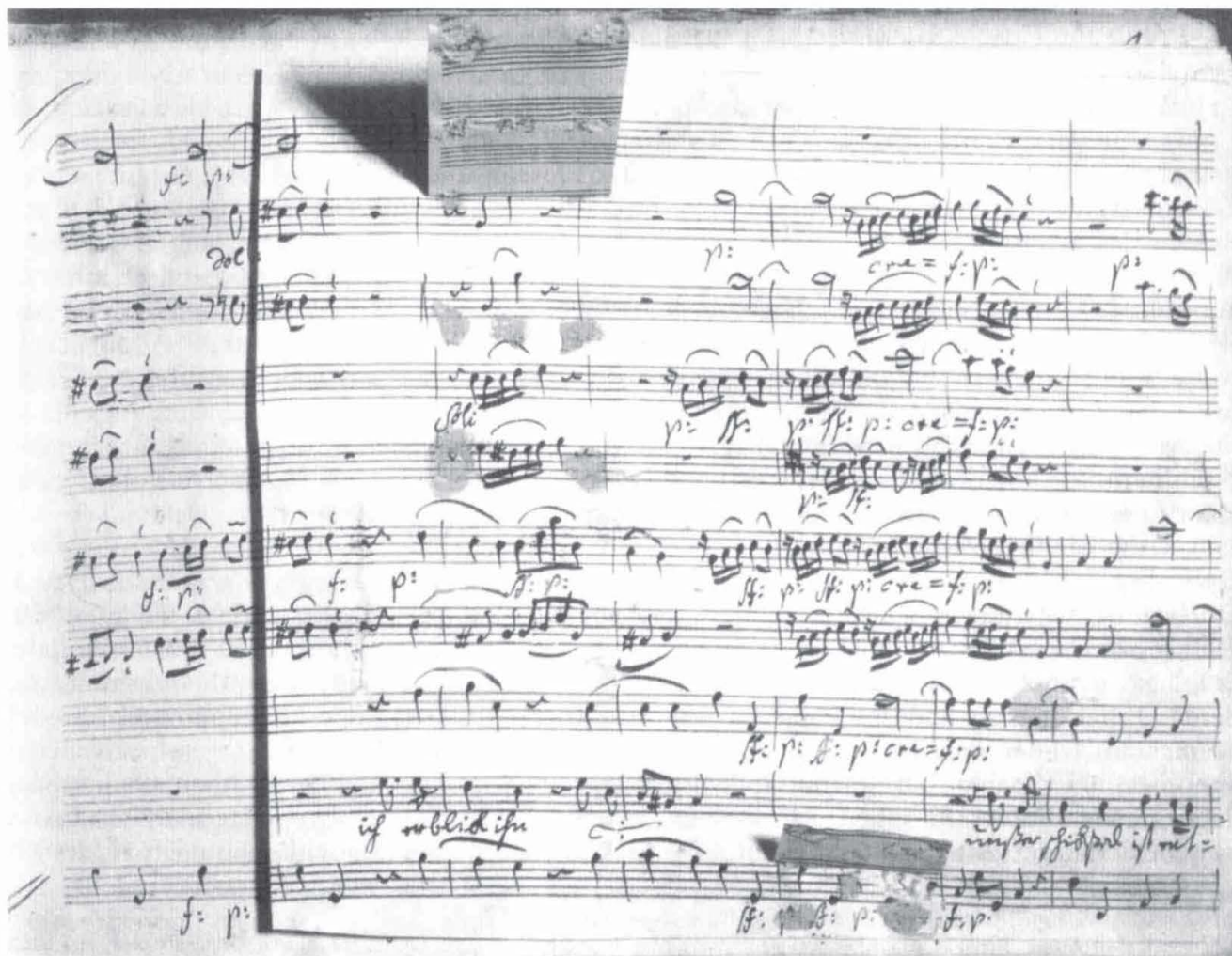


Abbildung 1: Befestigung der neuen Kompositionsschicht durch roten Siegellack (Faksimile, S. 215, Photo: Jean Christen, Vorlage: Hohenloher Zentralarchiv Neuenstein)

* Gekürzte und leicht überarbeitete Fassung des Kapitels „Bemerkungen zum Autograph“, in: Ignaz Holzbauer. *Günther von Schwarzburg*, hrsg. von Bärbel Pelker (= Quellen zur Musikgeschichte in Baden-Württemberg. Kommentierte Faksimile-Ausgaben 1), 2. Teilband, München 2000, S. 143–159.

Die Provenienz des Autographs lässt sich nur noch lückenhaft rekonstruieren. Immerhin verweisen jedoch die beiden Fremdeinträge „Bartenstein“, die sich auf dem fliegenden Blatt im dritten Band der Partitur befinden, auf den fürstlichen Besitz. Ein erster sicherer Beleg ist mit dem Eintrag im „Haupt Inventar über sämtliche Musicalien des fürstlichen Hoforgesters in Bartenstein“ aus dem Jahr 1836 zu verzeichnen: In der Rubrik „V. Opern“ wird in alphabetischer Reihenfolge unter der Nummer 6 die Oper „Günther v. Schwarzenberg“ mit der numerischen Angabe des Stimmenmaterials und dem Vermerk: „3. Partituren“ genannt. Die Zählung der Kompositionen erfolgte im Zuge der Inventarisierung und wurde für gewöhnlich mit Bleistift auf einem der Einbände des jeweiligen Werkes vermerkt. Im Fall der vorliegenden Oper befindet sich die Einordnungszahl 6 auf dem Etikett des ersten Partiturbandes, wodurch mit Sicherheit belegt ist, dass sich die Originalhandschrift 1836 im Musikalienbestand der Hofkapelle befand.

Als terminus post quem ist das Jahr 1783 denkbar, da Rosalie Holzbauer bereits im Sommer des Jahres den musikalischen Nachlass ihres Mannes zum Verkauf angeboten hatte: „Die Wittwe des abgelebten Capellmeister Holzbauer verkauft seine hinterlassene Musike, bestehend in Sinfonien, Quatuor, Trio und Concerten für die Floute, Opern, Oratorien und andere Stücke.“¹ Fürst Ludwig Leopold zu Hohenlohe-Bartenstein könnte demnach das Manuskript bereits im Todesjahr des Komponisten für seine Musikaliensammlung erworben haben. Belege für Notenankäufe finden sich in den erhaltenen Rechnungsbüchern erst für die Jahre 1788/1789 bis 1798/1799,² wobei von 1791 bis 1797 die mit Abstand zahlreichsten Ankäufe zu verzeichnen sind. Unter Berücksichtigung dieser Quellen wäre es also durchaus denkbar, dass die Oper *Günther von Schwarzburg* während der Jahre 1783 bis 1798 in den Besitz der Fürsten zu Hohenlohe-Bartenstein gelangte. Dass in Bartenstein gerade die Oper einen hohen Stellenwert einnahm, geht aus den Memoiren des Prinzen Karl Joseph und seiner Schwester Sophie hervor. Danach wurde anlässlich der Hochzeit der Prinzessin Franziska Romana im November 1796 auf Kosten des Erbprinzen Ludwig Aloys ein größeres Theater im Gartensaal errichtet, „und die Opern z. B. Zauberflöte von Mozart, zum Theil von der Familie, zum Theil von andern sehr gut aufgeführt. Diesem Schauspiel folgten noch mehrere andere während des Winters, wobei ich [Prinz Karl Joseph] immer eine mehr oder weniger bedeutende Rolle übernahm.“³ Möglicherweise beauftragte man den professionellen Kopisten Ignaz Bambes aus Schillingsfürst zu diesem festlichen Anlass mit der Anfertigung der Stimmen zur Oper *Günther von Schwarzburg*, die er nachweislich, aufgrund sogenannter Leitfehler, von der autographen Partiturvorlage abschrieb.⁴ Nach dem kodikologischen Befund des überlieferten Stimmenmaterials ist eine Aufführung der Oper in Bartenstein allerdings auszuschließen.

Das dreibändige Partiturotograph gehört aufgrund der musikhistorischen Bedeutung der Oper und der einzigartigen handschriftlichen Überlieferung zu den wichtigsten musikalischen Quellen der Mannheimer Hofkapelle. Es erweist sich als persönliches Arbeitsexemplar des Hofkapellmeisters Ignaz Holzbauer (1711–1783) und gestattet somit ganz ungewöhnliche Einblicke in die Werkstatt eines Komponisten aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Bereits Erhaltungszustand und Papier lassen erste Rückschlüsse auf den Entstehungsprozess des Werkes zu. Die Handschrift, im Format 24–26 × 33–34.5 cm, vermittelt, abgesehen von der alterungs- und lagerungsbedingten in Mitleidenschaft gezogenen äußeren Beschaffenheit der Pappeneinbände, insgesamt einen überraschend frischen Eindruck. Durchgeschlagener Text findet sich in der Regel nur bei Korrekturen, auf die überwiegend ebenfalls die zahlreichen kleinen

¹ *Frankfurter Kaiserl. Reichs-Ober-Post-Amts-Zeitung* Nr. 92, 10. 6. 1783.

² Lücken: Jahrgänge 1789/1790, 1792/1793, 1793/1794. Die überlieferten Dokumente der Generalkassa, die sich heute im Hohenloher Zentralarchiv in Schloss Neuenstein befinden, verzeichnen für den Zeitraum von 1777 bis 1788 generell weder Musikalienankäufe noch Kopierarbeiten. Nach dem Jahrgang 1798/1799 fehlt die Rubrik „Ausgabgeld auf Comoedie und Lustbarkeiten“ erneut.

³ „Aus dem Leben des Fürsten Karl Joseph zu Hohenlohe-Waldenburg-Bartenstein-Jagstberg“, in: *Archiv für Hohenlohische Geschichte*, hrsg. von Joseph Albrecht, Bd. 2, Oehringen 1870, S. 342.

⁴ Zahlungen an Ignaz Bambes haben sich in den Rechnungsbüchern und Beilagenbänden für die Jahre 1794 bis 1796 erhalten.

Löcher auf den Notenseiten zurückzuführen sind. Der stärkere Oberflächenschmutz, der sich vor allem im dritten Band jeweils auf der aufliegenden Seite einiger Papierlagen befindet, spricht für ihre schutzlose und getrennte Aufbewahrung während des Kompositionsprozesses. Mit Ausnahme der Arien „Mein Wort gleicht nicht dem Laube der Äste“ und „Schönster Sohn des Himmels“ sowie zweier Überklebungszettel, die ein Papier der Papiermühle von Nikolaus Heusler in Kandern zeigen (gekröntes Lilienwappen: NH / Cander), verwendete Holzbauer ansonsten ein weiteres, in Mannheim in der Zeit gebräuchliches Papier aus der genannten Papiermühle mit dem Badener Wappen.

Das augenfälligste Merkmal dieser Originalhandschrift sind die überaus zahlreichen nachträglichen Korrekturen und Eingriffe, die das ständige Umarbeiten und Feilen des Komponisten veranschaulichen. Die Veränderungen reichen von kleinsten Tintenkorrekturen oder Rasuren bis zu ganzseitigen Überklebungen. Hinzu kommt das Verfahren, Notentext durch Abschneiden des Blattes zu vernichten. Holzbauer tilgte beispielsweise eine ältere Kompositionsschicht, indem er eine Hälfte des Doppelblattes bis auf einen schmalen Streifen abtrennte oder sogar beide Blätter bis auf einen Falzrest abschnitt. Diese Blattreste blieben dann entweder einfach stehen oder wurden mit neuen Blättern versehen, die in der Regel angeklebt sind und letztlich die ursprüngliche Papierlage wieder herstellen. Für die Erweiterung der Komposition konnten darüber hinaus von der Lagenanordnung abweichende additive Blätter eingenäht werden. Das gesamte Konvolut wurde dann mit einem Faden in der Regel sehr fest zusammengebunden. So entstanden neben der reinen und unregelmäßigen Papierlage unterschiedlich große Lagengruppierungen, die sowohl mehrere komplette Papierlagen als auch die Anheftung von einzelnen Blättern beinhalten können. Neben der Aneinanderreihung von Papierlagen bestand außerdem die Möglichkeit, die Gruppierung in ein vollständiges oder ein beschnittenes Doppelblatt zu integrieren (z. B. 1. Akt, Nr. 5 und 6). Holzbauers Lagenzählung ist daher als Ordnungsprinzip zu verstehen, das aufs engste mit dem Kompositionsprozess zusammenhängt. Während er die Lagen im ersten Akt einfach durchzählte, ging er im zweiten und dritten Akt zu einer dreiteiligen Lagenzählung über. Die Konstante bildet der Buchstabe a in der Mitte, der als ältere Bezeichnung für recto zu verstehen ist. Die Zahl darüber gibt die fortlaufende Zählung an, die Nummer unter dem Buchstaben bezeichnet den Band bzw. Akt. Bei den nicht im musikalischen Kontext vertonten Stücken fehlt daher die obere, fortlaufende Nummer (z. B. a/2 oder a/3). Zur sicheren Zuweisung schrieb Holzbauer daher auch für gewöhnlich die vorgesehene Platzierung des Stückes oben auf die erste Seite. So erhielt er den größtmöglichen Freiraum für die endgültige Dispositionierung der einzelnen Musiknummern im Lagenverbund. Die Anordnung der Papierlagen und die Beschriftungen machen deutlich, dass Holzbauer einige Musiknummern (Arien Nr. 3, 4 u. 5, Terzett, Arie des Günther „Menschenliebe“, Duett) nachträglich den Lagen zuordnete, die er entweder vorab komponiert hatte oder nach einer Revision nachträglich an den entsprechenden Stellen in den meist rezitativischen Handlungsablauf integrierte. So erklären sich auch leere verso-Seiten oder abgeschnittene Blätter, die Platzierungshinweise sind darüber hinaus ein Hinweis auf die ungebundene Aufbewahrung der Lagen und Lagengruppierungen.

Zur Bestimmung der zeitlich unterschiedlichen Überarbeitungsphasen sind die Überklebungen, die sich teilweise mehrfach auf insgesamt 132 Seiten des Autographs befinden, von entscheidender Bedeutung. Abgesehen von den Seiten 625 und 648 hat Holzbauer diese Überklebungen selbst vorgenommen, wobei er größtenteils Makulaturblätter verwendete, wie die älteren Notenvarianten auf der Rückseite dieser Zettel oder auch die Wasserzeichen verdeutlichen. Das Papier befestigte Holzbauer mit Leim oder rotem Siegelack teilweise akribisch genau auf der ersten bzw. zweiten Kompositionsschicht (s. Abb. 1, S. 275). Die identifizierten Ausschnitte der rückseitig beschriebenen Überklebungszettel stammen überwiegend aus Musiknummern: zwei Arien „O geliebter Gegenstand“ und „Schönster Sohn des Himmels“, Duett „O König“, Terzett „Bestürm das Lager“, Chor „Das römische Reich“ und Solo/Chor „Männer, euer Kampf ist Wirbelflamme“. Dies ist neben der Lagenanordnung ein weiteres Indiz dafür, dass Holzbauer in der Regel die Musiknummern von den Rezitativen getrennt

komponierte. Für die Faksimile-Publikation wurden die Überklebungen abgelöst und anschließend mit einem Scharnier aus Japanpapier wieder angebracht. Die freigelegten Kompositionsschichten, die im Kommentarband abgebildet sind und zur leichteren Orientierung eingerahmt wurden, zeigen frühere Versionen, die nicht mit der bekannten Fassung des Erstdruckes übereinstimmen. Außerdem geben sie weitere Informationen über Holzbauers Kompositionsweise: So notierte er beispielsweise bei orchesterbegleiteten Nummern in der Regel zunächst die Singstimme mit Textunterlegung, richtete dann die Taktstriche der noch freien Notensysteme analog zur Singstimme ein und setzte erst danach die anderen Stimmen hinzu. In den Secco-Rezitativen schrieb er dagegen zuerst die Noten vollständig nieder und nahm die Textunterlegung ganz zum Schluss vor.

Die Korrekturen lassen sich grob in zwei Gruppen einteilen: a) die Gruppe der überaus zahlreichen Partikularkorrekturen und b) die Gruppe der mehrere Takte oder Systeme umfassenden Korrekturen. Prinzipiell sind sechs Korrekturformen zu unterscheiden: Rasur, Durchstreichung, Überschreibung, Ergänzung, Austausch und Überklebung. Echte Notationsfehler kommen eher selten vor, teilweise blieben sie sogar unkorrigiert stehen.⁵ Im Rahmen dieser nachträglichen Überarbeitungen wurden nicht zuletzt auch Tempo- und Dynamikangaben einer kritischen Überprüfung unterzogen.

Für die zeitliche Bestimmung der Korrekturen ist eine dreibändige, mit der Jahreszahl „1777“ versehene Partiturabschrift⁶ hilfreich, die als Vorlage für den Erstdruck von einem der Hauptkopisten der Mannheim-Münchener Hofkapelle, Johann Cramer, angefertigt wurde. In dieser Reinschrift sind interessanterweise ebenfalls einige Korrekturen und Überklebungen zu finden. Ein Vergleich der beiden Quellen ergibt, dass es sich bei der Abschrift zweifelsfrei um eine autorisierte Handschrift handelt, die Cramer nach der autographen Vorlage, größtenteils unter Beibehaltung der Seiteneinteilung, angefertigt hat. Die meisten Veränderungen des Autographs sind in der Abschrift bereits berücksichtigt worden. Die Abschrift dokumentiert also eine erste für Holzbauer offenbar zufriedenstellende Version der Oper, die mit der Uraufführungsfassung weitestgehend übereinstimmen dürfte. Festzuhalten ist ferner, dass diejenigen Kompositionsschichten unter den Überklebungen des Autographs, die mit wenigen Ausnahmen in der Abschrift realisiert wurden, zu der frühesten erhaltenen Fassung der Oper gehören. Die entscheidenden Anhaltspunkte für weitere zeitliche Abstufungen der Abänderungen des Autographs nach der Mannheimer Uraufführung vom 5. Januar 1777 bieten ferner wenige Überklebungen und Korrekturen in der Abschrift, die von Cramer und Holzbauer durchgeführt wurden, und die sich vorrangig auf den ersten Akt der Oper beziehen. Als wichtigste Eingriffe sind außerdem umfangreiche Kürzungen im dritten Akt festzuhalten, die sogar bis zur vollständigen Streichung der 6. Szene führten. Darüber hinaus sind im Autograph noch vereinzelt weitere Änderungen zu finden, die nicht in der Abschrift, sondern nur im Druck realisiert wurden (z. B. zwei Überklebungen, Faksimile S. 186, 649; neue Version der Violastimme, S. 264, 265; Tilgung unterschiedlicher Vorgaben: *comodo*, S. 99; *con brio*- und Dynamik-Angaben, S. 197). Nach dem Vergleich dieser beiden Handschriften und des Erstdrucks ergeben sich für die zeitliche Abfolge der Veränderungen im Autograph vier Kompositionsstadien: die Frühfassung, die Uraufführungsfassung und zwei nachfolgende Revisionen, die Holzbauer für die selbst finanzierte Drucklegung der Oper im Jahr 1777 vornahm. Neben dieser bekannten Druckfassung besteht somit erstmals die Möglichkeit, die Uraufführungsfassung bis auf wenige verlorene Rezitativpassagen zu rekonstruieren. Durch die Wiedergabe der älteren Kompositionsschichten könnte die Faksimileausgabe außerdem ein lohnendes Studienobjekt für weiterführende analytische Untersuchungen zur Genese und zum tieferen strukturellen Verständnis des Werkes sein.

⁵ Beispiele: S. 341: die letzten beiden Takte im 2. System sind einen Ton zu hoch notiert; S. 449: erster Takt im 2. u. 6. System fehlt jeweils eine Sechzehntelpause; S. 511: im Rezitativ durch ungenaue Überklebung nach „ists“ Taktstrich zuviel; S. 581: falsche Takteinteilung der Stelle „Du liebenswürdiger, du guter Jüngling“.

⁶ Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Sign.: Mus. ms. 10780.

B E R I C H T E

Valencia, 26. bis 28. Mai 2000:

1. Internationaler Kongress „Música y cultura urbana en la Edad Moderna“ / „Music and urban culture in early modern Europe“

von Cristina Urchueguía, München

Dass an der Universität Valencia ein internationaler musikwissenschaftlicher Kongress stattfinden konnte, ist insofern keine Selbstverständlichkeit, als diese Stadt noch nicht über eine akademische musikwissenschaftliche Infrastruktur verfügt. Die Zusammenarbeit zwischen der Royal Holloway University of London, dem Institut Valencià de Música, der Universität und Stadt Valencia sowie die vorbildliche Koordination durch den Philologen Andrea Bombi ermöglichten, dass der erste Auftritt dieser Stadt als Standort internationalen, musikwissenschaftlichen Austausches den Status einer hochkarätigen Veranstaltung für sich beanspruchen kann.

Angelockt von der brisanten Themenstellung, fanden sich neben renommierten Forschern aus Spanien, England, Deutschland, Italien, den Niederlanden, Lateinamerika, USA und Portugal, eine hohe Zahl interessierter Nachwuchsforscher und Studenten in Valencia ein. In seinem Vortrag „The sound of silence“ stellte Tim Carter (London) ein Panoptikum methodischer Implikationen und theoretischer Ansätzen vor, ausgehend sowohl von einer Kritik an verschiedenen Traditionen musikwissenschaftlicher Forschung als auch von Reflexionen zu empirischen Phänomenen. Dass die darauffolgenden Vorträge zu vielen der von Carter formulierten Desiderate und Anregungen Stellung zu nehmen schienen, zeugte von einem impliziten Konsens darüber, dass eine Perspektivierung von Musik jenseits der traditionellen Autor- und Werkbetonung seine *raison d'être* schon längst nicht mehr zu verteidigen braucht. Drei zentrale Themen – „Musik und Institutionen“, „Die Musiker in der urbanen Gesellschaft“, „Städtische Rituale“, – strukturierten den Fortgang des Kongresses. Diese Auswahl erwies sich insofern als glücklich, als sie die Verbindung von Fallstudie und methodologischer Reflexion besonders gut zu inspirieren imstande war. Es würde den Rahmen dieses Berichtes sprengen, versuchte man, alle Beiträge einzeln zu würdigen. Als Grundtenor des gesamten Kongresses ließe sich eine erstaunliche geographische Bandbreite ansehen. Zwar bildete die Erforschung spanischer Musikzentren einen wichtigen Schwerpunkt, ein Bereich in dem zweifelsohne Nachholbedarf herrscht, ganz neuartige Erkenntnisse konnte man durch die Gegenüberstellung mit der Situation in Lateinamerika, Italien und Mitteleuropa gewinnen.

Das Potenzial der Themenstellung des Kongresses wurde in Ian Fenlons (Cambridge) Vortrag „Zeremoniale Stadt: Musik und städtischer Raum im Venedig der Renaissance“ in der Art einer Engführung vielfältigster Ansätze und Beschreibungsmöglichkeiten zugespitzt: Gesellschaftliche und geschichtliche Prozesse, religiöse Kontexte, Kunst aber auch ästhetische Erfahrung und ihre Vermittlung verdichteten sich zu einer schillernden Interpretation. Insgesamt hinterließ der Kongress einen harmonischen Gesamteindruck, der die Sorgfalt widerspiegelte, mit der dieser von Andrea Bombi, Tess Knighton, José Carreras, Manuel Carlos de Brito u. a. vorbereitet worden war.

Es ist zu wünschen, dass diese gelungene Veranstaltung die Eröffnung einer Serie von Kongressen in Valencia bildet, ferner, dass der offensichtliche Bedarf an musikwissenschaftlicher Auseinandersetzung und die Begeisterungsfähigkeit dafür den Weg für die Institutionalisierung der Disziplin Musikwissenschaft an der Universität Valencia ebnet.

Stiftung Kloster Michaelstein , 17. bis 24. September 2000:

Symposium „Archäologie früher Klangerzeugung und Tonordnungen“

von Ellen Hickmann, Hannover

Dass kein Volk, keine Kultur ohne Klänge auskommt, dürfte auch für sehr frühe Stadien der Menschheitsgeschichte gegolten haben. Nicht eben viele Klangmittel sind indes archäologisch nachzuweisen bzw. als solche zu deuten – zu viele Objekte wurden aus vergänglichen Materialien gefertigt, zahlreiche Objekte sind stark zerstört und nur in Resten überliefert, die Interpretation ist also schwierig. War z. B. das Fragment der in der Slowakei gefundenen „Neanderthal-Flöte“ tatsächlich Teil eines Musikinstruments, auf dem bewusst Klänge erzeugt worden sind, Tonfolgen oder Melodien? Oder ist hier ein vom Höhlenbären zerbissener und gelöcherter Röhrenknochen überkommen? Diese Fragen bildeten die Eingangsdiskussion des Symposiums. Veranstalter war die Internationale Studiengruppe Musikarchäologie (Leitung: Ellen Hickmann), in Zusammenarbeit mit dem Deutschen Archäologischen Institut Berlin, Orient-Abteilung (Direktor: Ricardo Eichmann) und mit der genannten Stiftung (Direktor: Andreas Walter). Klangräume wurden vorgestellt (Höhlen, Megalit-Zirkel), mögliche „Notationen“ auf paläolithischen Flöten aus Isturitz/Nordspanien, bis hin zu den frühesten, als Musikinstrumente tatsächlich konstruierten Flöten (Geißenklösterle bei Ulm, datiert ca. 38000–36000 v. Chr.). Mit Hilfe von Nachbauten sind Klangqualität und Tonfolgen zu ermitteln, und dies gilt auch für die 9000-jährigen Flöten von Jiahu/China. Für diese frühen Belege bleiben bewusst angelegte Tonordnungen vage und spekulativ, obgleich die sorgfältig eingelassenen Grifflöcher bis zu einem gewissen Grade den Rückschluss zulassen, dass man bereits früh die Vorstellung organisierter Tonfolgen entwickelte. Andere „europäische Klänge“, die zur Sprache kamen, liegen zeitlich näher, wie z. B. die der altirischen Hörner (Bronze- und Eisenzeit) und der bisher ältesten Leier Nordeuropas (2. Jahrhundert n. Chr.), die erstmals auf einem Kongress vorgestellt wurde, ebenso wie schriftliche Quellen zur Musikkultur des alten Irlands. Überaus reichlich ist der musikarchäologische Befund des präkolumbischen Lateinamerikas. Doch auch hier gilt, dass die vielgestaltigen keramischen Flöten in ihrer Bauweise nur Anhaltspunkte für Tonordnungen vermitteln, wie auch der Tonvorrat von Lauten etwa und Ansätze zu Notationen im alten Ägypten später Perioden (noch) keine Aufschlüsse für die einstige Existenz von Musiksystemen zulassen. Diese erscheinen im alten Mesopotamien, sie wurden lebhaft diskutiert, wie auch ihr vermutlicher Einfluss auf die griechische Antike, die erstmals Tonskalen hervorbrachte sowie Melodien, Notationen und komplexe musikalische Formen.

Den Abschluss der Tagung bildeten Ausführungen über frühe Ost-, südostasiatische und nahöstliche Musiksysteme, stets mit Rückgriff auf den archäologischen Befund der Kulturen.

Wann hat der Mensch begonnen, Musik zu machen? Es bedurfte der Evolution von Hirn und Hand als Voraussetzung für die Musikausübung; dieser wichtige Aspekt wurde ebenfalls beleuchtet. Wie sind die ausgegrabenen oder in Museen entdeckten Klangwerkzeuge oder ihre Überreste zu datieren? Die Kontexte der Befunde lassen zuweilen zeitliche Bestimmungen zu, im Übrigen helfen Chemiker und Physiker unter Anwendung verschiedener Methoden, die ausgiebig erörtert und diskutiert wurden.

Die 49 hoch spezialisierten Wissenschaftler kamen aus zehn europäischen Ländern sowie aus Israel, den USA, Kanada, Neuseeland, Chile und der VR China – Musikwissenschaftler, Archäologen, Assyriologen, Instrumentenbauer, Osteologen, Archäotechniker und ein Neurologe, Amerikanisten, Altertumskundler (Philologen). Nur in einem solch breitgestreuten Fächerspektrum lässt sich Musikarchäologie sinnvoll praktizieren. Workshops, praktische Demonstrationen auf Replikaten, Darstellungen von Musikkonzepten zu archäologischen Ausstellungen, Konzerte und eine Fahrt der Teilnehmer nach Goslar zum Instrumentenmuseum K. Erdmann ergänzten dieses Symposium, das von der Deutschen Forschungsgemeinschaft großzügig finanziert wurde.

Als vorläufiges Ergebnis des Symposiums lässt sich formulieren, dass bewusst angelegte

Tonordnungen und die Notation überlegter Tonfolgen eher in späteren Zeiten vorkommen, obgleich sich Anhaltspunkte dafür bereits in früheren Perioden der Menschheitsgeschichte feststellen lassen. Künftige Forschungen werden hier ansetzen müssen. – Pünktlich zum Symposium erschienen die Berichte der beiden vorigen Zusammenkünfte der Studiengruppe: „Saiteninstrumente im archäologischen Kontext“ (Limassol 1996), *Studien zur Musikarchäologie I*, und „Musikarchäologie früher Metallzeiten“ (Michaelstein 2000), *Studien zur Musikarchäologie II*, beide hrsg. v. Ellen Hickmann und Ricardo Eichmann, Rahden/Westf. 2000.

München, 11. bis 14. Oktober 2000:

„Musik und kulturelle Identität“: 15. Symposium des Dachverbands der Studierenden der Musikwissenschaft (DVSM e.V.)

von Barbara Eichner, München

Fast alle der 18 Referentinnen und Referenten aus dem In- und Ausland stellten die Bedeutung der nationalen Identität in den Mittelpunkt ihrer Ausführungen. Identitätsfragen in der abendländischen Musikgeschichte verfolgten Sandra Martani (Pavia) am Beispiel der byzantinischen Musik in Süditalien, Katelijne Schiltz (Leuven) bei den Florentiner Exilanten des 16. Jahrhunderts, Claus Bockmaier (München) in der Stilsynthese der Kammermusik François Couperins, John Irving (Bristol) in Wolfgang Amadeus Mozarts Klavierkonzerten KV 413–415, und Viktoria Pavlova (Heidelberg) in Dmitrij Schostakowitschs letzten Vokalzyklen. Die besondere Lage jüdischer Komponisten in Frankreich und Deutschland im Spannungsfeld zwischen Tradition, Assimilation und Innovation diskutierten Lydia Grün (New York) für die jüdisch-liturgische Musik des 19. Jahrhunderts und Andrea Brill (München) am Beispiel Alexandre Tansmans und Darius Milhauds. Siegfried Mauser (Salzburg) widmete sich im Eröffnungsvortrag der musikalischen Avantgarde und zeigte die Tendenz zur „Schulbildung“ in der aktuellen Kompositionstheorie auf, während Nikolaus Bacht (London) die Wirkung von John Cages Ästhetik auf Jean François Lyotard untersuchte. Besonders deutlich wurde die Wichtigkeit der Identitätsproblematik in den Referaten über ethnologische und Populärmusikthemen, die in beiden Forschungsrichtungen schon seit längerem diskutiert wird. Reinhold Schlötterer (München) berichtete aus seinen langjährigen Studien in Griechenland über die Bedeutung des Volksgesanges während der osmanischen Herrschaft, Isabel Mayagoitia (München) und Inés Santa María wandten sich dem südamerikanischen Raum zu und stellten die mexikanische bzw. chilenische Musikkultur des 20. Jahrhunderts vor. Nico Schüler (Michigan) betrachtete das Musikleben in Deutschland aus einem ungewohnten Blickwinkel, nämlich dem ausländischer Jugendlicher, Kai Weßler (Bochum) positionierte den Grand Prix d’Eurovision zwischen Abgrenzung und Vereinnahmung, und Jochen Bonz (Bremen) erklärte die Popmusik zur „Sprache des schwachen Subjekts“.

Ganz in der Tradition der DVSM-Symposien, die auch unbequemen Fragestellungen nicht aus dem Weg gehen wollen, standen die Referate von Lydia Grün über die Kulturpolitik der SED, und von Franz Körndle (München) über die deutsche Musikwissenschaft nach 1933 und ihr „germanisches Erbe“. Nicht nur zu diesen „heißen Eisen“ entwickelten sich angeregte Diskussionen. Eine Präsentation der Arbeitsgruppe Exilmusik an der Universität Hamburg über ihr laufendes Projekt „Lebenswege verfolgter Musikerinnen im ‚Dritten Reich‘ und im Exil“, sowie ein Konzert mit der Ethno-Pop-Gruppe „Börte 1“ rundeten das Programm ab. Der Tagungsband zu „Musik und kulturelle Identität“ ist in Vorbereitung.

Köln, 19. bis 22. Oktober 2000:

Stockhausen 2000: LICHT. Internationales Musikwissenschaftliches Symposium

von Eike Feß, Köln

Bereits zum zweiten Mal veranstaltete das Musikwissenschaftliche Institut der Universität zu Köln ein Symposium zum Werk Karlheinz Stockhausens. Anlässlich der für Mai 2000 angesetzten Uraufführung an der Oper Bonn war ursprünglich *MITTWOCH* aus *LICHT* als Schwerpunkt geplant. Nach dem Scheitern dieses Projekts entschlossen sich die Veranstalter jedoch, die Thematik auf die gesamte Heptalogie *LICHT* zu erweitern. Dabei wurde neben musikalischen Fragestellungen auch die Position des Werkes innerhalb eines weiteren kulturhistorischen Kontextes betrachtet.

Zur Eröffnung gewährte Markus Stockhausen, der Sohn des Komponisten, mit der Darbietung zweier Trompetenstücke aus *LICHT* einige verheißungsvolle Ausblicke auf das im Mittelpunkt stehende Werk. Daran anschließend bezog Christoph von Blumröder (Köln), der Initiator der Veranstaltung, mit seinen einleitenden Worten unter anderem zur Situation an deutschen Musiktheatern Stellung, die sich (mit Leipzig als rühmlicher Ausnahme) bisher kaum für die Aufführung von Stockhausens Werk interessierten. Ivanka Stoianova (Paris) betrachtete im folgenden Beitrag die kompositorische Haltung Stockhausens im Vergleich zu Opern der italienischen Komponisten Luciano Berio und Sylvano Bussotti. In den nächsten drei Tagen standen insgesamt zehn Vorträge zu Themen im engeren Zusammenhang mit *LICHT* auf dem Programm. Dabei sprach Imke Misch (Köln) in der von Christoph von Blumröder geleiteten Sektion über serielle Tendenzen, die sich in unterschiedlichen Aspekten des Werkes entdecken lassen, während Roman Brotbeck (Bern) eine ebenso eingehende wie einfühlsame Analyse von *PIETÀ* vorlegte. Minoru Shimizu (Kyoto) beschäftigte sich mit medialen Möglichkeiten des *HELIKOPTER-STREICHQUARTETTS*, in Thomas Ulrichs (Berlin) Vortrag wurde die moralische Komponente des Opernzyklus näher beleuchtet. Dieser mehr geistesgeschichtlich bestimmte Ansatz wurde von Markus Bandur (Freiburg i. Br.) weitergeführt, der in der von Albrecht Riethmüller (Berlin) geleiteten Sektion über Stockhausens spirituelle Anleihen aus dem *Urantia Book* sprach. Außerdem behandelte Jerome Kohl (Seattle, Washington) die spezifische Ausprägung des Harmonischen in Stockhausens Schaffen, während Hans Größ (Leipzig) und Günter Peters (Chemnitz) sich hauptsächlich mit literar-historischen Aspekten von *LICHT* beschäftigten, Peters in Form einer ausgreifenden komparatistischen Betrachtung der symbolischen Ebene des Werkes. Zum Abschluss wurde in der von Roman Brotbeck geleiteten Sektion die Perspektive erweitert. Theo Hirsbrunner (Bern) bot Einblick in den großen Formenreichtum des rituellen Musiktheaters im 20. Jahrhundert, während Uwe Seifert (Köln) die grundsätzliche Frage nach der Zukunft einer individualistischen Schaffenshaltung im Sinne Karlheinz Stockhausens im Gegensatz zur Position eines medienkünstlerisch, an offenen Formen orientierten Künstlers wie Tod Machover stellte.

Einen Höhepunkt bildeten nicht zuletzt die beiden kommentierten Tonbandaufführungen von *MITTWOCHS-ABSCHIED* und *HELIKOPTER-STREICHQUARTETT* durch Stockhausen selbst, der an der institutseigenen Mehrkanalanlage die Klangregie übernahm. Anhand von zwei Einführungsvorträgen gewährte er zudem tiefe wie auch lebendige Einblicke in sein Werk.

Mit 130 Besuchern erlangte das Symposium, an dem insgesamt 13 Referenten internationaler Herkunft beteiligt waren, regen Zuspruch, der sich nicht zuletzt in den intensiven Diskussionen, die sich den Vorträgen anschlossen, ausdrückte. Eine eingehende Dokumentation erfolgt in dem Tagungsbericht *Stockhausen 2000: LICHT*, der in der Schriftenreihe *Signale aus Köln. Beiträge zur Musik der Zeit* publiziert werden wird.

Paris, 16. bis 18. November 2000:

Kolloquium: Fromental Halévy (1799–1862) – „À la tête de l'école française“ (Théophile Gautier, 1836)

von Karl Leich-Galland, Montpeyroux (Hérault)

Mit einjähriger Verspätung fand unlängst das für das Jahr 1999, den zweihundertsten Geburtstag Fromental Halévys, geplante Kolloquium statt. Seit dem Ende des zweiten Weltkriegs war dies wohl das erste Mal, dass in Paris eine solche Veranstaltung einem französischen Opernkomponisten des 19. Jahrhunderts gewidmet war. Das Pariser Conservatoire, die langjährige Schaffensstätte des Gefeierten, hatte hierzu mit Unterstützung des Centre de Recherches sur la Théorie et l'Histoire du Théâtre (Universität Paris III), des Centre de Recherches Poétiques modernes comparées (Universität Paris XII), der Direction d'Action culturelle der Île de France und des französischen Kultusministeriums eingeladen.

Nach einer Begrüßungsadresse Alain Poiriers, des Direktors des Conservatoire, wurden insgesamt 19 Referate vorgetragen, in denen ein Großteil der von Halévy komponierten Opern zur Sprache kam. Hans Ulrich Becker (Brienz) beleuchtete das genealogische Umfeld des Komponisten unter besonderer Berücksichtigung der jüdischen Gemeinde in Fürth, der Heimatstadt von Halévys Vater Elie Levy. Jean-Claude Yon (Paris) und Francis Claudon (Paris) untersuchten die Beziehungen der Librettisten Eugène Scribe und Jules Vernoy de Saint-Georges zu Halévy. Olivier Bara (Lyon) und Mark Everist (Southampton) widmeten ihre Ausführungen den Anfängen Halévys auf dem Gebiet der Opéra comique. Everist betonte die besondere Bedeutung der Komplettierung von Hérolds unvollendet hinterlassener Oper *Ludovic* durch Halévy für dessen nachfolgende Karriere als Komponist. Hervé Lacombe (Metz) stellte den *Guitarrero* aus dramaturgischem und musikalischem Blickwinkel vor. Über Halévy als Ballettkomponisten sprachen Manuela Jahrmärker (München) und Gudrun Oberzaucher-Schüller (Thurnau) vor allem in Bezug auf *Manon Lescaut*.

Auch mehreren der ‚großen Opern‘ Halévys galt die Aufmerksamkeit der Referenten. So verhandelten Diana Hallman (Lexington, USA) die Beziehungen zwischen der *Juive* und dem zeitgenössischen französischen Judentum und Anselm Gerhard (Bern) aus der gleichen Oper die Struktur von „Rachel quand du Seigneur“, der wohl bekanntesten Melodie Halévys überhaupt. Gilles de Van (Paris) untersuchte die Dramaturgie von *Guido et Ginévra* und Béatrice Prioron (Avignon) die mannigfaltigen literarischen Beziehungen des *Juif errant*. Isabelle Moindrot (Tours) entwickelte das szenische Geschehen der *Magicienne*, und Karl Leich-Galland (Montpeyroux/Hérault) behandelte die Entstehungsgeschichte und die Karlsruher Uraufführung von Halévys unvollendet hinterlassener Oper *Noé (Noah)*.

Herbert Schneider (Saarbrücken) gab einen Überblick über die Formen von Halévys Solo-Arien. Der Komponist und Musicograph Gérard Condé (Paris) beleuchtete aus der Partitur von *Guido et Ginévra* heraus die Instrumentationsweise Halévys. Die Rezeptionsgeschichte von Halévy-Opern verfolgten Marie-Hélène Coudroy (Paris) in Paris zu Lebzeiten des Komponisten, Frank Heidlberger (Würzburg) in Wien bis zur Zeit Gustav Mahlers als Operndirektor und Marina Tscherkaschina (Kiew/Ukraine) auf russischen und ukrainischen Bühnen bis zum Jahre 1941.

Das Referat von Thomas Betzwieser (Berlin) über *die Tempesta* kam leider nicht zum Vortrag. Es wird jedoch in den Kolloquiums-Bericht aufgenommen werden, der im Herbst 2002 bei der Musik-Edition Lucie Galland, Heilbronn erscheinen soll. Ein sehr beifällig aufgenommenes Konzert, in dem fortgeschrittene Studenten des Pariser Conservatoire Abschnitte aus Opern Halévys vortrugen, ergänzte das Kolloquium vorteilhaft.

Freiberg, 2. und 3. Dezember 2000:

Symposion der Hans Pfitzner-Gesellschaft zur Premiere „Christ-Elflein“

von Helmut Loos, Chemnitz

Das älteste städtische Theater Europas (seit 1780) in Freiberg widmet sich seit einiger Zeit ambitioniert der Pflege des deutschen Singspiels und hat nach Viktor Nessler's *Trompeter von Säckingen* und Albert Lortzings *Hans Sachs* Hans Pfitzners weihnachtliche Spieloper *Das Christ-Elflein* herausgebracht. Ebenso engagiert griff die Hans Pfitzner-Gesellschaft die Initiative auf und veranstaltete zu diesem Anlaß ein wissenschaftliches Symposion, das sich dem wenig beachteten Werk widmete. Wolfgang Osthoff als Vizepräsident der Gesellschaft zeichnete denn auch sogleich die Beziehung nach, die Pfitzner aufgrund hoher Wertschätzung mit Lortzing verbindet, Rudolf Stephan steuerte „Überlegungen zur Problematik der Spieloper im 20. Jahrhundert“ bei. *Das Christ-Elflein* war zunächst 1906 als Melodram entstanden und erst 1917 zur Spieloper ausgearbeitet worden; beide Fassungen verglich Peter Cahn. Das Libretto der Ilse von Stach wurde bei dieser Gelegenheit durch Pfitzner grundlegend umgestaltet, Christoph Nieder stellte dazu von germanistischer Seite aus kenntnisreich vielfältige Bezüge zur Operngeschichte des 19. Jahrhunderts her. Pfitzners Einstellung zur Melodramenfassung, die er nach der Umgestaltung vollständig abgelehnt hatte, wandelte sich – wie Peter Pachl darlegte – später wieder in Akzeptanz angesichts ihrer durchaus erfolgreichen Einbindung in pädagogische Konzepte durch Otto Daube. Die eigenwillige Weihnachtsauffassung des Werkes wurde von Ingolf Huhn einer tiefgründigen theologischen Betrachtung unterzogen, die Helmut Loos durch Bemerkungen zur Stellung des Werkes in der Gattungsgeschichte der Weihnachtsmusik fortsetzte. Die Neuentdeckung eines Weihnachtsliedes von Hans Pfitzner präsentierte Hans Rectanus, Yoko Rieger-Yokota machte auf eine Verarbeitung des Liedes „Alle Englein freuen sich“ aus dem *Christ-Elflein* in Pfitzners *Streichquartett* op. 13 (Finale) aufmerksam. Nicht zuletzt auch wegen eines hochmotivierten Publikums, das selbst durch die Länge der Vorträge und die intensiv geführten Diskussionen nicht zu ermüden war, sondern sich aktiv einschaltete, erwies sich die gesamte Veranstaltung als ein geradezu mustergültiges Beispiel für einen höchst ertragreichen Dialog der beteiligten Parteien: Publikum, musikalisch/theatralische Praxis und Wissenschaft.

Szczecin (Stettin), 2. bis 4. März 2001:

Międzynarodowa Konferencja Kompozytorzy Szczecińscy (XVI–XX w.) / Internationale Konferenz „Stettiner Komponisten vom 16. bis zum 20. Jahrhundert“

von Andreas Waczkat, Rostock

Zu einer Konferenz einzuladen, die sich ausschließlich mit Leben und Werken Stettiner Komponisten beschäftigt, ist auch heute noch keine Selbstverständlichkeit. Immer noch ist das Verhältnis der Stettiner zu ihrer Stadtgeschichte recht sensibel; das Interesse für die Komponisten der deutschen Vergangenheit der Stadt schien in der polnischen Gegenwart lange Zeit begrenzt. Dass auch von deutscher Seite her nur wenig geforscht wurde, ist einerseits den eingeschränkten Möglichkeiten unter den Bedingungen des real existierenden Sozialismus geschuldet, könnte andererseits aber auch in den unreflektiert übernommenen Einschätzungen der Stettiner Komponisten begründet sein. Johann Georg Ebeling, Johann Carl Gottfried Loewe oder Carl Adolph Lorenz gelten im Allgemeinen nicht als besonders wichtige Komponisten ihrer jeweiligen Zeit. Das Fehlen eines einschlägigen Artikels „Stettin“ in der ersten Auflage der *MGG* ist in dieser Hinsicht symptomatisch. Als Veranstalter dieser perfekt organisierten

und in einer Atmosphäre größter Gastfreundschaft durchgeführten Konferenz zeichnete nun das Schloss der Pommerschen Herzöge Stettin verantwortlich, neben zahlreichen weiteren Einrichtungen unterstützt unter anderem von der Universität Greifswald, deren regionalhistorisches Forschungsinteresse schon durch einige einschlägige Tagungen und Publikationen dokumentiert ist.

Dass die Beziehungen mancher Komponisten zu Stettin ebenso einer neuen Einschätzung bedürfen wie auch ihre Werke, wurde in vielen Beiträgen deutlich. So zeichnete etwa Walter Werbeck (Greifswald) in seinem Beitrag über Adrianus Petit Coclico ein deutlich anderes Bild des angeblichen Josquin-Schülers als das weithin tradierte, das immer noch der Monographie Marcus van Crevels von 1940 verpflichtet ist. Im Widerspruch zum einleitenden Grundsatzreferat von Mikołai Szczyński stellte Werbeck nicht nur in Frage, ob der Selbstdarstellungskünstler Coclico tatsächlich als Stettiner Komponist zu sehen sei, sondern wies auch auf gravierende kompositorische Schwächen in einigen Werken hin. Weitere Beiträge zu älteren Stettiner Komponisten steuerten Matthias Schneider (Greifswald) zu Nicolaus Decius – dessen „Allein Gott in der Höh' sei Ehr“ das vielleicht populärste Werk eines Stettiner Komponisten überhaupt ist –, Danuta Szlagowska (Gdańsk) zum „pommerschen Lassus“ Philipp Dulichius und Joanna Kaczarowska (Berlin) zu Johann Georg Ebeling bei. Dieses Referat zeichnete ein etwas anderes Bild von Ebeling als es Peter Tenhaef (Greifswald) in seinem Referat zur Stettiner Kantatenschule tat; nicht nur an dieser Stelle hätte man sich mehr Gelegenheit zur inhaltlichen Diskussion gewünscht. Mit den Stettiner Stadtmusikanten Paul Luetkemann und Matthias Wentzke beschäftigten sich zwei weitere Beiträge von Andreas Waczkat (Rostock) und Klaus-Peter Koch (Bonn), wobei Koch noch weiter gehende, auch unter instrumentenkundlichen Aspekten diskussionswürdige Akzente auf das Problem der polnischen Geiger in pommerschen Herzogtümern legte.

Nur ein Beitrag von Lutz Winkler (Greifswald) galt dem Stettiner Musikleben im 18. Jahrhundert: Die Hansestadt zählte in diesen Jahren weitaus weniger zu den Musikzentren als später wieder im 19. Jahrhundert. Doch selbst hier konnte Ekkehard Ochs (Greifswald) in einem überblicksartigen Referat mehr auf Forschungsdesiderate hinweisen denn auf wirkliche Erkenntnisse aufbauen; als ein vordringliches Desiderat könnte sich dabei das kompositorische Schaffen von Emilie Mayer erweisen. Den bekannteren Stettiner Komponisten galten eigene, zum Teil pointierte Beiträge: Małgorzata Mazikiewicz (Szczecin) beschäftigte sich mit den Stettiner Handschriften von Gustav Flügel, Maria Zduniak (Wrocław) mit der Rezeption des Werkes von Carl Loewe in Breslau, Małgorzata Wozaczyńska (Koszalin) mit dem musikalischen Schaffen von Carl Adolph Lorenz.

Unter den Stettiner Komponisten des 20. Jahrhunderts galt jenen aus der zweiten Jahrhunderthälfte das hauptsächliche Interesse; einzig Alexander Schwab (Bonn) konzentrierte sich in seinem Beitrag zum Deutsch-Evangelischen Kirchengesang-Vereinstag von 1929 auf die erste Jahrhunderthälfte. Wie umfangreich das öffentlich wahrnehmbare Schaffen Stettiner Komponisten seit 1945 ist, legte Roman Kraszewski (Szczecin) dar. Als ausgewählte Vertreter wurden in der Folge Ryszard Kwiatkowski von Michał Zieliński (Bydgoszcz), Janusz Stalmierski von Ryszard Handke (Szczecin) und Marek Jasiński von Anna Nowak (Bydgoszcz) vorgestellt.

Vier Konzerte mit Werken Stettiner Komponisten umrahmten die Tagung, wobei das Spektrum des Dargebotenen äußerst repräsentativ für die während der Konferenz behandelten Komponisten schien. Namentlich die engagierten Interpretationen der *Faust-Ouvertüre* von Emilie Mayer durch die Stettiner Philharmonie und des Klaviertrios op. 12 von Carl Adolph Lorenz durch drei hochbegabte Studenten machten nachdrücklich deutlich, dass mit diesen Werken nicht nur Forschungs-, sondern auch Repertoirelücken zu füllen sind. – Eine Publikation der Beiträge ist geplant.

Ljubljana, 21. bis 23. März 2001:

Internationales musikwissenschaftliches Symposium zum 300. Jubiläum der Laibacher Philharmonie und zum 100. Geburtstag von Blaž Arnič

von Detlef Gojowy, Unkel am Rhein

Kongressthema war, dem Anlass des 300. Jubiläums der Academia Philharmonicorum Labacensis entsprechend, die Geschichte der europäischen Philharmonien und ähnlicher Musikgesellschaften. Für die der slowenischen Hauptstadt legte Primoz Kuret (Ljubljana) ihre Entstehung aus einer kunstliebenden Adelsgesellschaft dar. Ihre ältere Schwester, die 1666 gegründete Accademia Filarmonica di Bologna, präsentierte als ihr Mitglied Luigi Verdi (Bologna); Darja Koter (Ptuj) kam auf die Mitglieder der Laibacher Akademie zurück, und Edo Škulj (Maribor) auf jene der St.-Cäcilien-Akademie in Kamnik.

Solche Akademien entstanden zu Zeiten, als Hexenverfolgungen noch im Schwange waren, erinnerte Igor Grdina (Ljubljana). Hartmut Krones (Wien) brachte die musikalischen Kontakte zwischen Laibach und Wien im 19. Jahrhundert zur Sprache; Nada Bezić (Zagreb) die der Philharmonie in jener kroatischen Nachbarstadt. Sigrid Wiesmann (Wien) hatte allgemein die Rolle von Musikgesellschaften im Visier, Helmut Loos (Chemnitz) die musikalischen Institutionen und ihre Gebäude in Leipzig, Hermann Jung (Mannheim) die Musikalischen Akademien des dortigen Nationaltheaters bis in heutige Tage.

Maria Grazia Sità (Mailand) sprach über die Musikinstitutionen ihrer Stadt von 1758 bis 1890; Jitka Balátková und Alena Burešová (beide Olmütz) präsentierten Archivmaterialien und Erkenntnisse zum Musikleben dieser mährischen Bischofsstadt. Roberto Frisano (Udine) entwickelte solche aus dieser Nachbarlandschaft Sloweniens, der Berichterstatter ging der Geschichte der alten und Neuen Bachgesellschaft bis in ihre dramatischen DDR-Zeiten nach, Nad'a Hrková (Bratislava) setzte kritische Akzente zur Auseinandersetzung über eine germanozentrische Musikgeschichtsschreibung.

Ein zweites Kongressthema bildete Leben und Werk des als Autodidakt erwachsenen, außerhalb Sloweniens ziemlich (und unverdientermaßen) unbekannt gebliebenen Komponisten Blaž Arnič (1901–1970) mit Beiträgen von Danilo Pokorn (Ljubljana), Nial O'Loughlin (Loughborough), Mojca Menart, Andrej Misson und Ivan Florjanc. Die Aufführung seiner monumentalen *Dritten Sinfonie* (1931–1942) durch die Slowenische Philharmonie unter Leitung seines Sohnes Lovrenc Arnič offenbarte eine unentdeckte spätromantische Musiksprache von eigener Denkweise, bisweilen in Auseinandersetzung mit dem „sinfonischen Mitbürger“ Gustav Mahler.

Musikwissenschaftliche Vorlesungen an Universitäten und sonstigen Hochschulen mit Promotionsrecht

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

Nachträge zum Sommersemester 2001

Bayreuth. *Musikwissenschaft.* Prof. Dr. Fred Büttner: Zum musikgeschichtlichen Bruch um 1600 – Pros: Gregorianischer Choral und mittelalterliche Musikgeschichte – S: Christoph Willibald Gluck, *Alceste* (Wien 1767/Paris 1776) – Koll.

Staatliche Hochschule für Musik Freiburg i. Br. Prof. Dr. Janina Klassen: Von der Gelehrtenrepublik zum Geniekult. Musik und Ästhetik im 18. Jahrhundert – S: Klangkunst. Phänomen – Ästhetik – Ereignis – S: Musik am Rhein (im Austausch mit Prof. Dr. Susanne Rode-Breymann, Musikhochschule Köln) – Koll: Examens- u. Forschungsfragen. □ Dr. Nils Grosch: Kurt Weill: Medien- und Theaterkonzeptionen – S: Bebop – Geschichte eines Jazzstils – S: Populäres Lied und Theater – Stationen einer Wechselwirkung (gem. m. Dr. Waltraud Linder-Beroud) – Koll.

Koblenz-Landau. *Standort Koblenz.* PD Dr. Petra Bockholdt: Musikgeschichte VI: Musik im 19. Jahrhundert – Ü zur V: Ouvertüre und Orchesterstück im 19. Jahrhundert – Pros: G. F. Händel, englischsprachige Kompositionen kleineren Umfangs – S: Messen von G. P. da Palestrina.

Leipzig. Dr. Rainer Bayreuther: Ü: Lektüre: Wackenroder, *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*. □ Peter Korfmacher M. A.: Ü: Musikkritik. □ Prof. Dr. Klaus Mehner: S: Musik – Kultur – Musikkultur. □ PD Dr. Eckhard Roch: Geschichte der Sinfonie vor 1800 – Pros: Der vollkommene Kapellmeister. Johann Mattheson als Wegbereiter einer „modernen“ Musiktheorie – S: Das Musiktheater Andrew Lloyd Webbers – S: „Weltmusik“. Serielles Denken im Werk Karlheinz Stockhausens. □ Björn-Helmer Schmidt M. A.: Pros: Musik – Denken – Verstehen. Musik als Gegenstand der Kognitionswissenschaft.

Magdeburg. Jens Eckert M. A.: Haupt-S: Grundlagen der Indischen Kunstmusik. □ Dr. Sigrid Hansen: Koll: Kolloquium zur Zwischenprüfung Musikwissenschaft (Neue Musik). □ Hans-Joachim Herwig: Pros: „Musik“: Probleme und Versuche der Begriffsbestimmung (Musikphilosophie) – Pros: Aspekte der Kategorie Form (Musikphilosophie) – Ü: Musikwissenschaftliche und -journalistische Textgestaltung – Ü: Liedtextinterpretation. □ Prof. Dr. Niels Knolle: Pros: Denkwerkstatt – Haupt-S: Edutainmentkonzepte in der Musikpädagogik – Haupt-S: Theorie und Praxis des Projektunterrichts – Haupt-S: Musikunterricht und Internet. □ Prof. Dr. Tomi Mäkelä: Haupt-S: Nationalstile – Pros/Haupt-S: Formenlehre. □ Dr. Rüdiger Pfeiffer: Pros: Musikgeschichte im Überblick (II) und (IV) – Pros: Zur Entwicklung der Konzertsart im 18. Jahrhundert – Pros: Die Oper im 19. Jahrhundert. □ Dr. Charlotte Seither: Haupt-S: Arnold Schönberg: Stil und Ästhetik. □ Dr. Carla Ullrich: Pros/Ü: Lehrziele und Unterrichtsinhalte des Musikunterrichts – Pros/Ü: Methoden des Musikunterrichts – Unterrichtsvorbereitender Kurs – Ü: Schulpraktische Übungen – Pros: Musikpädagogik für Instrumental- und Gesangspädagogen.

Marburg. PD Dr. K. Grönke: Musikbilder: Zur Darstellung von Musik in der bildenden Kunst – Haupt-S: Dmitrij Šostakovič: Komponieren zwischen Kunst und Politik – Pros: Musikgeschichte und Musikgeschichtsschreibung (Lektürekurs) – Ü zur V: Die musizierende Frau in der bildenden Kunst.

Tübingen. Prof. Dr. Manfred Hermann Schmid: Haupt-S: Verdi und Berlioz: Requiem.

Wintersemester 2001/2002

Augsburg. Lehrbeauftr. Eckhard Böhringer M. A.: Ü: Musikpaläographie I: Schwarze und weiße Mensuralnotation – Ü: Aufführungsversuche. □ Lehrbeauftr. Erich Broy M. A.: Ü: Kontrapunkt I: Das Regelsystem des vokalen Kontrapunktes von seinen Anfängen im 15. Jahrhundert bis zum Ende des 16. Jahrhunderts (Historische Satzlehre) – Ü: Harmonielehre. □ Prof. Dr. Marianne Danckwardt: Tonart und Konsonanz im musikgeschichtlichen Wandel – Ober-S: Magistranden- und Doktorandenkolloquium (1) – Haupt-S: Messkompositionen des 14. Jahrhunderts (3) – Pros: Tanzkompositionen vom 16. bis zum 20. Jahrhundert (Analyse). □ Lehrbeauftr. Dr. Karl Huber: Ü: Einführung in musikwissenschaftliches Arbeiten (1). □ Lehrbeauftr. Dr. Johannes

Hoyer: Pros: Tastenmusik 1300–1700: vom Robertsbridge-Codex (ca. 1320) bis Dietrich Buxtehude (1637–1707) – S: Konzeption und Erstellung des musikalischen und musikwissenschaftlichen Rahmenprogramms zum Internationalen Kartäuser-Kongress in Buxheim (600 Jahre Kartause Buxheim, 9.–12. Mai 2002) (Methodik). □ Lehrbeauftragt. Dr. Erich Tremmel: S: Akustik der Musikinstrumente (Instrumentenkunde).

Basel. Musikgeschichte. Prof. Dr. Wulf Arlt: Die Motette des Mittelalters – Grund-S: Einführung in das Verständnis musikalischer Werke (gem. mit PD Dr. J. Willmann) – Grundlagen der Einstimmigkeit des Mittelalters: Choral, Liturgie und Neumen – Haupt-S: Blick in die Werkstatt des Komponierens: Konstanz und Wandel vom Mittelalter bis zur Zeit der Wiener Klassik – Graduierten-S: Seminar zur älteren Musikgeschichte (1) – Arbeitsgemeinschaft zu Forschungsfragen der älteren und neueren Musikgeschichte (n. Vereinb.) – Das „fahle Pferd“ – Interdisziplinäre Übung zum *Roman de Fauvel* (gem. mit Prof. Dr. O. Millet und Prof. Dr. A. v. Müller) (1). □ Prof. Dr. Peter Gülke: Zur Geschichte und Ästhetik der Interpretation: Der Dirigent als Statthalter (1) – Haupt-S: Wort und Ton in der Musik des 20. Jahrhunderts (gem. mit Prof. Dr. A. C. Shreffler). □ Prof. Dr. Max Haas: Griechische Musiktheorie und ihre arabische Rezeption (mit Übungen) – Ü: Byzantinische Notationen und die Idee einer ‚Universalen Neumenkunde‘ – Computergestützte Musikwissenschaft II. □ Dr. Felix Meyer: Revolutionäre Traditionen: Amerikanische Musik im 20. Jahrhundert (mit Übungen) (gem. mit Prof. Dr. A. Shreffler) □ Dr. Dominique Müller: Historische Satzlehre IV: Einführung in die Grundlagen des Satzes und in die Formprobleme der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Anne Shreffler: Grund-S.: Themen zur Musikästhetik im 19. Jahrhundert – Ü: Musik/Theater nach 1950. □ PD Dr. Joseph Willmann: Symphonie und Symphonische Dichtung – Einführung in musikwissenschaftliche Werkzeuge und Arbeitsweisen (Bibliographie etc.) (1). □ Dr. Heidi Zimmermann: Ü: Workshop Schreiben

Ethnomusikologie. Dr. Martin Greve: Musik und Migration (1) – Ü zur Vorlesung (1).

Bayreuth. Musikwissenschaft. N. N.: Vorlesung – Pros – S – Koll. □ Doz. Dr. Inge Naess: S: Geschichte der Musikästhetik (1600–1950) in Beispielen.

Musiktheaterwissenschaft. Prof. Dr. Sieghart Döhring: Musiktheater um 1900 II. – S: Musikalischer Verismo. □ Prof. Dr. Susanne Vill: Theatergeschichte fokussiert: Mythen der Neuzeit und ihre Transformation. Faust, Don Juan, Hamlet – Pros: Einführung in die Theaterwissenschaft – HS: Faust-Varianten – Pros: Audiovisuelle Vorstellung exemplarischer Werke des Theaters und Musiktheaters (Prof. Dr. Sieghart Döhring, Prof. Dr. Susanne Vill, Dr. Daniel Brandenburg, Dr. Rainer Franke, Stephan Jöris, Dr. Marion Linhardt, Dr. Gunhild Oberzaucher-Schüller, Dr. Thomas Steiert). □ Dr. Daniel Brandenburg: Pros: Etappen der Opera buffa im 18. Jahrhundert. □ Dr. Rainer Franke: Pros: Inszenierungen im Vergleich: *Der Ring des Nibelungen* von Richard Wagner – Pros: Die Zeitoper. Aspekte einer Kunstgattung in der Weimarer Republik. □ Dr. Sven Friedrich: Pros: Richard Wagners *Parsifal*. Dramaturgie und Bühnenrezeption. □ Stephan Jöris: Pros: Theaterprojekt mit Musik. □ Dr. Marion Linhardt: Pros: Shakespeare-Theater. William S. und seine Geschöpfe als Medienobjekte. □ Dr. Gunhild Oberzaucher-Schüller: Pros: Die Rolle der Bewegung im Musiktheater der Weimarer Republik. □ Dr. Peter P. Pacht: Pros: Die Bühnenwerke von Franz Schreker. □ Dr. Mathias Spohr: Pros: Einführung in die populäre Dramatik. □ Dr. Thomas Steiert: Pros: „Opern“-Zyklen: Monumentalität im Musiktheater – Pros: Monolog und Monodram. Der vereinzelte Mensch auf der Opernbühne – Ü: Tendenzen im gegenwärtigen Musiktheater – Ü: Einführung ins Partiturlesen.

Berlin. Freie Universität. Institut für Musikwissenschaft. Musikwissenschaftliches Seminar. Dr. Bodo Bisschoff: Pros: Weltbild, Programm und musikalische Faktur in Gustav Mahlers 2. Sinfonie (*Auferstehungssinfonie*). □ Dr. Guido Heldt: Pros: Einführung ins musikwissenschaftliche Arbeiten: Jan Dismas Zelenka und Dresden 1700–1745. □ Dr. Frank Hentschel: Pros: Goethes *Faust* in der Musik des 19. und frühen 20. Jahrhunderts – Pros: Ü: Hören mittelalterlicher Musik. □ Prof. Dr. Jürgen Maehder: Die italienische Oper von der Einigung Italiens bis zum Ende des I. Weltkriegs (1871–1918) – S: Luigi Illica und die italienische Oper des Fin de siècle – S: Ernst Krenek – Ober-S/Koll.: Methoden und Probleme der Forschung. □ Lehrbeauftragt. Dr. Konstantin Restle: Pros: Automatische Musikinstrumente. □ Prof. Dr. Albrecht Riethmüller: Musik- und Tanzfilm (gemeinsam mit Prof. Dr. Gertrud Koch) – Ober-S: Musikmetropolen im Vergleich: Berlin, Paris, New York – S: Shakespeare – Film – Musik (gemeinsam mit Prof. Dr. Manfred Pfister) – Pros: Einführung in die Musikgeschichte. □ Lehrbeauftragt. Dr. Charlotte Seither: Pros: Musik nach Paul Celan.

Seminar für Vergleichende Musikwissenschaft. Lehrbeauftragt. Dr. Edda Brandes: Pros: Musik-Landschaften in Mali. □ PD Dr. Gerd Grupe: Theorie und Praxis der javanischen Gamelan-Musik – S: Die kiGanda-Musik – Pros.: Einführung in die Vergleichende Musikwissenschaft – Pros.: Einführung in die Musik Ostasiens. □ Lehrbeauftragt. Prof. Dr. Artur Simon: Pros.: N. N. □ Lehrbeauftragt. Dr. Ulrich Wegner: S: Ländliche und städtische Musiktraditionen in Ägypten.

Berlin. Hochschule der Künste. Cornelia Bartsch: Pros: „Mythos Beethoven“ – Konzertprojekt: Komponistinnen in Preußen. □ Prof. Dr. Rainer Cadenbach: Musiktheorie und Musiküberlieferung im Mittelalter – Musik und Musikleben der Renaissance: Stile, Zentren, Musiker – Haupt-S: Entwürfe, Fragmente und Fassungen berühmter Musikwerke – Ringvorlesung: „entwerfen/Entwurf“ – Prof. Dr. Wolfgang Dinglinger: Haupt-S: Zwischen Sinfonia und Symphonie. Mozarts Entwicklung als Symphonie-Komponist. Entstehungsgeschichte und Analyse beispielhafter Werke. □ Prof. Dr. Patrick Dinslage: Haupt-S: Monteverdi und die venezianische

Renaissance. Studien zu Musik, Kunst, Architektur. □ Dr. Ellinore Fladt: Pros: Johann Sebastian Bachs geistliche und weltliche Kantaten. □ Prof. Dr. Hartmut Fladt: Haupt-S: Zwölfkrontechnik: Geschichte und Systematik. □ Claudia Maria Knispel: Pros: Opera buffa und deutsches Singspiel. Zur musikalischen Komödie im 18. Jahrhundert. □ Johannes Laas: Pros: Romeo und Julia in der Musikgeschichte. □ Prof. Ingeborg Pffingsten: Haupt-S: Sonatenform in Musik und theoretischem Schrifttum des 19. Jahrhunderts (II). □ Prof. Dr. Albert Richenhagen: Haupt-S: Studien zur Faustlegende im Musikdrama des 19. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Peter Rummenhöller: S: Die Klaviere des 18. Jahrhunderts und ihre Musik (in Zusammenarbeit mit dem Musikinstrumentenmuseum Preußischer Kulturbesitz) – Haupt-S: Das Lied. Hochkultur und Populärkultur (zusammen mit Prof. Dr. Birgit Jank) – Haupt-S: Geschichte der Programm-Musik. □ Prof. Dr. Martina Sichert: Die Sinfonie im 18. Jahrhundert – Haupt-S: Ausgewählte Streichquartette vom 18. bis 20. Jahrhundert – Pros: Klavierwerke der Wiener Schule. □ Prof. Dr. Artur Simon: Pros: Musikethnologie. □ Dr. Martin Supper: Pros: Geschichte und Ästhetik der elektroakustischen Musik und Computermusik. □ Prof. Dr. Reinhard Schäfertöns: Haupt-S: Kammermusik von Franz Schubert. □ Christine Wassermann-Beirao: Pros: Gustav Mahlers Symphonien.

Berlin. Humboldt-Universität. Prof. Dr. Wolfgang Auhagen: Audiovisuelle Musikrezeption – S: Analyse der Gestik von Interpreten – S: Johann Sebastian Bach: Messe in h-Moll. Theologische und musikalische Analysen (gem. mit Prof. Dr. Gerd Rienäcker) – Ü: Musikedition und Notensatz II (gem. mit Alexander Steinhilber M. A.) – Koll: Wissenschaftliches Arbeiten in der Systematischen Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Eckehard Binas: Kampf um begrenzte Ressourcen: Musik und Wettbewerb. Annäherungen an eine kulturphilosophische Wettbewerbstheorie. □ Dr. Camilla Bork: Pros: Das sinfonische Schaffen Johannes Brahms' – Pros: Die Musik der Neuen Sachlichkeit. □ Prof. Dr. Hermann Danuser: Musikalische Lyrik II. Von 1800 bis heute – S: Dichtung und Musik um 1900 (gem. mit Prof. Dr. Ernst Osterkamp) – S: Philosophie des Absoluten und absolute Musik (gem. mit Prof. Dr. Ulrich Pothast) – Koll: Die Musik im Prozess der ästhetischen Moderne. □ Detlef Giese M. A.: Pros: Kommunikation und Medien im Zeitalter der technisch reproduzierten Musik – Pros: Johann Sebastian Bach: Einheit von Amt und Werk. □ Prof. Dr. Bert Greiner: Die Slawen in Deutschland. Zur sorbischen Musikgeschichte. □ Ingolf Haedicke: Ü: Grundlagen der Elektroakustik, historisch betrachtet. □ Prof. Dr. Christian Kaden: Theoretische Musiksoziologie – S: Berufsmusiker in Geschichte und Gegenwart – Pros: Musik und Aufklärung – Koll: Forschungsseminar Musiksoziologie. □ Prof. Dr. Reiner Kluge: Musikinstrumente I: Allgemeine Instrumentenkunde – Pros: Konzertsaal-Akustik – Ü: Statistisches Arbeiten mit SPSS. Eine Einführung für Geisteswissenschaftler – Koll: Möglichkeiten der Computerunterstützung musikwissenschaftlicher Arbeiten. □ Dr. Jörg Langner: Pros: Rhythmus. □ Dr. Burkhard Meischein: Pros: Einführung in die Historische Musikwissenschaft. □ Dr. Andreas Meyer: Pros: Musik und Lyrik nach 1945. □ Jörg Mischke M. A.: Pros: Populäre Musik Live. Analytische Annäherungen. □ Dr. Michael Rauhut: Pros: Rock in Deutschland. Die achtziger Jahre – Pros: Jugendkulturen und populäre Musik. □ Dr. Claudius Reinke: Pros: Theorien der Filmmusik – Pros: Zwischen Bürgerlichkeit und Ästhetizismus. Richard Strauss und Hugo von Hofmannsthal. □ Prof. Dr. Gerd Rienäcker: Einführung in die Paläographie I – Einführung in die Dramaturgie des Musiktheaters. □ Prof. Dr. Peter Wicke: Musik als Industrie – S: Der Hit als musikkulturelles Phänomen – Pros: Popmusik in der Analyse – Pros: Theorie und Methode der Popmusikforschung.

Berlin. Technische Universität. Dr. Martha Brech: S: Elektroakustische Musik II: Analyse – Pros: Klangfarbenkompositionen für großes Ensemble ab 1960. □ PD Dr. Heinz von Loesch: S: Mozarts Klavierkonzerte. □ Dr. Burkhard Meischein: S: Heinrich Schenker (gem. mit Dr. Michael Polth. □ Prof. Dr. Helga de la Motte: Kognitive und emotionale Informationsverarbeitung beim Musikhören – Pros: Einführung in die Musikästhetik – Haupt-S: Instrumentation – Klang – Tonsatz – Koll: Doktorandenkolloquium. □ Dr. Hans Neuhoff: Ü: Methodenlehre: Empirische Methoden in der systematischen Musikwissenschaft – S: Neue Musik: Oper und Musiktheater 1920–1930. □ Dr. Sabine Sanio: S: John Cage – ein Komponist des 20. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Christian Martin Schmidt: Mozarts Opern – Pros: Mozart: *Die Entführung aus dem Serail* – Haupt-S: Strauss: *Ariadne* – Koll: Doktorandenkolloquium. □ Dr. Robert Schmitt Scheubel: S: Quellenkunde. □ Oliver Schwab-Felisch: Ü: Ludwig van Beethoven: Die späten Streichquartette – Ü: Schenkerian Analysis 1: Counterpoint in Composition – Ü: Phänomenologie und Musik. □ Dr. Eckhard Tramsen: S: Musik und Religionsgeschichte.

Bern. Prof. Dr. Anselm Gerhard: Spielarten des Komischen im Musiktheater des 19. Jahrhunderts – Pros: Joseph Haydns Oratorien – Koll: Forum Musikwissenschaft. □ Dr. Friedemann Kreuder: Pros: Der Theatermacher Josef Felix von Kurz Bernardon. □ Prof. Dr. Victor Ravizza: Gustav Mahler – Pros: Claudio Monteverdi, der „Schöpfer der modernen Musik“ – S: Musik- und Sängereite im 19. Jahrhundert.

Bochum. Apl. Prof. Dr. Christian Ahrens: Zur Geschichte der besaiteten Tasteninstrumente – Pros: Die Gitarre – Haupt-S: Probleme der musikalischen Schlussgestaltung – Koll: Kolloquium für Examenskandidaten. □ Marina Grochowski: Praktikum: Orchestermanagement und Öffentlichkeitsarbeit (Bochumer Symphoniker). □ Wolfgang Haendeler: Praktikum: Operndramaturgie, Regie, Presse, Öffentlichkeitsarbeit (Theater Hagen). □ Werner Heimlich: Praktikum: Initiativkreis Ruhrgebiet. □ Dr. Corinna Herr: Pros: Von der Amazone zum Girlie: Weibliche Popstars in der Medienkultur. □ Dr. Hans Jaskulsky: Praktikum: Internationales Chorfestival-Ruhr Oktober 2001 (Programmgestaltung, Öffentlichkeitsarbeit, Chorbetreuung) – Praktikum: Inszenierung Anfang Dezember 2001, Strawinskys *Geschichte vom Soldaten*, Programmheftgestaltung. □ Dr. Mar-

kus Kiesel: Pros: Die Oper als Betrieb. □ Falko Köhler/Miriam Probst: Tutorium I: Grundkenntnisse der Musikgeschichte (gem. mit Miriam Probst) – Tutorium II: Übungen zu den Propädeutika – Tutorium III: Vorbereitungskurs für den Einstufungstest Satzlehre. □ Karin Kücü: Praktikum: Redaktion Kulturbereich (WAZ Redaktion Witten). □ Prof. Dr. Julia Liebscher: Mahlers Symphonien – Pros: Übung zur Vorlesung – Haupt-S: Zeit und Raum im Musiktheater – Koll: Kolloquium zu aktuellen Forschungsfragen – Koll: Arbeitsgruppe Multimedia (gem. mit HD Dr. Monika Woitas). □ Pervez Mirza/Aloysius Groß: Praktikum: Studienbegleitende Ausbildung der Musikschule Bochum. □ Prof. Dr. Peter P. Pacht: Pros: Bühnenwerke von Hans Pfitzner. □ Dr. Artrud Reuter: Pros: Musikbibliographie. □ PD Dr. Eckhard Roch: Haupt-S: „Klangfarben“. Musikgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts im Spiegel der Instrumentationskunst. □ Dr. Wolfgang Winterhager: Pros: Johannes Brahms: Die Symphonien und Konzerte – Pros: Einführung in die Musikwissenschaft – Pros: Jazz im Ruhrgebiet. □ HD Dr. Monika Woitas: Musikgeschichte II, Barock und Klassik – Pros: Tanz und Ballett im 19. Jahrhundert – Haupt-S: Ausstellungsprojekt Pfitzner – Koll: Forum Tanzwissenschaft. □ Christian Wolf/Dr. Jürgen May (Richard-Strauss-Institut, Garmisch-Partenkirchen): Praktikum: Quellenforschung, Öffentlichkeitsarbeit.

Bonn. Prof. Dr. Erik Fischer: Musikästhetik – Musikgeschichte – Musikwissenschaft – Pros: Audio (Musik) für Anfänger – Pros: Einführung in die Musiksoziologie – S: Aspekte einer ‚Deconstructive Musicology‘ III: ‚Das System Peter Greenaway‘ (gem. mit Dr. Bettina Schlüter) – Doktoranden-S: Epistemologische Probleme der aktuellen musikwissenschaftlichen Forschung. □ Prof. Dr. Renate Groth: Höfische Oper im 17. und 18. Jahrhundert – Pros: Übungen zur Musik des 17. und 18. Jahrhunderts – S: Zur Geschichte der Bach-Rezeption im 18. und 19. Jahrhundert – Ober-S: Neuere Forschungsliteratur (Schwerpunkt: Musikhistoriographie). □ Dr. Hartmut Hein: Pros: Einführung in die Musikwissenschaft – Pros: Klaviersonaten russischer Komponisten. □ AMD Walter L. Mik: Pros: Instrument und Instrumentation. □ Prof. Dr. Emil Platen: S: Richard Wagners *Meistersinger*. □ Dr. Bettina Schlüter: Pros: Multimedia für Anfänger. □ Prof. Dr. Wolfram Steinbeck: Musikgeschichte III: Das 19. Jahrhundert – Pros: Die Sonatensatzform im 18. Jahrhundert – S: Richard Wagners *Tristan und Isolde* – Ober-S: Aktuelle Forschungsprobleme der Musikwissenschaft.

Bremen. Elin-Birgit Berndt: Didaktik der informationstechnischen und multimedialen Grundbildung. □ Annegret Bolte (LB): Ü: Improvisation und Musiktherapie. □ Leonard Cruz (LB): Ü: Musik, Improvisation und Bewegung. □ Dr. Susanne Gläß: S: Geschichte der europäischen Kunstmusik im Überblick – S: Ethnologische, historische und pädagogische Aspekte des Zusammenhanges von Tod und Musik. □ Prof. Erwin Koch-Raphael: Ü: Komposition und Interpretation – S: „Analyse-Labor“ – Ü: Kontrapunkt nach Palestrina. □ Andreas Lieberg: S: Harmonielehre auf der Gitarre – S: Politisch Lied – ein garstig Lied – S: Kammermusik mit Gitarre. □ Frank Nolte (LB): S: Todesbilder – Tod und Sterben in der Oper. □ Grigori Pantijelew (LB): S: Musikalische Innovation im 20. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Thomas Phleps: S: Politische Musik im 20. Jahrhundert – S: Einführung in die Musikwissenschaft – AV: Projektplenum Musik und Politik (gem. mit Matthias Eckard) – S: Einführung in das Studium der Musikpädagogik. □ Prof. Florian Poser: Ü: Jazz in Theorie und Praxis I. □ Erich Radtke (LB): Ü: Schule – Musik – Theater (Komposition am Theater). □ Uwe Rasch (LB): Ü: *Wozzeck* von Alban Berg 2. □ Birgit Romann (LB): S: Elementare Musikpädagogik in der Primarstufe und der außerschulischen Bildungsarbeit. □ Anja Rosenbrock: S: Gender Studies in der Populärmusik. □ Oliver Rosteck (LB): S: Georg Philipp Telemann – Ein musikalischer Universalist im 18. Jahrhundert. □ Georg Sichma: Ü: Digital Music I □ Julia Schneidewind (LB): Zukunftschancen des Digitalen Hörfunks.

Chemnitz. Dipl.-Musikpädagogin Manfred Kepsch (im Lehrauftrag): Pros: Entwicklung der Populärmusik. □ Prof. Dr. Helmut Loos: S: Methoden der Analyse und Interpretation – S: Die Oratorien Robert Schumanns – Ü: Lektürekurs Musikästhetik – Symphonik des 19. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Eberhard Möller (im Lehrauftrag): Ü: Analyse I – Ü: Analyse II – Haupt-S: Die Kantaten von J. S. Bach. □ Dipl.-Musikpädagogin Thomas Richter: Instrumentenkunde.

Detmold/Paderborn. Dr. Jürgen Arndt: Haupt-S: Bebop, Cool Jazz, Hard Bop – Haupt-S: Minimal/medial: Von Steve Reich bis „Daft Punk“. □ Prof. Dr. Beatrix Borchard: Haupt-S: Musik in Theresienstadt – Pros: Musikfilme – Pros: Lili und Nadia Boulanger – Koll: Aktuelle Forschungsprobleme (gem. mit Prof. Dr. Gerhard Allroggen, Prof. Dr. Arno Forchert, Prof. Dr. Werner Keil, Prof. Dr. Annegrit Laubenthal). □ Dr. Irmlind Capelle: Albert Lortzing und die Konversationsoper in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Werner Keil: V: Allgemeine Musikgeschichte I – Haupt-S: Gustav Mahler: Die Wunderhorn-Jahre – Pros: Einführung in die Musikwissenschaft – Pros: Musikkritik von Schumann bis Debussy. □ Prof. Dr. Annegrit Laubenthal: Haupt-S: Faust in der Musik – Haupt-S: Musik am Hofe der Margarethe von Österreich – Pros: Italienreisen – Pros: Chormusik des 19. Jahrhunderts.

Dortmund. Prof. Dr. Werner Abegg: Einführung in die Musikgeschichte II – Ü: Analysen von Sinfonien der Wiener Klassik. □ Reinhard Fehling: S: Volksmusikintonationen im Werk Robert Schumanns – S: Politisches Lied – S: Klassenunterricht mit Streichern und Bläsern (gem. m. Barbara Engelhardt). □ Prof. Dr. Martin Geck: S: Musikgeschichte als Ideengeschichte: Die Sinfonie des 19. Jahrhunderts – S: Überfluss und Mangel als ästhetische Phänomene in Musik, Kunst, Textil und Sport. □ Prof. Dr. Eva-Maria Houben: Ü/S: Tonsatz: Liedsätze in unterschiedlichen Stilen aus verschiedenen Epochen – S: Musik der Jahrtausendwende: Tendenzen

und Erinnerungen – S: Doktorandenkolloquium. □ Otto Junker: S: Analyse: Die Klaviermusik Franz Schuberts. □ Dr. Wilfried Raschke: Ü: Instrumentenkunde – Learning by teaching – S: Geschichte der Rockmusik, Teil I: Rock'n'Roll. □ Prof. Dr. Günther Rötter: Ü: Systematische Musikwissenschaft, Grundkurs I (gem. m. Niklas Büdenbender) – Ü: Systematische Musikwissenschaft, Grundkurs II (gem. m. Niklas Büdenbender) – S: Musik und Psychologie (gem. mit Prof. Dr. Bernd Gasch) – S: Was Referendare und Lehrer vom Musikstudium halten – eine Einführung in empirisches Arbeiten. □ PD Dr. Michael Schenk: S: Vernetzung der 1. und 2. Phase der Musiklehrausbildung. □ Prof. Dr. Mechthild von Schoenebeck: S: Geschichte der Musikerziehung – S: Lernfelder des Musikunterrichts in der Grundschule – S: Musiktheaterpädagogik (gem. m. Dr. Dietrich Helms u. Gretchen Weerheim). □ Prof. Dr. Andreas Stascheit: S: Musik in Sozialpädagogik und Sozialtherapie. □ PD Dr. Ulrich Tadday: S: Robert Schumann: Leben und Werk/Musikgeschichte als Diskursgeschichte I.

Dresden. Technische Universität. Dr. Roland Biener: S: Leopold Mozart und seine Zeit. □ Dipl.-Ing. Karsten Blüthgen: Akustik und Hörtheorie (mit Ü). □ Sylvia Färber: S/Ü: Musikalische Formenlehre. □ Dr. Horst Hoddick: Einführung in die Instrumentenkunde (mit Ü). □ Wolfgang Mende, M. A.: S: Programmmusik – Ü: Einführung in musikwissenschaftliches Arbeiten. □ Prof. Dr. Hans-Günter Ottenberg: Haupt-S: Musikzeitschriften im 19. Jahrhundert – S: Carl Philipp Emanuel Bachs Klaviermusik – Pros: Die Entwicklung des Konzertwesens im 18. Jahrhundert – Schuberts Lieder – Ober-S für Doktoranden, Magistranden und Fortgeschrittene. □ Dr. habil. Lothar Schmidt: Musikgeschichte im Überblick, Teil I, Musik bis 1700 – Haupt-S: Die Geschichte der Motette vom 14. bis zum 16. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Hans-Joachim Schulze: Haupt-S: Johann Sebastian Bachs Instrumentalschaffen.

Düsseldorf. Dr. habil. Bernhard Appel: Mittel-S: Musikwissenschaftliche Editionstechnik und musikalische Praxis. □ Prof. Dr. Andreas Ballstaedt: Musik im 15. und 16. Jahrhundert – Mittel-S: Beethovens Symphonien (I) – Analyse und Interpretation – Ober-/Haupt-S: Das Klavier im 20. Jahrhundert – Zwischen Keyboard und Konzertsaal – Doktorandenkolloquium (gem. mit Prof. Dr. Dr. Volker Kalisch). □ Prof. Dr. Wolfgang Bretschneider: Unter-/Mittel-S: Kirchenmusik zwischen Erneuerung und Restauration im 19. und 20. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Dr. Volker Kalisch: Fragen der Aufführungspraxis – Ober-/Haupt-S (zus. m. Prof. Dr. Rudolf Heinz, Heinrich-Heine-Universität, Düsseldorf): Wagner – Nietzsche. (K)eine Begegnung? □ Dr. Lars-Christian Koch: Instrumentalmusik als Genre in Musikkulturen. □ Frank Stadler, M. A.: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten und Fachbibliographie. □ Dr. Elena Ungeheuer: Mittel-S: Klangmontage in zeitgenössischen Kompositionen und Popmusik seit 1950.

Eichstätt. PD Dr. Marcel Dobberstein: Die Geburt der Tragödie. Zur Bedeutung der Musik bei Friedrich Nietzsche – Musikwissenschaft als Anthropologie und Kulturwissenschaft – Pros: Einführung in die Musikwissenschaft – S: Musik in Agitation. Die Musik im Nationalsozialismus und im Protest der 68er. □ Prof. Dr. Karlheinz Schlager: Spuren der Neuzeit: Musikgeschichte im 15. und 16. Jahrhundert. – S: Giuseppe Verdi: Die geistlichen Werke. S: Die hohe Zeit der Vokalpolyphonie: Ausgewählte Chorwerke der Renaissance. S: Choralhandschriften der Universitätsbibliothek Eichstätt: I. Hymnare.

Erlangen-Nürnberg. Prof. Dr. Andreas Haug: Das Lied in der Musikgeschichte I – Haupt-S: Perotinus: Die mittelalterliche Präfiguration eines modernen Komponisten? – Pros: Musikbezogene Texte Theodor W. Adornos – Koll zu aktuellen Themen der Musikforschung. □ PD Dr. Wolfgang Hirschmann: Pros: Einführung in die Lektüre mittelalterlicher Theoretikertexte – Mittel-S: Streichquartettkomposition im 20. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Wolfgang Horn: Musikgeschichte der Barockzeit (ca. 1600 bis ca. 1750) – S: Die Überlieferung der Werke Adrian Willaerts (1490–1562) – S: Die Klaviersonaten Ludwig van Beethovens – Koll: zu aktuellen Forschungsthemen. □ Michael Klaper M. A.: Pros: Modal- und frühe Mensuralnotation (Notationskunde) – Pros: Der Orpheusstoff in der Operngeschichte (gemeinsam mit Dr. Adrian la Salvia). □ Andreas Pfisterer M. A.: Pros: Musik am Sforza-Hof in Mailand (1473–1499). □ Dr. Thomas Röder: Pros: Mozarts deutschsprachige Bühnenwerke – Ü: Schreiben über Musik. □ PD Dr. Gerhard Splitt: Haupt-S: Edward Elgar.

Essen. Prof. Dr. Mathias Brzoska: S: Einführung in die Musikwissenschaft – S: Lektürekurs Musikästhetik – S: Die Cantus-Firmus-Messe im 15. und 16. Jahrhundert – Aspekte der Musikwissenschaft (gem. mit Dr. Claus Raab und Weber) – S: Kolloquium für Doktoranden und Examenskandidaten (gem. mit Dr. Claus Raab und Weber). □ Dr. Stefan Drees: S: Die Geschichte des Solokonzerts von den Anfängen bis zu Bachs *Brandenburgischen Konzerten*. □ Dr. Andreas Jacob: S: Arnold Schönberg. □ Dr. Claus Raab: S: Die poetische Idee in der Musik des 19. Jahrhunderts – Ü: Einführung in musikwissenschaftliches Arbeiten – S: Die Musik Anton Weberns. □ PD Dr. Elisabeth Schmierer: S: Opern und Opernstreite im 18. Jahrhundert – S: Praxis Musikwissenschaft: Anfertigen von musikwissenschaftlichen Texten.

Frankfurt. Dr. Gerd Grupe: Musik in Afrika II – Pros: Afrikanische Populärmusik – S: Jazz nach 1960 – S: Musikologische Grundkonzepte und Terminologie. □ Dr. Martina Falletta: S: Quellenkunde: Hessische Quellenbestände im Überblick. □ Dr. Eric Fiedler: Pros: Weiße Mensuralnotation. □ Dr. Ulrike Kienzle: Pros: Einführung in die Arbeitstechniken der Musikwissenschaft. □ Dr. Wolfgang Krebs: Musikgeschichte 1889–1945 – Pros: Konzertante Musik des 17. und 18. Jahrhunderts – S: Symphonische Filmmusik – S: Alban Berg. □ Prof. Dr. Adolf Nowak: V und S: Musikalische Romantik – S: Geschichte der Musikwissenschaft – S: Requi-

em-Kompositionen des 16. und 17. Jahrhunderts. □ N.N: Pros: Musikalische Analyse. □ Prof. Dr. Heinrich Poos: S: N. N. □ Dr. Marion Saxer: S: Die Kategorie des Ausdrucks in der Musik der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts.

Frankfurt. *Hochschule für Musik und Darstellende Kunst.* Prof. Dr. Peter Ackermann: Musikgeschichte im Überblick I: Mehrstimmigkeit bis ca. 1600 – S: Die Oratorien Georg Friedrich Händels – Pros: Einführung in die Musikwissenschaft (gem. mit Veronika Jezovšek M. A.) – S: Das Musiktheater Jacques Offenbachs – aufführungspraktische Studien (gem. mit Prof. Bernhard Glaßner) – S: Geschichte, Literatur und Stilistik der Streichinstrumente II (gem. mit Juditha Kroneisen) – S: Inhalte und Methoden musikwissenschaftlicher Forschung – S: Doktorandenkolloquium. □ Dr. Oliver Fürbeth: Pros: Theodor W. Adorno: Philosophie der neuen Musik – S: Beethovens späte Klaviersonaten, Teil II: Die Sonaten op. 109–111. □ Prof. Dr. Susanna Großmann-Vendrey: Aspekte des Neoklassizismus in der Musik des 20. Jahrhunderts – Ü zur Gattungsgeschichte: Formenlehre II. □ Dr. Ann-Katrin Heimer: S: Komponisten in Frankfurt. □ Veronika Jezovšek M. A.: Geschichte der Rhythmik unter besonderer Berücksichtigung der Tanztypen des Barock und des 20. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Ute Jung-Kaiser: S: Romantik – romantisch? Definitionen und Vermittlungsstrategien Teil II – S: Lied und Liedvermittlung – S: Zur didaktischen Relevanz des Musikerportraits im Lichte aktueller Biographieforschung und Werkbetrachtung (gem. mit Corinna Müller-Goldkuhle). □ Dr. Wolfgang Lessing: S: Die sinfonische Dichtung. □ Sandra Müller-Berg M. A.: S: Musik und Musikwissenschaft im Dritten Reich. □ Dr. Giselher Schubert: S: Strawinsky und die Reihentechnik. □ Dr. Ferdinand Zehentreiter: S: Richard Wagners ästhetische Schriften – eine strukturalistische Interpretation.

Freiburg. Prof. Dr. Christian Berger: Musikgeschichte des 16. Jahrhunderts – Pros: Einführung in die Musikwissenschaft: Gattungen im 16. Jahrhundert – Haupt-S: Béla Bartók, Streichquartette – Koll (mit Prof. Dr. Konrad Küster). □ Prof. Dr. Konrad Küster: Felix Mendelssohn Bartholdy – Pros: Monteverdi und das Madrigal – Haupt-S: Techniken der Choralbearbeitung im 17. Jahrhundert. □ Simon Obert: Pros: Analyse der Analyse. □ Dr. Thomas Seedorf: Blockseminar mit Exkursion: Musik in Venedig – Haupt-S: Johann Wolfgang Goethe: Singspiele, Schauspiele mit Musik, Opern(pläne) (mit HDoz. Dr. Dieter Martin). □ Friedrich Sprondel: Pros: Max Reger. □ Dr. Matthias Thiemel: Pros: Kategorien der Musikpsychologie. □ Dr. Silvia Wälli: Pros: Analyse mittelalterlicher Musik – Pros: Einführung in die Paläographie: Modal- und Mensuralnotation.

Freiburg i. Br. *Hochschule für Musik.* Dr. Nils Grosch: Die Petrucci-Galaxis: Gedruckte und gehörte Musik im Zeitalter des Notendrucks – S: Musiktheaterpraxis in Deutschland 1900–1950 – S: Zum Umgang mit populärer Musik – Koll. □ Dr. Eckhard John: S: Die Politisierung der Musik im 20. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Janina Klassen: Moderne – Postmoderne. Kulturtheorie und Musik im 20. Jahrhundert – S: Multimedia musikwissenschaftlich. Einführung in die Musikwissenschaft (gem. mit Peer Hübel) – Koll: Examens- u. Forschungsfragen.

Freiburg (CH). Dr. François Seydoux: Ü: Les tablatures de clavier – Ü: Contrepoint – Aufführungspraxis – Materialien zur Schweizerischen Musikgeschichte. □ Prof. Dr. Luca Zoppelli: Le miroir de Méphistophélès. Expérimentations romantiques sur les genres – Pros: Introduction à l'histoire de la musique – S: Méthodes et tendances de la musicologie actuelle. □ Dr. Anne Piéjus: L'opéra en France de 1650 à 1700.

Gießen. Prof. Dr. Peter Andraschke: Die Musik im Mittelalter – Pros/S: Musik um 1900 – Pros/S: Musikalische Analyse (I): Notation und Analyse – S: Gustav Mahler: Lied und Symphonie. □ Wiss. Mitarb. Sabine Beck: Pros: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten. □ Prof. Dr. Ekkehard Jost: Geschichte des Jazz (2): Von Bebop bis zum Free Jazz – Pros/S: Grundlagen der musikalischen Analyse II: Jazz und populäre Musik – Projekt-S: Musikalische Werdegänge (2): Eine empirische Untersuchung. □ Prof. Dr. Eberhard Kötter: Pros: Empirische Forschungsmethoden – Pros/S: Musikpsychologie: Musikalische Entwicklung – Pros/S: Filmmusik (zu Filmen von Godard, Truffaut, Kluge u. a.) – S/Koll: Musikwissenschaftliches Seminar / Kolloquium für ExamskandidatInnen. □ Prof. Dr. Peter Nitsche: Pros: Einführung in die Musikästhetik – Pros/S: Mozarts Opern – S: Klassizistische Tendenzen in der Musik des 19. Jahrhunderts – S: Der Komponist Helmut Lachenmann. □ Prof. Dr. Winfried Pape: Pros/S: Forschungsbeiträge zur populären Musik.

Göttingen. Prof. Dr. Rudolf Brandl: Einführung in die indische Musik – Pros: Musikethnologische Transkription – Ü: Klangbeispiele indischer Raga-Musik – Haupt-S: Praktische Beispiele der Systematischen Musikwissenschaft. □ Dr. Klaus-Peter Brenner: Pros: Ton- und Modalsysteme in außereuropäischen Musikkulturen. □ Prof. Dr. Rainer Fanselau: Ü: US-amerikanische Musik nach 1950: Cage – Feldman – Crumb – Hiller. □ PD Dr. Jürgen Heidrich: Ü: Analyse von Werken der jüngeren Musikgeschichte – Pros: Die „vergessene“ Romantik – V und Koll: Musikgeschichte im Überblick (III): Frühe Mehrstimmigkeit bis Ars Nova. □ Prof. Dr. Klaus Hofmann: Haupt-S: Johann-Sebastian-Bach: Motetten. □ Dr. Ralf Martin Jäger: S: Quellen zur Geschichte der orientalischen Kunstmusik. □ Prof. Dr. Martin Staehelin: Pros: Heinrich Isaak – Haupt-S: Mozarts Kammermusik Ü: Lektüre – Robert Schumann als Musikschriftsteller – Koll: Doktoranden-Colloquium.

Graz. *Karl-Franzens-Universität. Institut für Musikwissenschaft.* Univ.-Prof. Dr. Richard Parncutt: Einführung in die Musikwissenschaft (gem. mit Ass.-Prof. Dr. Werner Jauk, ao. Univ.-Prof. Dr. Josef-Horst Lederer, Ass.-Prof. Dr. Alois Mauerhofer, Univ.-Prof. Dr. Michael Walter). □ Dr. Federico Celestini: Musiksemiotik:

Grundlagen und aktuelle Tendenzen □ Ass.-Prof. Dr. Werner Jauk: Pros: Methodik I – V und S: Musik als Medium der Popularisierung der Neuen Kunst. □ ao. Univ.-Prof. Dr. Josef-Horst Lederer: Einführung in die Notationskunde – Musikgeschichte I: Mittelalter/Renaissance. □ Ass.-Prof. Dr. Alois Mauerhofer: Pros: Musikalische Strukturanalyse – S: Struktur und Bedeutung in indischer Kunstmusik. □ Univ.-Prof. Dr. Richard Parncutt: V und S: Psychoakustik und Musikwahrnehmung – V und S: Musikalische Zeit- und Rhythmuswahrnehmung – S: Ausdruck und Emotion in der Musik – Koll. □ Ass.-Prof. Dr. Ingrid Schubert: Pros: Einführung in die musikwissenschaftliche Arbeitstechnik. □ Univ.-Prof. Dr. Michael Walter: Pros: Die Opern Giuseppe Verdis – V und S: Eine Geschichte der Oper im 19. Jahrhundert – S: Lektüre ausgewählter Texte zur Musik des Mittelalters – Koll. □ Mag. Dieter Zenz: Musikalische Analyse.

Graz. *Universität für Musik und darstellende Kunst. Musikethnologie.* Dr. Helmut Brenner: Einführung in die Musik Mexikos I □ VAss. Dr. Otfried Hafner: Musik- und Kulturgeschichte Österreichs. □ Univ.-Prof. Dr. Wolfgang Suppan: Dissertanten- und Magistranden-Seminar. □ N. N.: Musikethnologie I.

Wertungsforschung. Univ.-Prof. Dr. Otto Kolleritsch: Ausgewählte Kapitel zur Musikästhetik (gem. mit ao. Univ.-Prof. Dr. Renate Bozic, Univ.-Ass. Mag. Dr. Harald Haslmayr und ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Karin Marsoner) – Musiksoziologie I (gem. mit ao. Univ.-Prof. Dr. Karin Marsoner) – Repetitorium I und II – Ästhetische Schwerpunkte des 20. Jahrhunderts (gem. mit ao. Univ.-Prof. Dr. Renate Bozic und Univ.-Ass. Mag. Dr. Harald Haslmayr) – Dissertanten- und Magistranden-Seminar (gem. mit ao. Univ.-Prof. Dr. Renate Bozic, Univ.-Ass. Mag. Dr. Harald Haslmayr und ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Karin Marsoner).

Alte Musik und Aufführungspraxis. Gastprof. Lorenz Duftschmid: Einführung in die Aufführungsprobleme der Alten Musik □ ao. Univ.-Prof. Dr. Ingeborg Harer: Ausgewählte Kapitel zur Aufführungspraxis – Magistranden-S. □ ao. Univ.-Prof. Dr. Klaus Hubmann: Ausgewählte Kapitel zur Aufführungspraxis – Magistranden-S. □ Wladyslaw Klosiewicz: Cembalobaukunde 1. □ Univ.-Prof. Dr. Johann Trummer: Einführung in die Grundlagen der Aufführungspraxis 1 – Dissertanten- und Magistranden-S.

Jazzforschung. Univ.-Prof. Dr. Franz Kerschbaumer: Ausgewählte Kapitel aus Jazz und Populärmusik – Jazzgeschichte 3 – V und Ü: Einführung in Jazz und Populärmusik – S: Jazz und Populärmusik – V und Ü: Ensemble und Ensembledidaktik aus Jazz und Populärmusik – Dissertanten-S. – Magistranden-S (gem. mit ao. Univ.-Prof. Dr. Elisabeth Kolleritsch, Univ.-Ass. Mag. Dr. Franz Krieger). □ Ass.-Prof. Dr. Elisabeth Kolleritsch: V und Ü: Jazz-Bibliographie. □ Univ.-Ass. Mag. Dr. Franz Krieger: Aspekte der Jazzwissenschaft – V und Ü: Einführung in die Jazzforschung. □ Mag. Wolfgang Tozzi: V und Ü: Rhythmische Konzepte in der Musik Lateinamerikas.

Elektronische Musik und Akustik. Harald Domitner: Mehrkanaltechnik. □ Univ.-Prof. Dr. Robert Höldrich: V und S: Musikalische Akustik 1 – S und Ü: Algorithmen in Akustik und Computermusik 2 – Akustik der Musikinstrumente 1 – S: Aufnahmetechnik 3 (gem. mit Univ.-Ass. DI Alois Sontacchi) – S: Computermusik 1 (gem. mit Univ.-Ass. DI Winfried Ritsch) – Dissertanten S – Magistranden-S (Elektrotechnik-Toningenieur). □ Klaus Hollinetz: Kompositionsprobleme der elektronischen Musik 1. □ Ao. Univ.-Prof. DI Mag. DDr. Peter Kautsch: Bauphysik und Lärm □ Dr. Martin Pflüger: Psychoakustik 1 □ Univ.-Ass. DI Winfried Ritsch: Einführung in die Elektronische Musik 1 – Computermusiksysteme – Technische Grundlagen der Elektronischen Musik 1 – Privatissimum. □ Univ.-Ass. DI Alois Sontacchi: Aufnahmetechnik 1 □ N. N.: Theoretische Akustik – Algorithmische Komposition – Klangsynthese in Echtzeit 1.

Greifswald. Beate Bugenhagen: Ü: Instrumentenkunde. □ Markus T. Funck: Ü: Geschichte des Orgelbaus. □ UMD Ekkehard Ochs: Skandinavische Sinfonik des 19. und 20. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Walter Werbeck: Allgemeine Musikgeschichte I – S: Oratorium im 19. Jahrhundert – Ü: Musiklehre im frühen 16. Jahrhundert. □ Dr. Lutz Winkler: „Musik über Musik“: Zur Geschichte der musikalischen Parodie – S: Serielle Musik nach 1945 – Ü: Einführung in die Musikwissenschaft – Ü: Entwicklung der Ensemble-Suite zwischen 1600 und 1750 – Ü: Analyseübung: Mozarts Haydn-Streichquartette.

Halle. Stephan Blaut M. A.: Ü: Notationskunde II. □ Dr. Kathrin Eberl: Pros: Einführung in die musikwissenschaftliche Arbeiten – Pros: Einführung in die Instrumentenkunde – Pros: Die Entwicklung des bürgerlichen Konzertwesens im 18. Jahrhundert. □ Dr. Jan Hemming: S: Musik und Körper/Musik und Gender Studies – Pros: Lektüreseminar: Richard Middleton, *Studying Popular Music*. □ Dr. Regina Randhofer: Musikgeschichte im Überblick: Musik der Antike. □ Dr. Juliane Riepe: Pros: W. A. Mozarts *Don Giovanni*. □ Prof. Dr. Wolfgang Ruf: Geschichte des Liedes – S: Musikpraxis und Musikdarstellung in barocken Klöstern Süddeutschlands (gem. mit Prof. Dr. Wolfgang Schenkluhn) – S: Wagners *Tristan* (gem. mit Stefan Keym M. A. und Mag. Gilbert Stöck) – S: Magistranden-/Doktoranden-Koll. □ Prof. Dr. Gretel Schwörer-Kohl: Musikinstrumente Südostasiens – S: Theatermusik der südostasiatischen Puppenspiele – Pros: Transkriptionsübung – S: Magistranden-/Doktoranden-Koll. □ Cordula Timm-Hartmann M. A.: S: Aufführungspraxis. □ N. N.: Pros: Einführung in die systematische Musikwissenschaft.

Hamburg. *Historische Musikwissenschaft.* Prof. Dr. Wolfgang Dömling: Europäische Musik zwischen den Weltkriegen. Teil I: Paris – S: Arbeitsprojekte und neuere Forschungsliteratur (1) – Ü: Schreiben über Musik (1). □ Prof. Dr. Hans Joachim Marx: Haupt-S.: Besprechung neuerer musikwissenschaftlicher Forschungsliteratur. □ Prof. Dr. Peter Petersen: Pros: Einführung in die Historische Musikwissenschaft – S: Die Instrumentalkon-

zerte von Hans Werner Henze – Haupt-S: Rhythmik und Metrik – Theorie und kompositorische Praxis – Haupt-S: Aktuelle Arbeiten in der Historischen Musikwissenschaft (gemeinsam mit Prof. Dr. Constantin Floros). □ Prof. Dr. Gerd Rienäcker: Zwischen Heroengemälde und psychologischer Analyse. Zur Dramaturgie der russischen Oper – S: Georg Friedrich Händel. Leben und Werk. □ PD Dr. Dorothea Schröder: Pros: Musikalische Quellenkunde. □ Dr. Ilja Stephan: S: Einführung in die Musikästhetik.

Systematische Musikwissenschaft. Dr. Dietrich Helms: Pros: Soziologie der Musik des 16. und 17. Jahrhunderts. □ Dr. Martin Pfeleiderer: Pros: Musik der Welt. Eine Einführung in die Ethnomusikologie. □ Prof. Dr. Albrecht Schneider: Haupt-S: Der Tonraum – S: Ausgewählte Fragen zur Systematischen und Vergleichenden Musikwissenschaft (gemeinsam mit Prof. Dr. Helmut Rösing). □ Dr. Paul Riggenbach: Pros: Strukturelle Analyse von populärer Musik.

Hannover. Prof. Dr. Arnfried Edler: Musik im Zeitalter des Nationalismus – Pros: Musik in Osteuropa vor 1914 – S: Die Zweite Wiener Schule: Musik zwischen Expressionismus und Konstruktivismus (gem. mit Dr. Sabine Meine) – S: Texte aus der Zweiten Wiener Schule und über sie (Lektürekurs). □ Prof. Dr. Günter Katzenberger: Pros: Polyphone Formen zur Zeit J. S. Bachs – S: Beethovens Klaviersonaten als „Zentrum der Gattung“? – S: Die ersten Gattungen der Kammermusik (Literaturkunde). □ Prof. Dr. Reinhard Kopiez: Musikalische Akustik, Teil 2 – S: Grundlagen der auditiven Wahrnehmung – S: Musik in den Medien (gem. mit Dipl.-Journ. Kurt Neubert) – Doktorandenkoll. □ HD Dr. Annette Kreutziger-Herr: Von Gott und der Welt: Die Musik des Mittelalters – Ü: Ältere Notationen – S: Die vielen Namen der Rose I: Bilder mittelalterlicher Musik im 20. Jahrhundert – Von Idealbildern und Quotenfrauen: Frauenfiguren in der Musikgeschichte. □ Dr. Sabine Meine: Pros: Musikwissenschaft 2001: Inhalte, Methoden, Perspektiven. Eine Einführung. – S: „Concertare e rappresentare“ – Zentrale Momente der Musik des 17. Jahrhunderts. Einblicke in Zentren, Gattungen, Biographien. □ Prof. Dr. Peter Schnaus: S: Formenlehre III: Instrumentalformen der Wiener Klassik – S: Vom Neoklassizismus zur Seriellen Musik. Igor Strawinsky und die musikalischen Strömungen um die Mitte des 20. Jahrhunderts □ Christine Siegert: S: Clara Schumann als Komponistin und Interpretin. □ Prof. Dr. Raimund Vogels: Die Saiteninstrumente Afrikas und Asiens – S: Einführung in die Musik Afrikas – S: The Ethnomusicologist – Literatur zur Fachgeschichte der Musikethnologie – Ü: Theorie und Praxis des javanischen Gamelanspiels (gem. mit Bettina Sahrman).

Heidelberg. Prof. Dr. Mathias Bieltz: Aspekte des Verhältnisses von Musik und Sprache in der Musikgeschichte. □ Dr. Norbert Dubowy: Pros: Musik in Spanien vom 15. bis 17. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Silke Leopold: Franz Schuberts Symphonien und ihr kompositorisches Umfeld – Pros: Grundkurs Musikgeschichte I – Repertoire und Analyse (bis ca. 1500) – S: Oper in Schwetzingen zur Zeit Carl Theodors 1753–1778. □ Dr. Gunther Morche: S: Das Thomaskantorat zu Leipzig bis Johann Kuhnau – Pros: Chormusik von Johannes Brahms. □ Prof. Dr. Dorothea Redepenning: Forschungsfreiemester. □ PD Dr. Thomas Schipperges: Von Johann Schmelzer bis Johann Strauß. Der Walzer in Wien. □ Dr. Thomas Schmidt-Beste: Pros: Die Musik der „Josquin-Ära“. □ Dr. Joachim Steinheuer: Pros: Einführung in die Musikwissenschaft – Pros: Commedia dell'arte und Musik 1580–1930. □ Michael Struck-Schloen M. A.: Musikjournalismus.

Hildesheim. Imke-Marie Badur: Forschungsprojekt: Musikbezogene Bedürfnisse und die Bedeutung von Musik für Kinder im Grundschulalter (gem. mit Dr. Claudia Bullerjahn, Dr. Hans-Joachim Erwe, Prof. Dr. Rudolf Weber und Forschungsgruppe „Kind & Musik“). □ Dr. Ulrich Bartels: Pros: Musikalische Analyse: Methoden, Möglichkeiten, Grenzen – S: „Mein Engel, mein Alles, mein Ich!“ Musik und Liebe – Liebe und Musik. □ Dr. Andreas Bernnat: Pros: Musik im Alltag. □ Dr. Claudia Bullerjahn: Theorie und Geschichte der Filmmusik – Ringvorlesung: Musik und Ökonomie (gem. m. Prof. Dr. Wolfgang Löffler und Gastreferenten) – S: Ennio Morricone: Avantgardist und Filmkomponist – Koll: Examenskolloquium zur historischen und systematischen Musikwissenschaft – Forschungsprojekt: Außerschulische musikpädagogische Konzepte und Fördermaßnahmen beim Komponieren mit Kindern und Jugendlichen (gem. mit Claudia Zocher und Forschungsgruppe „Komponierende Jugendliche“). □ Dr. Hans-Joachim Erwe: Musikgeschichte I – Musikgeschichte III. □ PD Dr. Kadja Grönke: Pros: Feminine Endings. Feminine Beginnings. Lektürekurs zur musikwissenschaftlichen Gender-Forschung. □ PD Dr. Gerd Grupe: Pros: Afroamerikanische Musik Mittel- und Südamerikas – S: Musikologische Grundbegriffe und -konzepte. □ Dr. Andreas Hoppe: Pros: Computergestütztes Arrangieren von Musik für die Grundschule – Pros: Theoretische Grundlagen der elektronischen Musik – S: Experimentelle elektroakustische Musik. □ Prof. Dr. Wolfgang Löffler: S: Ausgewählte Themen zur Schauspielmusik. □ Matthias Müller: Pros: Swing. □ Martina Oster: Forschungsprojekt: Geschlechts(un)typische musikalische Sozialisation von Jungen und Mädchen im Grundschulalter (gem. mit Prof. Dr. Rudolf Weber und Forschungsgruppe). □ Claudia Zocher: Pros: Didaktik der Improvisation und Komposition.

Innsbruck. Prof. Dr. Tilman Seebaß: Gamelan – Pros: Einführung in die historische Musikwissenschaft – Konservatorium – Koll. □ a. Prof. Dr. Rainer Gstrein: S: Ausgewählte Kapitel zur Geschichte des Jazz – Pros: Tanzformen im 16. Jahrhundert – Ü: N. N. □ a. Prof. Dr. Monika Fink: Von Eric Satie bis Olivier Messiaen: Die Musik Frankreichs im 20. Jahrhundert – S: Gattungen der Klaviermusik im 19. Jahrhundert – Ü: Musikkritik. □ Dr. Kurt Drexel: Pros: Notation II (Weiße Mensuralnotation) – Historische Satzlehre I. □ Franz Gratl: Katho-

liche Kirchenmusik im 17. und 18. Jahrhundert. Formen, Gattungen, Repertoire. □ Rachmat: Praxis des Gamelanspiels (Gamelan Sunda; für Anfänger und Fortgeschrittene). □ Dr. Silvie Bolle-Zemp: Pros: Feldforschungsmethoden im Vergleich (Schweiz und Kaukasus). □ O. Hprof. Dr. Karl Prassl: Pros: Choral und Liturgie.

Karlsruhe. Prof. Dr. Peter-Michael Fischer: Problemfelder der musikalischen Hörwahrnehmung, offengelegt an Beispielen der Musik des 20. Jahrhunderts – Pros: Die Verschiedenartigkeit von Auffassung und Einsatz der Klangfarbe, dokumentiert an ausgewählten Kompositionen der Musik des 20. Jahrhunderts. □ Susanne Mautz: Pros: Franz Schuberts Balladen. □ Prof. Dr. Ulrich Michels: Leben und Werk Ludwig van Beethovens – Neue Musik (20. Jahrhundert) I – S: Johannes Brahms: Das frühe Werk – S: Igor Strawinsky. □ Prof. Dr. Siegfried Schmalzriedt: S: Beethovens Streichquartette. □ Prof. Dr. Klaus Schweizer: Instrumentenkunde mit Akustik I – Arnold Schönberg oder Der konservative Revolutionär. Zum 50. Todestag des Begründers der Wiener Schule – S: Beethoven: Die Klaviersonaten.

Kassel. Dr. Bodo Bischoff: „darneben einen starken Vorschmack von der Composition zu überkommen.“ Form, Struktur und Bedeutung in ausgewählten Inventionen, Sinfonien und Fugen J. S. Bachs. □ Dr. Heinz Geuen: Pop History II. Von Zappa bis Madonna oder: Mixes und Remixes (gem. mit Michael Rappe) – Jacques Offenbach – Operette als Medium subversiver Unterhaltung (gem. mit Reinhard Karger). □ Dr. Matthias Henke: „Wie fang ich nach der Regel an?“ Künstleroperen von Wagner bis Krenek – Musik und Reaktion. Zeichen und Struktur in der Musik des 20. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Sven Hiemke: Die Motetten von J. S. Bach – Beethovens Spätwerk. □ Dr. Peter Imort: Systematische Musikwissenschaft. Themen und Problemstellungen aus multidisziplinärer, anwendungsorientierter Theorie und Praxis. □ Reinhard Karger: Lachen in finsterner Zeit. Kabarett 1933–1945. □ Walter Weber-Krüger: Mehrstimmige Musik vom Mittelalter bis zum Hochbarock. Harmonische und formale Analyse ausgewählter Werke.

Kiel. N. N.: Vorlesung zur Musikgeschichte – Ü: Übung zur Vorlesung – S: Seminar zur Musikgeschichte – S: Seminar zur Musikgeschichte. □ N. N.: S: Einführung in die Modal- und Mensuralnotation – S: Seminar zur Musikgeschichte. □ N. N.: S: Einführung in die Musikwissenschaft – S: Seminar zur Musikgeschichte. □ Prof. Dr. Bernd Sponheuer: Gustav Mahler – S: Adornos Mahlerbuch (mit Analysen) – S: Zum Humorbegriff in der Musik seit Beethoven – Koll: Kolloquium für Examenskandidaten (gemeinsam mit N. N.). □ Dr. Friedrich Wedell: Ü: Grundkurs Tonsatz.

Koblenz-Landau. Abteilung Landau. Dr. Charlotte Ebenig: Pros: Musik anderer Kulturen, Teil II. □ Dr. Gottfried Heinz: Pros: Einführung in musikwissenschaftliches Arbeiten – Ü: Notationskunde. □ Prof. Dr. Achim Hofer: Pros: Musikpsychologie: Ausgewählte Themen – S: Musik des 20. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Christian Speck: Musikgeschichte im Überblick: Die Musik des 19. und 20. Jahrhunderts – Pros: Das Wohltemperierte Klavier von Bach – S: Mozarts Da Ponte-Opern.

Abteilung Koblenz. Prof. Dr. Petra Bockholdt: Musikgeschichte I: 9.–14. Jahrhundert – Ü: Quellen und Notationen im 9.–14. Jahrhundert – Pros: Ausgewählte Beispiele aus den Madrigalbüchern Claudio Monteverdis – S: Beethovens 7. und 8. Sinfonie. □ Lehrbeauftragt. Dr. Beate A. Kraus: Ü: Frankreichs Aufbruch in die Moderne und die Groupe des Six.

Köln. Historische Musikwissenschaft. Dr. Norbert Bolín: Pros: Die Opern Mozarts – Ü: Paläographisches Praktikum. □ Dr. Roland Eberlein: Pros: Die Orgelbauerfamilie König in Köln und Ingolstadt und der Orgelbau in ihrer Zeit. □ Prof. Dr. Manuel Gervink: Zur Methodendiskussion in der Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Dieter Gutknecht: Musik und Musikbegriff des Mittelalters – S: Barockmusik. Stil und Form – Pros: Joseph Haydn. □ Prof. Dr. Dietrich Kämper: Concerto grosso und Solokonzert im Spätbarock: Corelli, Vivaldi, Bach. □ Dr. Herfried Kier: Ü: Musikvermittlung in den Medien: Audiovisuelle Vermittlung klassischer Musik. □ Prof. Dr. Klaus Wolfgang Niemöller: Die „Neue Musik“ um 1600. Ein Epochenwechsel. □ Dr. Hans-Joachim Wagner: Ü: Operndramaturgisches Praktikum. □ N. N.: Die Symphonik Gustav Mahlers – S: Das Liedschaffen Gustav Mahlers – Pros: Einführung in die Musikalische Analyse – Ü: Aktuelle Fragen der Musikwissenschaft.

Musik im 20. Jahrhundert. Prof. Dr. Christoph von Blumröder: Elektronische Musik seit 1980 – S: Wolfgang Rihm – Pros: Die Musik der 1970er Jahre – Koll: Magister- und Doktorandenkolloquium – AG: Musik der Zeit. Angewandte Musikwissenschaft (gem. mit Dr. I. Misch). □ Prof. Dr. L. Danilenko: Ü: Hören und Sehen bei der Rezeption multimedialer Inhalte. □ Dr. Imke Misch: Pros: Elektronische und Konkrete Musik – Pros: Luciano Berio.

Systematische Musikwissenschaft. Kerstin Neubarth M. A. Ü: Ausgewählte Texte zur neurowissenschaftlichen Musikforschung. □ Prof. Dr. Uwe Seifert: Neuromusikologie – Pros: Elementare Grundlagen konnektionistischer Musikforschung (gem. mit L. Schmidt M. A.) – Akustisches Praktikum – Koll: Aktuelle Fragen der Systematischen und Kognitiven Musikwissenschaft.

Musikethnologie. Dr. Antonio A. Bispo: Pros: Die Musik Portugals. □ Murat Bulgan M. A. Ü: Die Farben der traditionellen Türkischen Musik. □ Prof. Dr. Robert Günther: Ü: GAGAKU, Japanische Hofmusik, Musizierpraxis. □ Dr. Lars-Christian Koch: Pros: Vom Selbst und vom Anderen, Musikerbiographien als Forschungsgegenstand und Methode. □ Oliver Seibt M. A.: Pros: „Von Wortschmieden, sprechenden Trommeln und Popstars“. Musik in SÉNÉGLA, Gambia und Mali. □ Lüder Schmidt M. A.: Pros: Neurowissenschaftliche Grundlagen

der Musikwahrnehmung (gem. mit Prof. U. Seifert). □ Prof. Dr. Rüdiger Schumacher: Musiktraditionen in Ozeanien – S: Kognitive Musikethnologie (gem. mit Prof. U. Seifert) – Pros: Die Transkription als Methode der Musikethnologie – Ü: Cologne Music Project. Erste Ergebnisse (gem. mit O. Seibt M. A.) – Ü: Praxis und Theorie des javanischen Gamelan-Spiels.

Köln. Hochschule für Musik. Dr. Norbert Bolin: Musikgeschichte II: 17. und 18. Jahrhundert. □ Dr. Josef Eckhardt: Pros: Materielle Grundlagen und ihre Bedeutung für das Musikleben. □ Dr. Rebecca Grotjahn: Pros: „Mann und Weib und Weib und Mann“. Mozarts *Zauberflöte*. □ Prof. Dr. Klaus Wolfgang Niemöller: Haupt-S: Das deutsche Sololied von der Berliner Liederschule bis Richard Strauss. □ Prof. Dr. Emil Platen: Musikgeschichte I: 10. bis 16. Jahrhundert – Pros: Das Streichquartett von Haydn bis Mozart. □ Prof. Dr. Erich Reimer: Musikgeschichte III: 19. Jahrhundert – Pros: Theorie und Praxis des Instrumentalkonzerts im 18. Jahrhundert – Haupt-S: Bachs geistliche und weltliche Kantaten – Haupt-S: Die Musik und Musikkultur Deutschlands im 19. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Susanne Rode-Breyman: Annäherungen an die Musik des 18. Jahrhunderts: Interpretation – Analyse – Geschichtsschreibung – Haupt-S: Biographik: Eine Grundfrage der Geschichtsschreibung in praktischer Erprobung am Projekt „Sängerinnen in Nordrhein-Westfalen im 20. Jahrhundert“ – Haupt-S: Musik- und Tanztheater der 1920er-Jahre (gem. mit Prof. Dr. Claudia Jeschke) – Koll: Musikgeschichte schreiben: Historiographische Konzepte und ihre praktische Umsetzung. □ Prof. Dr. Rüdiger Schumacher: Musik in den Religionen der Welt. □ Dr. Thomas Synofzik: Pros: Kammersängerin und Operndiva. Traditionen und Wandlungen der Gesangskunst im Spiegel von Tondokumenten des 20. Jahrhunderts.

Leipzig. Tatjana Böhme-Mehner M. A.: Pros: Einführung in die Systematische Musikwissenschaft: Die frühen Jahre des 20. Jahrhunderts. □ Dr. Eszter Fontana: Ü: Einführung in die historische Instrumentenkunde (gem. mit Dr. Birgit Heise) – Ü: Konzeption zur neuen Ausstellung „Instrumentarium des 19. und 20. Jahrhunderts“ (gem. mit Dr. Birgit Heise). □ Christoph Gaiser M. A.: Ü: Lesen und Übersetzen fremdsprachiger musikwissenschaftlicher Texte. □ Dr. Wolfgang Gersthofer: S: Klangflächenkompositionen der 50er/60er Jahre: Ligeti, Cerha, Penderecki. □ Prof. Dr. Klaus Mehner: Musik und Zeit – S: Musikpsychologie: Konzepte zwischen Verstehen und Experimentieren – S: Ästhetische und soziale Relevanz musikalischer Gattungen – S: Die kulturelle Dimension der Musik – Koll: Magistranden- und Doktorandenkolloquium. □ HD Dr. Lothar Schmidt: Alban Berg und Anton von Webern – S: Claudio Monteverdi – S: Richard Wagners *Parsifal*. Werk und Rezeption – S: Musikästhetische Positionen von Kant bis Arthur Seidl (gem. mit Marcus Erb-Szymanski). □ Prof. Dr. Wilhelm Seidel: S: Schumann im Kontext. Rezeptionsorientierte Analysen (gem. mit Marion Recknagel M. A.) – Koll: Mendelssohn und Leipzig (gem. mit Dr. Rudolf Elvers). □ N. N.: Die Musik des 17. und 18. Jahrhunderts – Vorlesung zur Historischen Musikwissenschaft – Pros: Einführung in die Musikwissenschaft: Johannes Brahms – Pros: Proseminar zu Fragen der Musikgeschichte – S: Seminar zu Fragen der Musikgeschichte – S: Hauptseminar zu ausgewählten Fragen der Musikgeschichte – Ü: Lektüre: Christian Gottfried Krause, „*Von der musikalischen Poesie*“ (1752). □ Lehrende des Instituts und Gäste: Colloquium musicologicum.

Mainz. Prof. Dr. Axel Beer: Die Bachsöhne – Pros: Das Lied um 1800 – S: Musik und Musiker am Mittelrhein – ein Lexikon entsteht (gem. mit Christoph Hust). □ Dr. Albert Gräf: Pros: Laufende Projekte der Musikinformatik – Ü: Digitale Klangverarbeitung. □ Christoph Hust: Pros: Einführung in die musikalische Analyse am Beispiel sinfonischer Werke von Jean Sibelius. □ PD Dr. Ursula Kramer: Italienische Oper des 19. Jahrhunderts – Pros: Musik und Musikleben am Hof von Hessen-Darmstadt in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts – S: Kammermusik von Johannes Brahms. □ Prof. Dr. Hubert Kupper: Pros: Zu Wesen und Wissenschaft der Musik. Beiträge anderer Disziplinen – Ü: Entwicklung einer Multimedia-Anwendung im Bereich der Musikwissenschaft. □ Dr. Peter Niedermüller: Pros: Postmoderne Aspekte in der Populärmusik – Ü: Die Notation der Nôtre Dame-Epoche. □ PD Dr. Daniela Philippi: Von Provokation zu Neuheit. Stadien der Neuen Musik in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. □ Dr. Markus Rathey: Ü: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Reinhard Wiesend: Musikgeschichte im Überblick IV: Von 1830 bis zur Moderne – Pros: Joseph Haydns Streichquartette op.33 und ihre Stellung in der Gattungsgeschichte – S: Igor Strawinsky: Werke in kammermusikalischer Besetzung – Ober-S: Besprechung von Examensarbeiten (gem. mit Prof. Dr. Axel Beer, Prof. Dr. Jürgen Blume, Dr. Ursula Kramer, Prof. Dr. Christoph-Hellmut Mahling, Prof. Dr. Ludwig Striegel). □ Tobias Untucht M. A.: Ü: Einführung in den computergestützten Notensatz.

Marburg. Dr. Robert Didion: Haupt-S: Musikverlag (berufspraktische Übung). □ Prof. Dr. Sabine Henze-Döhring: S: Verdi – Haupt-S: Kammermusik der Neuen Wiener Schule – Pros: *Don Giovanni* – Koll: Aktuelle Forschungsfragen. □ Dr. des. Panja Mücke: Pros: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Martin Weyer: Musik und Musiker in Deutschland um 1900 – Haupt-S: Ausgewählte Kammermusik (mit Klavier) von Haydn bis Reger.

München. Dr. habil. Claus Bockmaier: Sprachstruktur und musikalischer Satz. Schütz, Händel und die Wiener Klassiker. □ Dr. Jürgen Brandhorst: Ü: Einführung in das Kulturmanagement. □ Dr. habil. Fred Büttner: Französische und italienische Musik des 14. Jahrhunderts. □ Dr. Bernd Edelmann: Pros: W. A. Mozart, Bläserserenaden und Harmoniemusik – Pros: Verdi, *Falstaff*. □ Barbara Eichner M. A.: Ü: Gender studies – methodische Grundlagen und Möglichkeiten der Anwendung. □ Dr. Josef Focht: Ü: Die Münchner Philharmoniker

als Orchester in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. □ Dr. Gabriele Hofmann: Ü: Entwicklungs- und emotionspsychologische Ansätze in der musikwissenschaftlichen Forschung. □ Dr. Birgit Lodes: Pros: Messen Jacob Obrechts – Pros: Die Anfänge des Musikdrucks in Deutschland. □ Dr. Klaus-Peter Richter: Ü: Einführung in Geschichte und Praxis der Musikkritik. □ Prof. Dr. Hartmut Schick: Das italienische Madrigal – Pros: Schuberts *Winterreise* und Hans Zenders „komponierte Interpretation“ von 1993 – Haupt-S: Die Requiemvertonungen von Verdi und Dvořák – Koll für Doktoranden und Magistranden. □ Dr. Reinhard Schulz: Pros: Anton Webern. □ Prof. Dr. Tasso Springer: Akustik in der Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Dr. Lorenz Welker: Musikgeschichte im Überblick I – Pros: Sinfonik von Schubert bis Schumann – Haupt-S: Französischer Liedsatz im 14. Jahrhundert – Koll: Kolloquium für Doktoranden und Magistranden. □ Dr. Heidy Zimmermann: S: Musik und Liturgie in der Synagoge.

Münster. Dr. Rebekka Fritz: Pros: Von der Empfindsamkeit zum Sturm und Drang – Musik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts – Pros: *Land without music!* Musik in England zwischen Romantik und Moderne. □ Prof. Dr. Klaus Hortschansky: S: Mozarts Opern. □ N. N.: Das Oratorium im 18. Jahrhundert – S: Musikästhetik des bürgerlichen Zeitalters – S: Musik in Afrika südlich der Sahara – Ü: Gewusst wo? Einführung in die musikwissenschaftliche Literatur. □ Dr. Diethard Riehm: Ü: Musikgeschichte im Überblick I: Musik vor 1600 – Ü: Historische Satzlehre: Barock/Generalbass (Harmonielehre I) – Ü: Notationskunde (Paläographische Übung). □ Prof. Dr. Winfried Schlepphorst: Europäische Musik um 1600 – S: Das Spätwerk Beethovens – Pros: Formen der Claviermusik im 16. und 17. Jahrhundert – Ü: Kontrapunkt.

Oldenburg. Rainer Brinkmann: Pros: Methoden der szenischen Interpretation von Musiktheater. □ Prof. Violeta Dinescu: S: Die Sinfonien von George Enescu. □ PD Dr. Katja Grönke: Pros: Basistexte zur musikwissenschaftlichen Genderforschung. □ Prof. Dr. Walter Heimann: Pros: Die Musik des Mittelalters – Musikgeschichte im Überblick I. □ Corinna Herr: S: Geschlechterverhalten in Händel-Opern. □ Dr. Gertrud Meyer-Denkman: S: Arnold Schönbergs Oper *Moses und Aron* im Kontext von Bilderverbot und Neuer Musik. □ Prof. Dr. Fred Ritzel: S: Re-Kompositionen, nostalgische Rückblicke? Analysen von Musik über Musik aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts – S: Geschichte der Filmmusik II – S: „Trau' keinem über 30!“ Jugendprotest und Musik im 20. Jahrhundert – Pros: Tango im Film (gem. mit PD Dr. Katja Grönke). □ Prof. Dr. Peter Schleunig: Pros: Musikgeschichte im Überblick: Das 19. Jahrhundert II – S: Richard Wagner: *Der Ring des Nibelungen* II (gem. mit Prof. Dr. Dieter Richter, Bremen) □ Pjotr Steinhagen: Pros: Höranalyse kubanischer Musik □ Prof. Dr. Wolfgang Martin Stroh: Pros: Einführung in die Musikalische Akustik, Instrumentenkunde und Neue Technologien – S: rechts, links, geradeaus... „Politische Musik“ im Jahr 2001.

Osnabrück. Prof. Dr. Bernd Enders: Ü: Apparative Musikpraxis II (A) – Ü: Apparative Musikpraxis II (B) – S: Music Software – Überblick, Stand. □ Prof. Dr. Sabine Giesbrecht: S: Musikästhetik. E. T. A. Hoffmann – S: Zur Entwicklung der Harmonie im 19. Jahrhundert. □ Dr. Stefan Hanheide: Musikgeschichte im Überblick I – S: Einführung in die Programm-Musik – S: Musik gegen die Diktaturen der Welt. □ Prof. Dr. Hartmuth Kinzler: S: Analyse der populärsten Beethoven-Sonaten (II) – S: Schönberg: Leben und Werk. □ Prof. Dr. Bernhard Müßgens: S: Einführung in die Musikpädagogik – S: Einführung in die Musik und Tanz (gem. mit Y. Bertolaso) – S: Projekt: Neue Musik im Unterricht – S: Allgemeine Musiklehre (gem. mit C. Sülberg) (Vorbereitung auf das Schulpraktikum) – S: Adornos Schriften zur Musiksoziologie und Musikpädagogik (virtuelles Seminar). □ Prof. Dr. Hans-Christian Schmidt-Banse, V mit Ü: Einführung in die historische und systematische Musikwissenschaft (gem. mit Dr. Stefan Hanheide) – Ü: AG Programmheft – S: Formal-Analyse versus Ausdrucks-Analyse – S: AG Oper.

Potsdam. Prof. Dr. Fritz Beinroth: V: Ausgewählte Fragen zur europäischen Musikgeschichte von der franko-flämischen Vokalpolyphonie bis zu J. S. Bach – Haupt-S: Musikästhetik in Vergangenheit und Gegenwart – Koll für Doktoranden und Examenskandidaten. □ Dr. Rüdiger Pfeiffer (Gastdozent): Europäische Musikgeschichte zwischen 1870 und 1945 – Haupt-S: Ausgewählte Aspekte zur Entwicklung der Sinfonie. □ Dr. Bernfried Höhne: Haupt-S: Zur Entwicklung der Jazz-Musik.

Regensburg. Dr. Bettina Berlinghoff: Ü: Repertoirekunde: Orpheus-Vertonungen. □ Dr. Torsten Fuchs: Ü: Böhmisches Musiker-Autobiographien: Dokumente, Probleme, Methoden. □ Prof. Dr. Siegfried Gmeinwieser: Joseph Haydns Sinfonien. □ Prof. Dr. David Hiley: William Byrd (1543–1623) (in englischer Sprache) – S: Guillaume de Machaut (ca. 1300–1377) – Pros: Der Gregorianische Gesang: Ausgewählte Kapitel seiner Geschichte und Formenwelt – Ü: Notationskunde I. □ Prof. Dr. David Hiley: Koll zu aktuellen Forschungsproblemen (gem. mit PD Dr. Rainer Kleinertz). □ PD Dr. Rainer Kleinertz: Die Symphonischen Werke Franz Liszts – Ü: Die Musik des 15. Jahrhunderts – Johann Mattheson und die Musiktheorie seiner Zeit. □ Domorganist a. D. Eberhard Kraus: Ü: Die Zwölftontechnik in Theorie und Praxis.

Rostock. PD Dr. Joachim Stange-Elbe: S: J. S. Bach, *Aria mit 30 Veränderungen* – Pros: Pierre Boulez. Zur Geschichte und Ästhetik der Komposition und ihrer Wissenschaft in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts – Pros: Einführung in die systematische Musikwissenschaft – Ü: Die Welte-Mignon-Flügel: Zwischen Musikautomat und Interpretationsforschung. □ PD Dr. Peter Tenhaef: Musikgeschichte I: Anfänge bis 1600 – Ü: Musikhistorische Bestimmungsübungen – S: Klaviermusik der Klassik und Romantik – Ü: Lektürekurs zur

Musikanschauung im 18. Jahrhundert. □ Dr. Andreas Waczkat: Pros: Die norddeutsche Orgellandschaft im 17. und 18. Jahrhundert: Komponisten, Werke und Instrumente – Ü: Claudio Monteverdis *Vespro della Beata Vergine* (1) – S: Movies für MuWis I: „Klassische“ Musik im Film, oder: Lieben Sie Brahms? (gem. mit PD Dr. Joachim Stange-Elbe).

Saarbrücken. Wolfram Ensslin M. A.: Liederzyklen. □ Prof. Dr. Wolf Frobenius: S: Dufay – Musikgeschichte bis 1600 – S: Lektüre musikästhetischer Texte. □ Theo Schmitt: Festival-Management – Ü: Musik im Internet (gem. mit Mathieu Kuttler). □ Dr. Rainer Schmusch: Pros: Geschichte der Musik von 1600 bis 1800. □ Prof. Dr. Herbert Schneider: Gluck und seine Zeit – Pros: Einführung in die Musikwissenschaft – Pros: Geschichte der Musik des 19. und 20. Jahrhunderts – S: Heinrich Schütz – Doktorandenkoll. (gem. mit Prof. Dr. Wolf Frobenius). □ Seibt, Oliver: Ü: Hiphop

Salzburg. *Universität.* Prof. Dr. Manfred Bartmann: Koll: Einführung in die arabisch-persische Musik. □ Prof. Dr. Sibylle Dahms: Koll: Ballettreform im 18. Jahrhundert. □ Dr. Norbert Dubowy: Koll: Verbreitung der Oper in Europa im 17. Jahrhundert – S: Von Cimarosa zu Rossini: Italienische Oper um 1800. □ Ass.-Prof. Dr. Andrea Lindmayr-Brandl: – Koll: Schubert. □ Prof. Dr. Jürg Stenzl: Koll: Musikgeschichte 4: Von Beethoven bis Debussy – S: Hildegard von Bingen im 12. und 20. Jahrhundert.

Salzburg. *Universität Mozarteum. Institut für Musikwissenschaft, fächerübergreifende Forschung und Lehre.* Dr. Joachim Brügge: Geschichte der Klaviermusik I. □ Prof. Dr. Wolfgang Gratzner: Kulturgeschichte des Musikhörens – Stilkunde und Analyse der Musik des 20. Jahrhunderts I (S). □ Doz. Dr. Ernst Hintermaier: Kirchenmusikgeschichte und Literaturkunde III. □ Dr. Thomas Hochradner: Einführung in die Technik des wissenschaftlichen Arbeitens (mit Ü) – S: Zur Wechselwirkung von Volksmusik und Kunstmusik – Ü: Schreiben über Musik: Biografie – Kritik – Werkeinführung. □ Prof. Dr. Peter Maria Krakauer: Einführung in die Geschichte der Musik – Operngeschichte I – Angewandte Musikethnologie – S: Formenlehre und Musikanalyse I – S: Spezielle Themen der Musik- und Tanzwissenschaft – S für Diplomanden – S für Dissertanten. □ Dr. Albrecht Lahme: Medizinische Probleme bei Musikern und ihre Prävention. □ Prof. Dr. Siegfried Mauser: Musikgeschichte 1: Musik der Antike und mittelalterliche Einstimmigkeit – Musikgeschichte 3: Musik im Zeitalter der Renaissance und des Barock – Musikgeschichte 5: Musik des 20. Jahrhunderts: Von den späten zwanziger Jahren bis zum Ende des Faschismus – S: Sonatenkomposition im 20. Jahrhundert – S für Diplomanden – S für Dissertanten. □ Prof. Dr. Monika Mittendorfer: Einführung in die Geschichte des Tanzes (mit Ü) – S: Spezielle Themen der Tanzgeschichte – Ü: Historische Tänze I. □ em. Prof. Dr. Wolfgang Roscher: Einführung in die allgemeine Musikpädagogik (gem. mit Dr. Michaela Schwarzbauer) – S für Dissertanten (gem. mit Dr. Michaela Schwarzbauer). □ Dr. Michaela Schwarzbauer: Komponisten in ihrer Darstellung in der Literatur – S für Diplomanden.

Stuttgart. *Hochschule für Musik und Darstellende Kunst.* N. N.: Musik und Gesellschaft zur Zeit Johann Sebastian Bachs – Pros: Jean Cocteau und Groupe de Six: Musik in Frankreich 1913–1930 – Haupt-S: Geistliche Musik im 19. Jahrhundert: Komponisten. Gattungen. Funktionen – Koll für Examenskandidaten □ Prof. Dr. Dörte Schmidt: Musikgeschichte im Überblick: Die Entwicklung der mehrstimmigen Musik bis ca. 1600 – Pros: Einführung in die Musikwissenschaft – Haupt-S: Ludwig van Beethoven und seine Streichquartette – Koll für Examenskandidaten.

Trossingen. Prof. Dr. Thomas Kabisch: Virtuosität und große Form. Geschichte des Instrumentalkonzerts – S: Text und Klang in Musik und Dichtung – S (gemeinsam mit Dr. Helmut Lehner): Musik-Ausführung-Vermittlung – Kolloquium für Examenskandidaten. □ Prof. Dr. Nicole Schwindt: Forschungsfreisemester. □ Dr. Thomas Synofzik: S: Musiktheorie der 1720er-Jahre zwischen Harmonik und Kontrapunkt. Lektüre ausgewählter Texte von Jean-Philippe Rameau und Johann David Heinichen – S: Barocke Ornamentik im Spannungsfeld von Vorschrift und Willkür. □ PD Dr. Andreas Traub: Kirchenmusikgeschichte IV: Ausgewählte Messen des 18. bis 20. Jahrhunderts.

Tübingen. Dr. Klaus Aringer: Pros: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten (Quellenkunde). □ Prof. Dr. Walther Dürr: S: Luca Marenzios „Testament“: das 9. Buch der fünfstimmigen Madrigale. □ Prof. Dr. August Gerstmeier: Musik des Mittelalters – Haupt-S: Tonsatzmodelle im frühen 20. Jahrhundert – S: Klaviermusik von Béla Bartók – Koll für Examenskandidaten. □ UMD Tobias Hiller: Ü: Solistisches Vokalensemble: Italien 1500–1650. □ Dr. Bernhard Moosbauer: Ü: Georg Muffat – eine europäische Musikerpersönlichkeit. □ Prof. Dr. Manfred Hermann Schmid: Giuseppe Verdi – Haupt-S: Verdis *Otello* – Ü: Arbeitsgruppe Instrumentenkunde – S: Doktoranden- und Magistrandenkolloquium. □ Priv.-Doz. Dr. Andreas Traub: S: Der Hugenottenpsalter und die Motetten von Goudimel und Sweelinck. □ HD Dr. Michael Zywiets: Gattungen und Formen des europäischen Liedes vom 14. bis 16. Jahrhundert – S: Minnesang: Text und Musik (gem. mit Prof. Dr. Christoph Huber) – Pros: Orlando di Lasso.

Weimar-Jena. Prof. Dr. Detlef Altenburg, Prof. Dr. Michael Berg, Prof. Dr. Helen Geyer, HD Dr. Franz Körndle und PD Dr. Albrecht von Massow: Koll zu aktuellen Forschungsproblemen. □ Prof. Dr. Detlef Altenburg: Forschungsfreisemester. □ Prof. Dr. Michael Berg: Musikgeschichte im Überblick I: Von der Antike bis zur

Florentiner Camerata – Musikgeschichte im Überblick III: Von der Wiener Klassik bis zur Moderne – S: Zwischen Repression und Avantgarde. Werk und Ästhetik im Zeichen des Eisernen Vorhangs (gem. mit PD Dr. Albrecht v. Massow). □ Elisabeth Brinkmann M. A.: Einführung in computergestütztes Arbeiten in der Musikwissenschaft. □ Dr. Damien Ehrhardt: Musikanalyse. □ Prof. Dr. Helen Geyer: Vom Concerto grosso zum Solokonzert: Zur Entwicklungsgeschichte des Konzerts bis ca. 1750 – Henry Purcell und die Musik seiner Zeit – S: Italienische Musiktheorie des 16. Jahrhunderts. □ Dr. Roman Hankeln: Pros: Gregorianik I – Ü: Die Motette im 19. Jahrhundert. □ Dr. Oliver Huck: Ü: Textkritik und Edition von Musik. □ HD Dr. Franz Kördle: Die Motette im 13. und 14. Jahrhundert – Pros: Orgelmusik des 15. Jahrhunderts – Ü: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Dr. Arne Langer: Ü: Inszenierungspraxis der Oper im 20. Jahrhundert. □ PD Dr. Albrecht von Massow: Komposition und Rezeption der Neuen Musik im 20. Jahrhundert – Pros: Einführung in die Musikästhetik um 1800 – S: Klavierkonzert im 20. Jahrhundert. □ Thomas Radecke M. A.: Musikanalyse. □ Prof. Dr. Gretel Schwörer-Kohl: Pros: Einführung in die indische Musik. □ Dr. Ingeborg Stein: Ü: Musik in Thüringen: Geschichte, Quellen, Institutionen (mit Exkursionen).

Wien. Dr. Markus Grassl: Musikgeschichte 1. Von der griechischen Antike bis zu den Anfängen der Mehrstimmigkeit – S: Instrumentalmusik um 1700. □ Prof. Dr. Reinhard Kapp: Musikgeschichte 3. Von Palestrina bis zur Wiener Klassik – V und S: Neue Musik in der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts. Musiktheater – V und S: Die Wiener Schule und die Neue Sachlichkeit (gem. mit Prof. Dr. Christopher Hailey, Dr. Markus Grassl, Dr. Matthias Schmidt) – Diplomanden- und Dissertantenkoll. (gem. mit Dr. Markus Grassl). □ N. N. (o. Prof. Dr. Regine Allgayer-Kaufmann): Einführung in die Ethnomusikologie I. □ Ao. Univ.-Prof. Dr. Manfred Angerer: Historischer Tonsatz: Einführung in die „romantische“ Harmonik (mit Ü) – Ü: Historisch-musikwissenschaftliches Pros: Brahms, Mahler, Schönberg. Wiener Musik um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert – Musikgeschichte II (gem. mit Mag. R. Jaschke, Mag. S. Seuss, Mag. D. Schweiger, Mag. M. Staudinger und W. Weidinger). □ Dr. Univ.-Doz. Werner A. Deutsch: Psychologie des Hörens: Psychoakustik I für Musikwissenschaftler, Psychologen und Phonetiker. □ Mag. Lektor Dr. Martin Eybl: Ü: Übungen zum Tonsatz I – Ü: Übungen zum Tonsatz II – Ü: Übungen zum Tonsatz III. □ O. Univ.-Prof. Dr. Gernot Gruber: Musikgeschichte I. □ Ass.-Prof. Dr. Gerlinde Haas: Ü: Musikwissenschaftliches Einführungs-Pro. □ Ass.-Prof. Dr. Martha Handlos: Ü: Historisch-musikwissenschaftliches Pros. □ Ass.-Prof. Dr. Emil Lubej: Ü: Vergleichend-musikwissenschaftliches Pros. – Einführung in die systematische Musikwissenschaft I. □ Lektor Reinhard Micko: Ü: Gehörbildung. □ Lektor Mag. Herbert Ortmayr: Ü: Übungen zum Tonsatz I – Ü: Übungen zum Tonsatz III. □ Ass.-Prof. Dr. August Schmidhofer: Ü: Vergleichend-musikwissenschaftliches Pros. □ Lektor Dr. Karl Schnürl: Notationskunde: Einführung in Geschichte und Probleme (mit Ü). □ Ao. Univ.-Prof. Dr. Herbert Seifert: Ü: Musikwissenschaftliches Einführungs-Pro. □ Ass.-Prof. Dr. Michael Weber: Ü: Musikwissenschaftliches Einführungspro. □ Gastprofessor N. N.: Ü: Vergleichend-musikwissenschaftliches Pros. □ Lektor Dr. Thomas Aigner: Musikwissenschaftliches Praktikum: Archiv- und Bibliothekskunde. □ N. N. (Regine Allgayer-Kaufmann): Vergleichend-musikwissenschaftliches S: Objekte der Kunst: Komposition – Die Musik Brasiliens – Ü: Übungen zur Einführung in die Ethnomusikologie I. □ Ao. Univ.-Prof. Dr. Manfred Angerer: Historisch-musikwissenschaftliches S: Das Ende der „Historischen Musikwissenschaft“? Neue historiographische und kulturwissenschaftliche Theorien – Von der Typologie der Affekte zur Psychologie des Unbewussten. Zu Ästhetik und Ideologie der Personendarstellung in der Oper. □ Univ.-Prof. tit. Ao. Prof. Theophil Antonicek: Musik und Politik I (mit Ü) – Historisch-musikwissenschaftliches S. □ Lektor Dr. Federico Celestini: „Unmittelbarkeit des Ausdrucks“ als zentrale Kategorie der Wiener Moderne (gem. mit Lektor Mag. Dominik Schweiger). □ Dr. Univ.-Doz. Werner A. Deutsch: Psychologie des Hörens: Psychoakustik III. □ Univ.-Doz. Dr. Oskar Elschek: Stilgeschichtliche Veränderungen der Volksmusik. □ O. Univ.-Prof. Dr. Gernot Gruber: Koll: Konversationsatorium zur Musikgeschichte I – Historisch-musikwissenschaftliches S: Der „Witz“ in Literatur, Musik und Kunst (gem. mit O. Prof. Dr. O. Panagl, O. Univ.-Prof. Dr. Schmidt-Dengler, O. Univ.-Prof. Dr. Zacharasiewicz und Univ.-Doz. Werkner) – Zur theoretischen Interpretation von Musik – Historisch-musikwissenschaftliches S: Musiktheorie in Zentraleuropa im Mittelalter und in der früheren Neuzeit (gem. mit Lektor Mag. Dr. Alexander Rausch). □ Prof. Dr. Elisabeth Haselauer: Einführung in die Musiksoziologie – S zur Musiksoziologie. □ Dr. Univ.-Doz. Leopold Kantner : Albert Lortzing und seine Umwelt. □ Lektor Mag. Katharina Klement: Sprache und Musik – Produzieren an einer Grenze (mit Lektor Dr. Karin Spielhofer). □ Lektor Prof. Dr. Lothar Knesl: Musik des 20. Jahrhunderts – Evolutionen, Systeme, Höhepunkte I. □ Univ.-Doz. tit. Ao. Prof. Dr. Gerhard Kubik: Blues – Geschichte und afrikanische Querverbindungen – Vergleichend-musikwissenschaftliches S: Typologie und Systematik der Musikinstrumente. □ Lektor Dr. Walburga Litschauer: Praktikum zur Editions-technik von Werken Schuberts. □ Ass.-Prof. Dr. Emil Lubej: Musikwissenschaftliche Labor-Ü I: Klanganalyse und -synthese. □ Gastprof. Dr. Akio Mayeda: Die Rolle der Musik in der Kulturgeschichte Japans – Aspekte der Musik. Poesie in Robert Schumanns Musik. □ Ass.-Prof. Mag. Dr. August Schmidhofer: Ethnomusikologische Übungen III: Transkription (mit Ü). □ Lektor Dr. Dietrich Schüller: Die Schallaufnahme als Quelle für die Musikwissenschaft I. □ Ao. Univ.-Prof. Dr. Herbert Seifert: Einführung in die Methoden der Analyse I – Historisch-musikwissenschaftliches Seminar. □ Mag. Nadja Wallaszkovits: Schallträgerpraktikum I. □ Ass.-Prof. Dr. Michael Weber: Einführung in die Musiksoziologie. □ Lektor Dr. Gerda Wolfram: Byzantinische Kirchenmusik und neugriechische Tradition. □ N. N.: Jazz. □ Gastprofessor N. N. (Jobst Fricke): Vergleichend-musik-

wissenschaftliche Spezialvorlesung: Tonsysteme, Stimmungen, Intonation. □ Gastprofessor N. N. (Prof. Heidelberger): Musik-Theater im Frankreich des 19. Jahrhunderts – die Grand Opéra. □ Gastprofessor N. N. (Jobst Fricke): Vergleichend-musikwissenschaftliches Seminar: Informationspsychologische Aspekte des Musikhörens. □ Gastprofessor N. N. (Prof. Heidelberger): Historisch-musikwissenschaftliches Seminar: Canzon da sonar – Italienische Instrumentalmusik um 1600. □ Ao.Univ.-Prof. Manfred Dr. Angerer: DiplomandInnen- und DissertantInnenS. □ Univ.-Doz. tit. Ao. Prof. Dr. Theophil Antonicek: DiplomandInnen- und DissertantInnenS. □ Emer. O. Univ. Prof. Mag. Dr. Franz Födermayr: DiplomandInnen- und Dissertantenkoll. □ O. Univ.-Prof. Dr. Gernot Gruber: DissertantInnen- und DiplomandInnenS. □ Prof. Dr. Elisabeth Haselauer: DissertantInnen- und DiplomandInnenS. □ Univ.-Doz. Dr. Leopold Kantner: DissertantInnen- und DiplomandInnenS. □ Ao. Univ.-Prof. Dr. Herbert Seifert: DiplomandInnen- und DissertantInnenS.

Wien. *Universität für Musik und darstellende Kunst.* o. Prof. Dr. Irmgard Bontinck: Musiksoziologie 3: Theoretische Ansätze der Musiksoziologie und ihre pädagogische Reflexion – S: Diplomanden- und Doktorandenseminar, Kultursoziologie 1, 2. □ o. Prof. Dr. Marie-Agnes Dittrich: Einführung in die Formen der Wiener Klassik – Sonatensatzformen im 18. und 19. Jahrhundert – Analyse ausgewählter Werke zwischen ca. 1820 und 1900 – Analysen von Werken zwischen ca. 1900 und 1950 – Analysen ausgewählter Werke und berufsvorbereitende Praktika. □ Dr. Markus Grassl: Musikgeschichte 1: Von der griechischen Antike bis zu den Anfängen der Mehrstimmigkeit – Musikgeschichte – Ausgewählte Kapitel: Instrumentalmusik um 1700 – Musikgeschichte – Ausgewählte Kapitel: Die Wiener Schule und die Neue Sachlichkeit. □ Ass.-Prof. Dr. Gerold W. Gruber: S: Analyse lernen und vermitteln (Methoden der musikalischen Analyse) – S: Musikalische Strukturanalyse II – S: Diplomandenseminar. □ Gastprof. Dr. Christopher Hailey: Musikgeschichte – Ausgewählte Kapitel: Die Wiener Schule und die Neue Sachlichkeit. □ Univ.-Prof. Mag. Dr. Gerlinde Haid: Europäische Volksmusik 1 – Volksmusik 3 (Einführung in die ethnologische Feldforschung) – Geschichte und Theorie der Volksmusik (Diplomandenseminar- und Dissertantenseminar). □ Univ.-Ass. Dr. Ursula Hemetek: S: Musik der Minderheiten 1 (Einführung, Behandlung ausgewählter Gruppen: Volksgruppen, Migranten) – S: Musik der Minderheiten 2 (Gestaltung einer Radiosendung) – Volksmusik 3 (Einführung in die ethnomusikologische Feldforschung) – Volksmusik 4 (Transkription und Analyse in der Volksmusikforschung). □ Mag. Dr. Stefan Jena: Vergleichende Interpretationskritik: Musik des 19. und 20. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Reinhard Kapp: Musikgeschichte 3: Von Palestrina bis zur Wiener Klassik – Neue Musik in der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts: Musiktheater – Musikgeschichte – Ausgewählte Kapitel: Die Wiener Schule und die Neue Sachlichkeit. □ LB Dr. Helmut Kowar: Musikethnologie 1. □ o. Prof. Mag. Dr. Hartmut Krones: Einführung in die historische Aufführungspraxis – S: Aufführungspraxis der Vokalmusik I – S: Tempofragen in der Musik des 15. bis 18. Jahrhunderts (gem. mit Mag. Dr. Stefan Jena) – S: Musik, Bild und Visualität in der Musik des 20. Jahrhunderts – S: Diplomanden- und Dissertantenseminar (gem. mit Mag. Dr. Stefan Jena). □ tit. ao. Prof. Dr. Desmond Mark: S: Musikrezeption und elektronische Medien (Forschungseminar) im Rahmen des Studienschwerpunktes „Medienarbeit“ – Strukturen des gegenwärtigen Musiklebens (Soziologie musikalischer Institutionen und Verhaltensweisen). □ Ass.-Prof. Dr. Elena Ostleitner: Musiksoziologie I: Einführung in die musiksoziologische Denkweise – S: Einführung in die wissenschaftliche Arbeitstechnik – S: Frau und Musik: Zur Rolle der Frau als ausübende und schaffende Musikerin. □ Ass.-Prof. Dr. Rudolf Pietsch: Volksmusik 1 (Einführung in die Volksmusik). □ a.o. Prof. Dr. Margareta Saary: S: Einführung in die wissenschaftliche Arbeitstechnik 1, 2 – S: Strukturanalyse III – S: Musikwissenschaftliches Seminar für das Interuniversitäre Doktorat – S: Diplomandenseminar. □ LB Dr. Matthias Schmidt: Musikgeschichte – Ausgewählte Kapitel: Die Wiener Schule und die Neue Sachlichkeit. □ o. Prof. Dr. Gottfried Scholz: S: Historisierende und nationalistische Elemente in Wagners *Die Meistersinger von Nürnberg* – S: Musikalische Strukturanalyse II und III (gem. mit Univ.-Ass. Mag. Dr. Lukas Haselböck) – S: Diplomanden- und Dissertantenseminar. □ ao. Prof. Dr. Alfred Smudits: Probleme der Musiksoziologie: Einführung in die musiksoziologische Arbeitsweise – S: Einführung in die Methoden empirischer Sozialforschung. □ Dr. Bernhard Trebuch: S: Vergleichende Interpretationstechnik: Musik des 16. und 17. Jahrhunderts. □ N. N.: Musikgeschichte 1, Einführung in die Musikgeschichte, Musikgeschichte 3 – Musikästhetik – Musikwiss. Privatissimum: Sprechen über Musik – Musikwissenschaftliches S – Dipl./Diss.-Seminar – Ü zur Musikgeschichte 1 – Ü zur Musikgeschichte 1 – Ü zur Musikgeschichte 2 (Einführung in die wissenschaftliche Arbeitstechnik). □ N. N.: Musikgeschichte 1: Von den Anfängen bis einschließlich Ars Nova – Musikgeschichte 3: Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts – Musikgeschichte 5: Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts – Musikgeschichte 7 – Allg. Repertoirekunde 1 – Diplomanden-S – Dissertanten-S.

Würzburg. *Institut für Musikwissenschaft.* Dr. Frohmut Dangel-Hofmann: Ü: Zur Theorie und Geschichte der klassischen Vokalpolyphonie. □ Dr. Hansjörg Ewert: S: Musik in alten Kulturen (gem. mit Dozenten der klassischen Archäologie, Ägyptologie und Altorientalistik) – Pros: Notre Dame – Pros: Wiener Walzer. □ Prof. Dr. Bernhard Janz: Ferruccio Busoni – Pros: Die Wiener Hofkapelle im 17. und 18. Jahrhundert – Ü: Schwarze und weiße Mensuralnotation. □ Prof. Dr. Ulrich Konrad: Europäische Musik von den Anfängen bis zum Ende der ars nova (Musikgeschichte I) – Haupt-S: Johannes Brahms – Ü: Einführung in die historische Musikwissenschaft – Ü: Imago musices. Interpretation musikbezogener Bilder – Koll: Aktuelle Fragen der Forschung. □ Prof. Dr. Wolfgang Osthoff: Pros: Russische Lyrik und ihre Vertonung von Strawinsky bis Schostakowitsch (gem. mit Prof. Dr. Christian Hannick, Slawistik) – Koll (gem. mit Prof. Dr. Bernhard Janz, Prof. Dr. Martin Just).

Musikpädagogik. Prof. Dr. Friedhelm Brusniak: Musikdidaktik im 20. Jahrhundert – Haupt-S: Musikgeschichte als pädagogische Herausforderung – S: Musik und Text – Koll: Für fortgeschrittene Studiengänge MA/LA/Dipl. □ Bernd Kremling: Ü: Praxis der populären Musik – Ü: Vokal-instrumentale Ensemblearbeit – Ü: Rhythmik. □ Dr. Thea Richter: Ü: Didaktik und Methodik des Musikunterrichts in der Grundschule – Ü: Didaktik und Methodik des Musikunterrichts in der Hauptschule – Ü: Didaktik und Methodik des Musikunterrichts in der Hauptschule – Ü: Praktikumsbegleitende Veranstaltungen für Lehramtsstudenten – Ü: Der neue Lehrplan für das Fach Musikerziehung in der Grundschule – Ü: Einführung in die elementare Musikpädagogik – Ü: Musikpädagogisches Grundwissen für den zukünftigen Klassenleiter – Ü: Improvisieren und Gestalten mit Musik, Bild, Tanz und darstellendem Spiel. □ Dr. Erich Tremmel: S: Zur Soziologie des Musikinstrumentengebrauchs.

Zürich. *Musikgeschichte.* Antonio Baldassarre: Pros: Charles Ives: Analyse ausgewählter Werke. □ PD Dr. Dorothea Baumann: Pros: Notationen im 13. und 14. Jahrhundert – S: Trecento: Die italienische Musik des 14. Jahrhunderts. □ Gerald Bennett: Pros: Analyse ausgewählter Beispiele der Musik zwischen 1900 und 1950. □ Dr. Michele Calella: Pros: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Peter Hagmann: Pros: Musikkritik. □ Thomas Gerlich: Ü: Harmonielehre I. □ Dr. Bernhard Hangartner: Pros: Musikgeschichte im Überblick bis 1600 – Mensural- und Tabulaturnotationen des 15. und 16. Jahrhunderts I. □ Prof. Dr. Hans-Joachim Hinrichsen: Die Musik der 1920er Jahre – S: Musik und Rhetorik im Barock. □ Prof. Dr. Laurenz Lütteken: Musik der „Renaissance“ – S: Luciano Berios Orchestermusik – Koll: Aktuelle Forschungsfragen. □ Samuel Weibel: Ü: Neue Medien und musikwissenschaftliche Recherche. □ Peter Wettstein: Ü: Kontrapunkt I.

Musikethnologie. Marc-Antoine Camp und Dr. Dieter Ringli: Ü: Hören außereuropäischer Musik. □ Prof. Dr. Ernst Lichtenhahn: S: Text und Kontext (gem. mit Marc-Antoine Camp und Dr. Dieter Ringli). □ Gergana Panova: Einführung in die Ethnochoreologie. □ Daniel Rüegg: Pros: Einführung in die Musikethnologie I.

BESPRECHUNGEN

ANNA ELISABETH VON STREIT: *Pavanen und Galliard in der englischen Virginalmusik des ausgehenden 16. und des beginnenden 17. Jahrhunderts. Inaugural-Dissertation. 242 S., Universität Augsburg 1998.*

Von John Amner kennen wir ein einziges Werk für Tasteninstrumente. Es sind die *Variationen über „O Lord in Thee is all my trust“*, die sich auf Orgel und auf besaiteten Tasteninstrumenten aufführen lassen. Sie zeigen die hohe Kunst der Variationsreihe, welche die Virginalisten – überhaupt die professionellen Tastenmusiker – Englands in den verschiedenen Tastenmusikgattungen entfalten. Anna Elisabeth von Streit hat sich in ihrer Dissertation dem weltlichen Sektor der Tastenmusik, dabei explizit den beiden oben angezeigten Tänzen, verschrieben. Die Autorin geht davon aus, dass der Tanz der eigentliche Gegenspieler der Sakralmusik ist. Beide hier thematisierten Tänze werden als beliebteste Experimentierfelder der englischen Tastenkomponisten bevorzugt (S. 8).

Wegen der Repertoirefülle beschränkte sich von Streit auf die vier wichtigsten Komponisten der englischen Virginalmusik: William Byrd, John Bull, Thomas Tomkins und Orlando Gibbons. In deren Œuvre machen die Pavanen und Galliard einen Anteil von über 37% aus. Die Übertragungen sind einsehbar in der Reihe *Musica Britannica*. Die beiden Tänze bilden ein konträres Paar – die Pavanen werden durch Feierlichkeit, Ernst und zuweilen Traurigkeit geprägt – die Galliard weisen einen mehr fröhlichen, unbeschwerten und schlichten Duktus auf (S. 24). Beide Tänze haben jeweils eine dreiteilige Form (AA'BB'CC'). Es ist bis heute nicht eindeutig geklärt, ob die Pavane spanischer oder italienischer und die Galliarde italienischer oder französischer Herkunft ist. Die ersten Pavanen werden 1508 von Petrucci in Venedig, die ersten Galliard 1529 von Attaignant in Paris gedruckt.

Beleuchtet wird der gesellschaftlich-geschichtliche Kontext der Tänze (Kap. 2.1.1). Unter Elisabeth I. „erlebt das Land eine Zeit wirtschaftlichen Aufschwungs und wachsenden nationalen Selbstbewusstseins, vor allem aber

eine kulturelle Blütezeit“ (S. 32). Die begüterte Bürgerschicht und der (niedere) Adel legen gleichermaßen großen Wert auf die allgemeine musische Erziehung, wie Tanz und Musik. Laute und Virginal erobern als bürgerliche Instrumente die neu entstehende Mittelklasse. Das Virginal führt seinen Siegeszug – als affirmative Musik des Individuums (S. 38) – wie man an vielen Übertragungen von Vokal-, Consort- und Lautenstücken in Virginalstücke eindrucksvoll im *Fitzwilliam Virginal Book* sehen kann.

Von Streit erläutert die Tänze der vier Komponisten mit Hilfe zweier Modelle: Das erste Modell umfasst Pavanen und Galliard mit polyphoner Anfangsstruktur; das zweite Modell beschreibt diese Tänze mit liedhafter Anfangsstruktur. Untersuchungskriterien sind u. a. die Melodik und Motivbildung, Harmonik und Tonalität – dabei als Schwerpunkt die harmonischen Bewegungen innerhalb eines Abschnittes, Sequenzen, Quintbeziehungen und Dissonanzen – die Kadenzen, Rhythmus und formale Strukturen, Verzierung und Figuraton und schließlich Variationsmerkmale.

Die beiden Tänze spiegeln wie andere musikalische Gattungen die Entwicklung von der Dominanz der Polyphonie zur Homophonie, bis zur harmonischen Strukturierung wider. Sie stehen für einen Bedeutungsanstieg und Repertoirezuwachs der Instrumental- gegenüber der Vokalmusik. Besonders bestimmte Stücke Bulls und Byrds bewahren die Nähe zu einem volkstümlich-funktionalen Gestus. Die Autorin vermutet, dass nach diesen, oder zumindest nach eventuellen Urfassungen noch getanzt wurde (S. 213). Von Streit formuliert erst auf S. 56, dass „es gerade die Tanzformen innerhalb der englischen Instrumentalmusik – insbesondere der Virginalmusik – sind, die unter dem Einfluss der von den Tänzen her gegebenen Bewegung statische Klangräume miteinander verknüpfen, damit harmonische Entwicklung in Gang bringen und den Weg zu prozesshaften, ‚tönenden bewegten Formen‘ weisen.“ Etwas langatmige Zitate und Ausflüge in methodische Anschauungsfragen – kurze Quellenhinweise hätten genügt – werden durch

handfeste analytische Ergebnisse kompensiert. Gut sind die musikalischen Ingredienzien herausgearbeitet, welche einzelne Tänze, aber auch die Kombination der beiden Tänze (zyklisch) miteinander verbindet.

Etwas zu knapp werden die musikalischen Wechselwirkungen zwischen dem Festland und der britischen Insel beleuchtet, besonders wenn die Autorin selbst auf die enge Beziehung zwischen England und den norddeutschen Musikzentren, den Niederlanden und Dänemark hinweist (S. 48). Wertvoll ist der Hinweis auf vermutlich spanische Einflüsse wie Antonio De Cabezóns auf die Variationskunst der Virginalisten. Dieser Aspekt wird leider nicht weiter exemplifiziert. So bleibt ein weiteres Mal ein maßgeblicher Bereich der europäischen Musik – die spanische Musik und ihre Wechselwirkung auf andere Musiknationen bzw. Nationalstile – unberücksichtigt.

Der von der Autorin formulierte „entscheidende Entwicklungsschritt hin zu einer eigenständigen Klaviermusik“, der sich im ausgehenden 16. Jahrhundert vollzieht, ist wohl eher ein allmählicher Entwicklungsvorgang, wie die Intavolierungen, u. a. von Peter Philips aus dem frühen 17. Jahrhundert zeigen. Diese und andere Tastenmusik vermischt vokale und instrumentale Elemente zu einer verträglichen Einheit aus linearen, polyphonen und vertikal klingenden Satzelementen. Vielleicht hätte sich das Besondere – das Typische – der englischen Virginalpavanen und -gaillarden noch besser darstellen lassen, hätte man einen kleinen Blick über den Tellerrand auf die englischen Consorttänze – beispielsweise von Gibbons – und auf die entsprechenden Schwestertänze in Italien und Frankreich geworfen.

Umfangreichere Beschreibungen der beiden Tanzformen wären in der Einleitung wünschenswert gewesen. Außerdem wären instrumentenspezifische Aspekte interessant, besonders wenn das Instrument im Titel der Arbeit genannt ist.

(März 2001)

Johannes Ring

Christus, dir lebe ich. Die Sterbenserinnerung des Heinrich Posthumus Reuß in Musik versetzt durch Heinrich Schütz. Hrsg. von der

Forschungs- und Gedenkstätte Heinrich-Schütz-Haus Bad Köstritz. Vorgelegt von Ingeborg STEIN. Weida: Wüst & Söhne 1998. 84 S., Abb. (Musikikonographische Veröffentlichungen zu Heinrich Schütz Teil 1.)

„In diesem Band werden erstmals Bilder der Schriftkartuschen mit Bibel-Zitaten und Choralstrophen veröffentlicht, die sich Heinrich Posthumus Reuß (1572–1635) auf seinen Sarkophag hatte schreiben lassen und die Heinrich Schütz in den *Musikalischen Exequien* (SWV 279–281) zur Beisetzung seines früheren Landesherren vertont hat.“ So beginnt das Geleitwort zur vorliegenden Publikation aus der Feder der Thüringer Ministerin für Bundesangelegenheiten in der Staatskanzlei, Christine Lieberknecht. In der Tat, der Schütz-Liebhaber, dem die Darstellungen durch Rudolf Henning (1973) oder Norbert Bolin (1989) noch nicht bekannt waren, findet hier wesentliche Informationen über das Umfeld der Musik Schützens. Die Hauptsache bildet der restaurierte Sarkophag des Fürsten. Dank vorzüglich reproduzierter Farbaufnahmen kann er in seiner ganzen Pracht bewundert werden. Dabei fällt auf, dass man seinerzeit wohl aus Raumgründen nicht alle im „Abdruck Derer Sprüche Göttlicher Schrift“ (Anhang der Leichenpredigt) verzeichneten Texte vollständig anbrachte: Von den Choralstrophen: „Er sprach zu seinem lieben Sohn“ und „Ach, wie elend ist unser Zeit“ gibt es jeweils nur die ersten vier Zeilen. Beigefügt sind den Aufnahmen entsprechend farbige Faksimiles aus den Stimmbüchern des Originaldrucks der *Exequien*, die jeweils zu den Texten auf dem Sarg passen.

Diesem Zentrum des Büchleins voraus gehen Veröffentlichungen weiterer, mehr oder weniger bekannter Dokumente aus Greizer oder Jenaer Archivbeständen (jeweils teil- oder vollfaksimiliert, teilweise auch übertragen): Hinzuweisen wäre vor allem auf ein Gebet des Fürsten, „welches er Selbsten verfertigt“, sein eigenhändiges Konzept für die textliche Gestaltung des Sarkophags sowie eine anonyme undatierte zeitgenössische Zeichnung des Sarges mit vollem Beschriftungsprogramm.

Den Abschluss bilden acht „historische Exkurse“. Hier informiert Ingeborg Stein über weitere Aspekte des Kontextes der *Exequien*: etwa die Gestaltung der Beisetzungsfestlichkeiten, Person, Religiosität und

Musikliebe des Fürsten, auch seine Mitgliedschaft in der „Fruchtbringenden Gesellschaft“, die kulturellen Interessen seiner zweiten Frau, Magdalena von Schwarzburg-Rudolstadt, sowie die Lebensumstände von Schütz bis 1636.

(März 2001)

Walter Werbeck

Aneignung durch Verwandlung. Aufsätze zur deutschen Musik und Architektur des 16. und 17. Jahrhunderts. Hrsg. von Wolfram STEUDE. Laaber-Verlag 1998. 254 S., Abb., Notenbeisp. (Dresdner Studien zur Musikwissenschaft. Band 1.)

Der Titel des vorliegenden Bandes ist teilweise irreführend. Wiedergegeben sind die Referate eines Kolloquiums „Heimische Kunst aus Kunstimport in der deutschen Musik des 16. und 17. Jahrhunderts“, das 1992 durch das Heinrich-Schütz-Archiv der Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“ Dresden gemeinsam mit der Direktion der Dresdner Musikfestspiele veranstaltet wurde. Doch längst nicht alle Beiträge folgen dem Generalthema und nur ein einziger (von acht) rechtfertigt den Zusatz „und Architektur“ im Untertitel. Nähere Auskunft über die Konzeption des Kolloquiums hätte der Leser wahrscheinlich vom Einleitungsreferat des Herausgebers erhalten können, doch wurde gerade dieses nicht in den Konferenzbericht aufgenommen. Obwohl auf diese Weise das Gesamtkonzept dem Leser nicht ganz klar wird, sind die einzelnen Beiträge meist der Beachtung wert. So ordnet Matthias Herrmann Leben und Werk von Matthias Eckel (um 1470–1538) dem Umkreis des späteren Herzogs Heinrich zu, der bei seinem Regierungsantritt 1539 die Reformation im albertinischen Sachsen einführte. Ausgehend von der frühesten deutschen Quelle, der Passionsmotette von Antoine de Longueval (Annaberger Chorbuch, D-Dl Mus. 1-D-505), erläutert Irmind Capelle die Vorbildwirkung dieses Werkes für motettische Passionen im protestantischen Deutschland des 16. Jahrhunderts. Martin Just versucht eine Ortsbestimmung der Kontrafakturen von sechs Josquin-Chansons aus der Handschrift Leipzig U 49/50 und behandelt vor allem die Ersetzung der ursprünglichen Versdichtungen durch Prosatexte aus dem Alten und Neuen Testament. Prakti-

sche Erwägungen bilden dagegen den Ausgangspunkt der Überlegungen von Wolfram Steude. Seine Vorschläge zur Textunterlegung in Psalmvertonungen von Thomas Stoltzer überzeugen im Vergleich zu den älteren Editionen, doch die daraus abgeleitete Sonderstellung dieses Komponisten in der Musikgeschichte – analog zur Stellung von Heinrich Schütz im Anschluss an *Musik und Sprache* von Trasybulos Georgiades – entspricht eher Steudes Wunschdenken und dürfte einem Projektionsverdacht kaum standhalten. Holger Eichhorns Beitrag über Johann Rosenmüller geht ebenso von praktischen Erfahrungen aus, wie er „Urteile und Vorurteile“ im Umgang mit dessen Werken thematisiert. Vor einem solchen Horizont betriebene Detailstudien zu Rosenmüllers Musik sowohl aus dessen Leipziger als auch Venezianer Zeit lassen die Ausnahmestellung dieses Komponisten in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts prägnant hervortreten. Klaus-Jürgen Sachs würdigt Heinrich Alberts Arien als regional geschlossenes Repertoire der deutschen Liedkunst des 17. Jahrhunderts und beschreibt in detaillierten Analysen die musikalisch-poetische Realisierung der Textvorlagen.

Von den Autoren des vorliegenden Bandes ist Arno Forchert der einzige, der in „Überlegungen zum Einfluß Italiens auf die deutsche Musik um 1600: Voraussetzungen und Bedingungen“ grundsätzliche methodische Fragen aufwirft, die regionale Fixierung aufbricht und auf unspektakuläre Weise ein Umdenken gegenüber liebgewordenen Vorstellungen einfordert. So weist er im Gegensatz zur älteren Forschung auf den Vorlauf der süddeutsch-katholischen Viadana-Rezeption gegenüber derjenigen im protestantischen Norddeutschland hin und beschreibt die sich in der Folge in Nord- und Mitteldeutschland durchsetzende Tendenz zur solistischen Besetzung der Kirchenmusik, wie sie von den Hofkapellen ausging und sich an den Stadtkirchen in der veränderten Aufgabenteilung zwischen Kantor und Organist niederschlug.

Insgesamt vereint der Band sehr heterogene Beiträge im Zeichen einer wiederaufblühenden mitteldeutschen Regionalforschung, für die ein übergreifendes Konzept jedoch auch nach längerem Suchen nicht erkennbar ist.

(Februar 2001)

Gerhard Poppe

CHRISTINE KLEIN: *Dokumente zur Telemann-Rezeption 1767 bis 1907. Oschersleben: Dr. Ziethen Verlag 1998. XL, 370 S., Notenbeisp. (Schriftenreihe zur Mitteldeutschen Musikgeschichte. Serie II: Forschungsbeiträge, Band 1.)*

Dieser Band fußt auf der Hallenser Dissertation der Verfasserin von 1991, die unter dem Titel *Beiträge zur Geschichte der Telemann-Rezeption von 1767 bis 1907* eine ausführliche rezeptionsgeschichtliche Behandlung des Themas mit einer Edition von 222 Telemann-Dokumenten verbindet, die zwischen dem Todesjahr des Komponisten (1767) und Max Schneiders grundlegender Telemann-Monographie in Band 28 der *Denkmäler deutscher Tonkunst* (1907) erschienen sind.

Eigentümlicherweise beschränkt sich die Publikation dieser Studien in den *Forschungsbeiträgen der Schriftenreihe zur Mitteldeutschen Musikgeschichte* im Wesentlichen auf eine Wiedergabe der Dokumente, deren wissenschaftliche Aufarbeitung vor dem Hintergrund der sich wandelnden historischen Kontexte, ästhetischen Prämissen und Autorintentionen ist auf ein Destillat im Vorwort des Bandes geschrumpft, das jeden Leser unbefriedigt lassen muss, der die Darstellung Christine Kleins von 1991 kennt. Warum gerade in einer unter dem Titel *Forschungsbeiträge* firmierenden Reihe der spezifische Forschungsanteil einer Dissertation wegbriecht, leuchtet mir nicht ganz ein.

Hinzu kommt, dass eine ausführliche Kommentierung der in diesem Band vorgestellten Urteile über Telemann ganz unerlässlich ist, haben sich doch in dem hier behandelten Zeitraum jene Pauschalurteile und Simplifizierungen, aber auch jene – noch viel problematischeren – Instrumentalisierungen der historischen Erscheinung Telemanns ausgeprägt, die ein adäquates Verständnis dieses Komponisten bis heute verstellen. Das beginnt bei der vordergründigen Abqualifizierung Telemanns als allamodischen Polygraphen und profilloses Stil-Chamäleon, führt über die polaren Denkfiguren der Bach-Forschung, die Telemanns Schaffen als Negativfolie heranzog, vor deren Hintergrund die Größe Johann Sebastian Bachs umso heller erstrahlen konnte, hin zu jenen nationalistisch gefärbten Urteilen, die im Zuge einer aufkeimenden (und bald eskalierenden) Franzosenfeindlichkeit Telemann vorwarfen, dass sein Geschmack sich zu sehr auf die fran-

zösische Seite geneigt habe (in den 1920-er Jahren instrumentalisierte Hans Joachim Moser Telemann dann in die andere Richtung, indem er ihn als „guten Deutschen“ dem „ihm artverwandten“ Richard Strauss an die Seite stellte).

Man könnte diese Linien problemlos bis in unsere Tage weiterziehen (vgl. hinsichtlich der Sichtweise Mosers etwa den Abdruck eines Briefes von Karl Straube an Werner Menke aus dem Jahr 1942 im 2. Band *des Telemann-Vokalwerke-Verzeichnisses*, Frankfurt 1983, S. VII), was die – aus pragmatischen Erwägungen heraus sicherlich sinnvolle – Eingrenzung der Darstellung auf den Zeitraum bis zum Jahr 1907 etwas fragwürdig erscheinen lässt.

Pointiert gesagt erfährt man in dieser Dokumentensammlung wenig über Telemann, aber um so mehr über die Vorstellungswelten seiner Kritiker und Apologeten. Das sorgfältig redigierte Buch ist insofern nutzbringend, als es einen schnellen Zugriff auf die Dokumente, besonders auf entlegene, schwer zugängliche Zeugnisse, ermöglicht. Das sehr dichte Druckbild neigt im Layout allerdings zur Unübersichtlichkeit, weil die Trennung zwischen Textwiedergabe und Apparat zu undeutlich markiert ist. Bei einzelnen Zitaten wäre es sinnvoll gewesen, etwas mehr textliches Umfeld mitzuteilen, um ihr Verständnis zu erleichtern. Das Material wird durch eine chronologische Übersicht, ein Quellen- und Literaturverzeichnis sowie ein Personenregister benutzerfreundlich erschlossen.

(April 2001)

Wolfgang Hirschmann

Telemann und Frankreich – Frankreich und Telemann. Hrsg. von Ralph-Günther REIPSCH und Wolf HOBOM. Oschersleben: Dr. Ziethen Verlag 1998. 176 S., Abb.

Der Band entstand anlässlich der Ausstellung während der Magdeburger Telemann-Festtage 1998, die mit ihren zahlreichen Originaldokumenten einen hervorragenden Überblick über Telemanns Beziehungen zu Frankreich, über das Pariser Musik- und Theaterleben zur Zeit der Reise Telemanns nach Paris (1737/38) und zu den Musikbeziehungen beider Länder gab. Er enthält nicht nur die Be-

schreibung aller ausgestellten Objekte, sondern auch acht Aufsätze zur Thematik.

Der Beitrag des Herausgebers ist der Chronologie und Dokumentation der Beziehungen Frankreichs zu Telemann und deren verlegerischen Ergebnissen gewidmet. Hierbei werden die französisch beeinflussten Werke und ihr Hintergrund erörtert. Ausgangspunkt für seine frühe Berührung mit Frankreich war die Ansiedlung von 1500 Hugenotten und Réfugiés zwischen März 1685 und 1700 in Magdeburg, „die nach Berlin stärkste französische Kolonie“. Reipsch betont u. a., für Telemann sei die „Querelle des Anciens et des Modernes“ zeit seines Lebens eine wichtige Thematik geblieben, da die Opposition von alt und neu (etwa von alt- und neudeutschem Kompositionsstil) bis in die Spätwerke hinein bei ihm immer wieder eine wichtige Rolle gespielt habe. In Frankreich selbst ging es, anders als bei Telemann, insbesondere um Antike und Moderne im Hinblick auf die dramatischen Gattungen sowie die Überlegenheit der mehrstimmigen modernen gegenüber monodischer Musik der Antike. Im Zusammenhang mit den Overtürenparodien, z. B. im Frankfurter Hochzeitsdivertissement Telemanns, hätte man auf die Popularität gesungener Parodien in Frankreich seit Lully verweisen können, die in Gestalt von Handschriften und Drucken weit verbreitet waren. Bemerkenswert sind die Hamburger Prologe Telemanns, die anlässlich der Hochzeit Ludwigs XV. und Marie Leszczyńskas und der Geburt zweier ihrer Töchter entstanden. Mit neun Aufführungen von Telemanns Pariser Grand motet (*Deus judicium tuum regi da*, 71. Psalm) in Hamburg, einer Overtüre Telemanns als Einleitung zur *Serva padrona* 1752 in Paris sowie die Bekanntheit seiner *Nouveaux Quatuors* in Berlin belegt Reipsch die längerfristige Bedeutung der Telemann-Reise.

In seinem Aufsatz zum Ertrag dieser Reise stellt Wolf Hobohm Telemanns Publikation der von Père Castel angeregten *Augen-Orgel*, die Aufführungspraxis der *24 Oden*, die alternativ auch ohne Generalbass musiziert werden können, die Beliebtheit der musikalischen Nachahmung bei Telemann und die spätere Distanzierung von den deskriptiven Tendenzen in Telemanns Musik bei Johann Friedrich Reichardt in den Mittelpunkt. Ein zweiter Aufsatz Hobohms ist der Overtürensuite gewid-

met, einer bei Telemann zentralen Gattung. Insbesondere wird hierbei auf das bestehende Forschungsdefizit auf dem Gebiet der Overtüre und Overtürensuite (trotz der Arbeit von Chr. Großpietsch) hingewiesen. Ob man wie Hobohm von Charaktersuite sprechen sollte, wird zu diskutieren sein. Ute Poetzsch behandelt die französischen Stilelemente („singendes Rezitativ“, sparsame Koloraturen in Arien, Verwendung von Rondeau und Chaconne, Bläsertrio- und fünfstimmige Streicherbesetzung, Einsatz der Viola da gamba etc.) im Frankfurter französischen Kantatenjahrgang, wobei zu bemerken ist, dass es eine französische Kirchenkantate nicht gab. Wolfgang Hirschmann untersucht Telemanns Beitrag zur Gattung des Grand motet, ein Werk, dessen harmonische Wagnisse, die fünfstimmige Chorbesetzung und der „Tempête“-Satz besonders unterstrichen werden. Zur Zeit der Entstehung des Werkes von Telemann (1738) war der Einfluss des italienischen Stils in Frankreich bereits sehr groß. Daher verwundert es auch nicht, dass Telemann für einen vierstimmigen Streichersatz komponierte, italienische Tempo- und Charakterbezeichnungen verwendete und sich von den von Le Cerf de la Viéville kurz nach 1700 aufgestellten Prinzipien einer der „tempérance“ und der „bienséance“ (gesellschaftliche und religiöse „Schicklichkeit“, „Anständigkeit“ oder „Keuschheit“) angepassten Kirchenmusik entfernte, zumal Telemanns *Deus judicium* für das Concert spirituel, nicht aber für die Chapelle royale bestimmt war. In seinem zweiten Aufsatz behandelt Hirschmann (wie bereits in einem Aufsatz von 1996) die Rezitative nach französischem Modell in der *Matthäuspassion* von 1746 und den Streit Telemanns mit Johann Gottlieb Graun über das französische und italienische Rezitativ. C. Lange geht in seinem Beitrag zu den *Nouveaux Quatuors* zunächst auf die Subskribenten Telemannscher Drucke und die tonartige Anordnung der sechs Kompositionen ein, bevor er einige stilistische Merkmale aufzeigt. Wie sich auch bei den Diskussionen während der Telemann-Tagung 1998 zeigte, bedürfen gerade diese Werke noch einer genaueren Analyse, um ihre Stellung in der französischen und deutschen Musik des 18. Jahrhunderts genauer als bisher zu bestimmen. Martin Ruhnke listet die Pariser Telemann-

drucke und -nachdrucke auf und gibt sein französisches Privileg mit deutscher Übersetzung wieder.

Einige Fehler haben sich im Französischen eingeschlichen (u. a. chœur S. 34, Francœur S. 35, recueil und La Haye S. 37, Bollioud de Mermet S. 40, S. 91 richtig geschrieben, Régnier S. 17, beaux-arts S. 91). Die Verse S. 53 müssen richtig lauten: „Je n'ai ni honte de gueuser/Ni conscience de voler...“ und die Übersetzung von „Tel de la mort rit et plaisante,/Qui tremble, qui frémit, dès qu'elle se présente“: „Derjenige, der über den Tod lacht und Späße macht, zittert und bebt, wenn der Tod sich zeigt.“

Der vorzüglich ausgestattete Band mit reichem Bildmaterial in hervorragender Reproduktionsqualität stellt die wichtigste Publikation zum Thema Telemann und die französische Musik und zu den deutsch-französischen Musikbeziehungen des 18. Jahrhunderts dar. Man kann nur hoffen, dass der Bericht über die Tagung von 1998 zur gleichen Thematik auch bald erscheinen wird.

(April 2001) Herbert Schneider

MARTIN GECK: „Denn alles findet bei Bach statt“. *Erforschtes und Erfahrenes*. Stuttgart, Weimar: Metzler 2000. VII, 224 S., Abb., Notenbeisp.

Der Band enthält 15 Essays, die gleichmäßig den drei Themengruppen „Werke“, „Perspektiven“ und „Folgen“ zugeordnet sind; jeweils etwa zur Hälfte handelt es sich um neue Beiträge und um solche, die in den letzten Jahren an anderer Stelle publiziert worden sind. So fügen sich neben die Abhandlung über die *Bauernkantate* (1992), den Bach-Söhne-Artikel aus dem Sammelband *Deutsche Brüder* (1994), die als Einzeldruck publizierte Studie über *Matthäus-Passion* und den „Mythos Bach“ (1999) sowie die Würdigung von Theodor W. Adornos Bach-Verständnis (1998) eine Gruppe weiterer überaus anregender Texte, die tiefe Einblicke in Bachs Musik und ihr Wirken bieten. Geck vergleicht Bachs Arien über die Reue Petri in den beiden Passionen als zwei unterschiedliche Ausdrucksformen von Leiden („Ach, mein Sinn“ als komponierte Ausweglosigkeit, „Erbarme dich“ als fasslich formulierter Klage-

affekt); ein weiterer Aufsatz gilt dem (nie realen, stets assoziativen und darin bei genauer Betrachtung in kompositorischer Hinsicht höchst unterschiedlich gefassten) Totengeläute in den Kantaten. Ebenso widmet sich Geck der stupenden Vielfalt von Anspielungen Bachs auf Klangbilder, die außerhalb des kunstmusikalischen Lebens seiner Zeit liegen (nicht nur auf Hornsignale und volkstümliche Tanzmusik, sondern auch im Hinblick auf die zeitgenössische Vorstellung von jüdischer Musik). Ein weiterer Schwerpunkt lässt sich mit dem Begriff Theologie umschreiben: mit einem Beitrag zu „Luther und Bach“ und einem zu „Bach und der Pietismus“ (einem stufenweisen Vordringen zu pietistischen Elementen in Bachs Musik, die sich etwa mit einem klaren „Jesus-Ton“ umschreiben lassen). Besondere Zusätze zum Bild der Wirkungen Bachs leistet Geck schließlich mit den Hinweisen auf eine Auseinandersetzung Beethovens mit Bachs *Chromatischer Fantasie* in der *Klaviersonate* op. 110 und mit einer Übersichtsdarstellung über die Einflüsse Bachs im Werk Wagners. Auf diese Weise erscheinen Gecks Forschungsfelder in diesen Bach-Themen miteinander so verwoben, wie es der Titel umschreibt; doch der Erkenntnisgewinn liegt ebenso sehr in den Beiträgen als Einzelstücken, die mit dem Bandtitel locker verbunden erscheinen.

(April 2001) Konrad Küster

MARTIN ELSTE: *Meilensteine der Bach-Interpretation 1750–2000. Eine Werkgeschichte im Wandel*. Stuttgart–Weimar: J.B. Metzler/Kassel u. a.: Bärenreiter 2000. XX, 460 S., Abb., Notenbeisp., CD-Beilage.

Seit dem Vorliegen des von Hans-Joachim Schulze erarbeiteten 3. Bandes der *Bach-Dokumente* (1972) sind zahlreiche Darstellungen entstanden, die sich dem Nachwirken Bachs widmen, und auf den ersten Blick mag es den Anschein haben, als ob Elstes Buch ein weiterer Beitrag zu der mittlerweile reichen Forschungsliteratur wäre. Doch seine Zielrichtung ist eine andere, neue. Nicht die Interpretationsgeschichte zwischen 1750 und 2000 ist eigentlich das Thema; Elste stellt vielmehr die Phase der Bach-Pflege dar, die in für den Vertrieb bestimmten Tondokumenten zu-

gänglich ist (besonders Welte-Mignon-Rolle, Schallplatte und CD), und bezieht seine Beobachtungen auf die Geschichte der vorausgegangenen 150 Jahre. Dieses Fundament wird zunächst nach systematischen Gesichtspunkten entworfen, die auf die Hauptteile des Buches hinführen; in ihnen werden Werke oder Werkgruppen einzeln abgehandelt (so dass Darlegungen, die sich mit Interpretationen der *Matthäus-Passion* befassen, ebenso einen umfangreichen Einzelabschnitt im Kapitel „Vokalwerke“ bilden wie der Text zum *Wohltemperierten Klavier* im Rahmen der Tastenmusik). Dieser Ansatz bringt es zwar mit sich, dass manche Prozesse mehrfach dargestellt werden; die Interpretation der Kantaten und Passionen etwa beruht zweifellos auf jeweils ähnlichen Zeitströmungen. Doch der Vorteil der Differenzierung ist, dass auch direktere Vergleiche im Hinblick auf Einzelwerke gezogen werden können.

Diese Disposition des Bandes erscheint spätestens angesichts der Fülle des dargestellten Materials gerechtfertigt; sie ist auf das Fundament der Geschichte vor 1900 angewiesen, hat aber einen klaren Untersuchungsgegenstand, zu dem aus jener früheren Zeit keine gleichwertigen Informationen vorliegen. Für die Detailabhandlungen schöpft Elste aus einem reichen Materialfundus: Bis in feine Schattierungen hinein wird erfassbar, wie dem Musikpublikum der private, rezeptive Umgang mit Bach möglich wurde, welche Präferenzen die Interpreten und der Musikmarkt entwickelten und auf welche Weise in ihnen Zeitströmungen festzustellen sind – alles Bereiche, auf die auch die Bach-Forschung Einfluss hatte und von denen sie ihrerseits geprägt wurde. Fragen des Instrumentariums, der Klangbalance und der Tempowahl spielen dabei gleichermaßen eine Rolle. Elste würdigt Einzelleistungen und Zeitgebundenes; beides wird durch Tabellenwerke erschlossen, in denen Erstmaliges und Richtungsweisendes zusammengefasst ist. Neben diesem als Standard wirkenden Zugang ergeben sich Detailbeobachtungen wie etwa zur Frage ausgewählter Satzdauern in der *h-Moll-Messe* oder der Instrumentalbesetzung im *5. Brandenburgischen Konzert*.

Elste ist in seinem Ansatz der Darstellung so subjektiv, wie er es in der Einleitung ankündigt, und sein Buch versteht er durchaus als Er-

gebnis der Arbeit eines Kritikers. Dies prägt im engeren Sinne jedoch allenfalls die Abhandlungen über jüngste Tendenzen – über das Material, das den gegenwärtigen Bach-Tonträgermarkt beherrscht und daher zu einer Filterung einlädt, die gleichsam die eigentliche Sache des Kritikers ist. Doch noch wesentlicher sind die Strukturierungen, zu denen Elste im Umgang mit älteren Tondokumenten gelangt und die er mit der Begleit-CD unterstützt. Die Vorstellung, bei dem Buch handele es sich um einen bloßen Schallplattenführer, ist damit nicht gerechtfertigt; Elste erschließt vielmehr einen zentralen Zweig der Musikrezeption und kann – gerade auch in der Subjektivität des Ansatzes – Aspekte aufspüren, die einem rein objektiven Zugang wohl auch versperrt bleiben könnten. Lediglich Kleinigkeiten bleiben am Ende offen: dass Aufnahmen aus der DDR stets unter den West-Angaben zitiert werden oder weshalb die Orgelwerke der am knappsten gewürdigte Bereich sind (in dem es keine weitergehende Differenzierungen nach Werkgruppen gibt, sondern eher die Tendenz, Gesamtaufnahmen als leitende Ansätze zu betrachten). Doch nicht diese Fragen prägen den Gesamteindruck, sondern die stringente und das Material musterhaft erschließende Darstellung.

(April 2001)

Konrad Küster

Carl Philipp Emanuel Bach. Musik für Europa. Bericht über das Internationale Symposium vom 8. März bis 12. März 1994 im Rahmen der 29. Frankfurter Festtage der Musik an der Konzerthalle „Carl Philipp Emanuel Bach“ in Frankfurt (Oder). Hrsg. von Hans-Günter OTTENBERG. Frankfurt (Oder) 1998. 542 S., Abb.

Seit der 200. Wiederkehr von Carl Philipp Emanuel Bachs Todestag 1988 hat sich die Beschäftigung mit diesem Komponisten intensiviert. Zu den bekannten amerikanischen und deutschen Bach-Forschern treten immer mehr Musikwissenschaftler aus den Ländern Mittel- und Osteuropas (Polen, Tschechien, Finnland und Litauen). Nach den Jubiläumstagungen 1988, u. a. in Hamburg und Michaelstein, veranstaltet die Konzerthalle „Carl Philipp Emanuel Bach“ seit 1990 alle vier Jahre einen Bach-Kongress. Der vorliegende Bericht über den zweiten Kongress 1994 erschien 1998, zu Be-

ginn des dritten. Insgesamt 32 Beiträge unterschiedlicher Länge gruppieren sich in drei Abteilungen („Biographie, Wirken und Musikanschauung“, „Kompositionsstil und Quellenkritik“, „Aufführungspraxis und Instrumentenkunde“) und einen Vorspann über die Forschungslage. Alle Beiträge hier vorzustellen wäre unmöglich, zumal einige Autoren auch andernorts über dieselben Themen geschrieben haben. Wohltuend konkret sind die Ausführungen des Essener Historikers Paul Münch über die Lebens- und Einkommensverhältnisse höfischer und „freier“ Künstler und Literaten im aufgeklärten Absolutismus. Sie ergänzen ideal die Auszüge aus Hans-Günter Ottenbergs unveröffentlichter Habilitationsschrift über die soziale Stellung Carl Philipp Emanuel Bachs und die Bedingungen seines Schaffens. Gudrun Busch beschreibt die diplomatische und musikämenatische Tätigkeit Gottfried van Swietens als Vermittler zwischen dem Musikleben Wiens und Berlins.

Im zweiten, analytischen Teil des Bandes geht es vor allem um Bachs Musik für Tasteninstrumente. Neben Beiträgen von Darrell Berg über Bachs Orgelsonaten und Arnfried Edler über die Klavierkonzerte überzeugt vor allem Susan Wollenbergs analytischer Ansatz in ihrer Studie „Beginnings and Endings: C. P. E. Bach's Keyboard Sonatas Revisited“. Außer der Klaviermusik werden nur Bachs *Flötenkonzert d-moll* (Konrad Hünteler) und das *Magnificat* im Vergleich zu Johann Christian Bachs *Magnificat* (Konrad Küster) erörtert. Die Überschrift des 3. Teils („Aufführungspraxis und Instrumentenkunde“) ist etwas irreführend, denn die meisten Beiträge befassen sich mit Bachs *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, vor allem im Vergleich mit Philippe Rameaus *Traité de l'harmonie* (Dieter Gutknecht, Thomas Christensen, Paavo Soinne). Dass Bach das Hammerklavier wohl mehr geschätzt hat als bisher bekannt, erläutert Eva Badura-Skoda. Aufschlussreich ist auch die Beschreibung der beiden Hausorgeln der Prinzessin Anna Amalia von Preußen, der Bach seine Orgelsonaten gewidmet hat (Martin Rost).

Unvermeidlich sind heutzutage wohl Beiträge zur Rezeptionsforschung. Das schreibfreudige 18. Jahrhundert hat uns ein unerschöpfliches Reservoir an Briefstellen, Zeitungsberichten und Lexikonartikeln hinterlassen, die sich un-

ter immer neuen Aspekten zusammenstellen lassen. Mit Dietrich Ewald von Grothuss betritt ein noch wenig bekannter Briefpartner Bachs diese Bühne, nüchtern und knapp vorgestellt von Leonidas Melnikas aus Vilnius. Anregend ist die Gegenüberstellung der beiden „Originalgenies“ Bach und Beethoven von Peter Rummenholler. Dasselbe gilt für die Ausführungen von Regula Rapp zu Hans von Bülow und Johannes Brahms als Herausgeber von Werken Carl Philipp Emanuel Bachs. Nach der Lektüre dieses gelungenen Bandes darf man gespannt sein auf den Bericht über das Symposium 1998.

(Dezember 1999)

Magda Marx-Weber

MICHAEL POLTH: *Sinfonieexpositionen des 18. Jahrhunderts. Formbildung und Ästhetik. Kassel u. a.: Bärenreiter 2000. 332 S., Notenbeisp. (Bärenreiter Hochschulschriften.)*

Der Titel dieser an der Technischen Universität Berlin eingereichten Dissertation würde genauer lauten: Die Exposition im Eingangssatz Wiener und Salzburger Sinfonien aus der Zeit zwischen 1740 und 1780. Die Sinfonien Wolfgang Amadeus Mozarts sind eingeschlossen. Der Ausschluss der Sinfonien Joseph Haydns (und der Literatur über sie) wird in Fußnote 1 mit nichts anderem begründet als dem Eingeständnis, dass „es dem Verfasser schwer fiel, diese Werke, die eine eigenartige Allegrosatzmusik ausprägen, in die Abhandlung zu integrieren.“

Wegen der Form und des Stils der Darstellung erschließen sich dem Leser die einzelnen, mit allgemeinen musiktheoretischen Ausführungen und Thesen verbundenen Erkenntnisse über den Aufbau der Expositionen nicht leicht.

Ausgangspunkt der sehr ausführlichen Untersuchung war ursprünglich des Verfassers Erwartung, an dem von ihm ausgewählten Repertoire „die Grundlagen des Komponierens im 18. Jahrhundert zu finden, befreit von allen Besonderheiten und originellen Wendungen, die ihnen bedeutende Komponisten haben angeeignet lassen“. Diese Hypothese machte jedoch der Erkenntnis Platz, es seien „die Werke bedeutender Komponisten gewesen, in deren Konstellationen neben dem Originellen auch die Grundlagen deutlich werden“ (S. 52). Un-

ter diesen Grundlagen werden vornehmlich die Metrik samt der Periodik und die Funktionsharmonik samt der Stufentheorie verstanden. Den tonalen Beziehungen innerhalb der Phrasen wird bis ins Kleinste nachge-spürt. Ein Rekurs auf die für die fragliche Zeit und Schule maßgebliche Kontrapunktlehre findet kaum statt, eine Auseinandersetzung mit der ältesten Sonatenformtheorie höchstens in Andeutungen. Die Quintessenz des Buches stellt in gewisser Weise das dreigeteilte Werkregister dar. Es enthält u. a. den Nachweis der Quellen; dies sind vor allem die einschlägigen Bände der Sammlung *The Symphony 1720–1840* von B. S. Brook, die *DTÖ*, weitere Publikationen und nicht zuletzt zahlreiche Manuskripte in Wien und Berlin. Es enthält auch in Chiffren Analyseergebnisse, nämlich die Nummer und andere Charakteristika des „Schemas“ (1–4, auf S. 24 ff. beschrieben) und die Nummer des „Typs“ (1–3, auf S. 23 f. nur unklar definiert). Im ersten Teil hätte man sich die Angabe der Seiten gewünscht, auf denen die Werke besprochen werden. Der zweite Teil verzeichnet zahlreiche nicht besprochene, aber hinsichtlich ihrer Exposition ebenfalls analysierte Sinfonien. Der dritte Teil verzeichnet sämtliche über zweihundert Sinfonien chronologisch. Ein Namen- und Sachregister fehlt.

Inhaltlich interessant und wie das ganze Buch graphisch vorzüglich gestaltet sind die jeweils an Ort und Stelle eingefügten 132 Notenbeispiele aus Sinfonien vor allem von Georg Christoph Wagenseil und Johann Baptiste Vanhal, auch von Mozart, Anton Cajetan Adlgasser, Matthias Georg Monn, Karl Ditters von Dittersdorf, Carlos d'Ordoñez, Florian Leopold Gassmann, Johann Georg Albrechtsberger und anderen, teils in Partitur, teils im Klavierauszug, teils in einem Diagramm nach Heinrich Schenkers Analysemethode.

(April 2001)

Georg Feder

MATTHIAS KORTEN, *Mozarts Requiem KV 626. Ein Fragment wird ergänzt. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 2000. 201 S. (Europäische Hochschulschriften, Reihe 36: Musikwissenschaft. Band 199.)*

„Requiem und kein Ende“ – Friedrich Blumes Aufsatztitel (1963/1977), eine Entleh-

nung nach jenem „Goethe und kein Ende“, mit dem sich Karl Leberecht Immermann aus dem „erstorbenen, erstarrten“ Weimar fortwünschte, muss in gleicher Weise doppelt gelesen werden. Nicht nur konstatiert er die anhaltende Beschäftigung mit Mozarts Werk. Rückblickend auf die nicht abreißende Literaturflut, lässt sich ein Stoßseufzer nicht überhören: Was gäbe es hier wohl noch Neues zu sagen Mit diesem Problem ist der Autor des hier vorliegenden Buches von der gewählten Thematik her nicht primär konfrontiert. Sein Gegenstand ist neu und die Quellen, die er bearbeitet, sind auch neu. Korten hat sich mit den Ergänzungsversuchen und Neukompositionen zu Mozarts Requiem des 20. Jahrhunderts beschäftigt, den Bearbeitungen von Franz Beyer (1971/1979), Hans-Josef Irmen (1977), Richard Maunder (1986), H. C. Robbins Landon (1990/1992), Duncan Druce (1993) und Robert D. Levin (1994). Nur hat Korten offenbar selbst ein Fragment vorgelegt, das heißt lediglich einen Teil seiner, eigenem Bekunden nach, weit umfangreicheren Forschungen. Das ist bedauerlich und ruft nach Ergänzung. Der Autor konnte sich nicht entscheiden, eine wissenschaftliche Studie vorzulegen als umfassende Abhandlung des gewählten Themas, gerichtet an den fachkundigen Leser. So hat er die ursprüngliche Arbeit, eine Dissertation mit, wie er im Schlusswort schreibt, „zum Teil sehr speziellen Fragestellungen und Analysen der musikwissenschaftlichen Forschung“, auf das handliche Format einer Abhandlung von 200 Seiten reduziert, als „allgemeinverständlichen und in seinem Ausmaß übersichtlichen Entwurf zu einem bedeutenden Werk der klassischen Musikkultur“ (S. 186). Das allerdings tut er in einer dezidiert als „Hochschulschriften“ ausgewiesenen Reihe von entsprechender Verbreitung. Als Einführung in Mozarts *Requiem* und seine Probleme allgemein ist Christoph Wolffs Buch bei dtv/Bärenreiter von 1991 (inzwischen mehrfach neu aufgelegt) bestens geeignet. Und die Spezialstudie zu den Ergänzungen der neueren Zeit steht so auch nach Kortens Abhandlung weiterhin aus.

So verdienstvoll also die Wahl des Themas ist und so sehr davon auszugehen ist, dass der Autor in der Dissertation dem komplexen Bereich wohl gerecht geworden sein mag: der vorliegende Kompromiss befriedigt nicht. Zudem

erscheint die angestrebte Abgrenzung von Wissenschaft und Einführung allzu vage durchgeführt. Sprachlich etwa wird kaum ein klangvolles Fach- oder Fremdwort ausgelassen. Im Blick auf die angestrebte Allgemeinverständlichkeit hätten sich Begriffe wie „elidieren“ (S. 17) und „emendieren“ (S. 25), „Validität“ (ein Lieblingswort des Verfassers, ich gebe keine Seitenzahlen) etc. leicht umgehen lassen. Dem mit der Materie vertrauten Fachmann hingegen hätte man manche ermüdende Redundanz ersparen müssen. Der Hinweis etwa auf Süßmayrs „grammatikalische Unebenheiten und satztechnische Fehler“ (S. 37 und passim) findet sich teilweise wiederholt. Überhaupt: Warum wird eine Sprache allgemeinverständlicher, wenn man nahezu jedem Substantiv eine oder besser noch mehrere adjektivische Beifügungen voranstellt? Die im Anhang vorgelegten bunten Graphiken und Diagramme mögen den allgemein Einzuführenden an Demographie und Demoskopie denken lassen. Mozarts Werk erhellen sie nicht. Und wer mag nur irgendeinen Nutzen haben von einem eine Seite umfassenden eigenen Kapitel „Die Gattung Requiem“ (Kap. 2, S. 23)?

Auch sein Literaturverzeichnis hat der Autor allzu selektiv angelegt. So vermisst man etwa die Rezeption von Alan Tysons Studien zu den Mozart-Autographen (Cambridge, Mass. 1987) oder Otto Bibas Neubewertung von *Mozarts Wiener Kirchenmusikkompositionen* (*Internationaler Musikwissenschaftlicher Kongreß zum Mozartjahr 1991*. Baden-Wien, 1993). Und es fehlen namentlich alle neueren Titel zu Mozarts Requiem, darunter die Dokumentationen zur Entstehungsgeschichte von Walther Brauneis (*Exequien für Mozart. Archivfund für das Seelenamt für W. A. Mozart am 10. November 1791 in der Wiener Michaelerkirche*, in: *Singende Kirche* 38, 1991; „*Dies irae, Dies illa – Tag des Zornes, Tag der Klage*“. Auftrag, Entstehung und Vollendung von Mozarts Requiem, in: *Jb. des Vereins für Geschichte der Stadt Wien* 47/48, 1991/92) ebenso wie für die gewählte Fragestellung speziell wichtige Titel wie Franz Beyers Werkstattbetrachtung *Zur Neuinstrumentation des Mozart-Requiem*s (in: *Musikalische Aufführungspraxis und Edition* 1990), Wolffs Nachtrag zu seinem Buch (in: *Musik Mitteleuropas in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts*, 1993), Robert D. Levins Beitrag *Zu den Ergänzungen von Mozarts Requiem in der 2. Hälfte des*

20. Jahrhunderts (ebd.), Bin Ebisawas Abhandlung zur Aufführungspraxis des Werkes (in: *Early Music* 20, 1992), Ulrich Konrads Beitrag zur Geschichte und den Ergänzungsversuchen (in: *Acta Mozartiana* 41, 1994) und selbst Manfred Schulers wegweisende Studie *Mozarts Requiem in der Tradition gattungsgeschichtlicher Topoi* (*Festschrift Ludwig Finscher*, 1995), Daniel N. Leasons *Computer analysis of authorship based on melodic affinity* (in: *Mozart-Jb.* 1995) oder die jüngsten Aufsätze zu verschiedenen Fragen des Werkes und der Überlieferung von Manfred Hermann Schmid, Richard Maunder, Jochen Reutter und August Gerstmeier in Bd. 7 der von Schmid herausgegebenen *Mozart-Studien* (1997). Gründliches Bibliographieren hätte so manches Mal schon emphatisch „erstmal“ vorgelegte Entdeckungen (S. 7 und passim) ersparen helfen! (Die Bewertung von Friedrich Blumes Aufsatz „Requiem und keine Ende“, 1963/1977, als „unwissenschaftlich“ (S. 31) disqualifiziert sich vor diesem Hintergrund wohl von selbst).

Diese Einwände betreffen – wie gesagt – das vorgelegte Buch. Vielleicht können sie den Autor ermuntern, der Fachwelt doch seine „speziellen Fragestellungen und Analysen“ zu einem nach wie vor offenen Thema der Mozart-Forschung über diesen allgemeinverständlichen und übersichtlichen Entwurf hinaus zugänglich zu machen? Gelesen werden kann so vorerst nur eine weitere „grundlegende“ Erörterung der „Frage, ob es überhaupt möglich ist, Mozarts Fragment zu vervollständigen“ (Kap. 1: „Prolog“), die nochmalige Zusammenfassung des so vielfach ausgebreiteten Materials aus „gesicherten Fakten, aber auch einer Fülle von Spekulationen, widersprüchlichen Aussagen und Anekdoten“, „Zur Genese von Mozarts Requiem“ (Kap. 3; dass sich die romantischen Legendenbildungen „bis heute erhalten haben“ [S. 25], dürfte auch für den angesprochenen Leserkreis lange schon nicht mehr stimmen), zu den „Ersten Bearbeitungen durch Eybler und Süßmayr“ (Kap. 4.1), zum „Sanctus, Benedictus und Agnus Dei“ als „Ein schöpferischer Wurf aus der Hand Süßmayrs“ (Kap. 4.2; mit der Erkenntnis, dass „die umfangreiche Anzahl [!] der von Süßmayr komponierten Kirchenwerke“ nicht über den „qualitativ deutlichen Abstand zu Mozarts Sakralwerken hinwegtäu-

schen“ darf [S. 43]) und zum „Streit um Mozarts Requiem-Vermächtnis“ (Kap. 5), den allerdings auch Korten über den Stand von 1826 (Maximilian Stadler, *Zur Vertheidigung der Echtheit des Mozartischen Requiem*) nicht hinausführen kann. Das verbleibende sechste Kapitel widmet sich dem Thema „Mozarts Requiem-Bearbeitungen im 20. Jahrhundert“[sic!] als Zentrum des Buches. An den Beschreibungen der Abweichungen in den untersuchten Fassungen – sie folgt, naturgemäß, den zahlreichen publizistischen Beigaben der jeweiligen Bearbeiter – kann sich etwa auch der mit einer Aufführung konfrontierte Dirigent für seine Entscheidung orientieren. Allerdings spürt man, zunehmend verstimmt, auf Schritt und Tritt die Absicht des Autors: Sein Modell ist die Neufassung Levins; sie bildet offensichtlich das Maß seiner Bewertungen der „Verbesserungen“ Süßmayrs auch bei den anderen Ergänzungen.

Mit ins Zentrum jeder Bearbeitung und Neukomposition wird stets das „Lacrimosa“ rücken mit seiner achttaktigen Vorgabe von Mozart. Süßmayr ist hier, wie es Schmid gezeigt hat (in: *Mozart Studien* 7, 1997) ein Fortsetzungsstück gelungen, das „auch syntaktisch und architektonisch auf Mozarts Vorgaben reagiert“ (S. 126). Von der grundlegenden Umkonzeption Maunders abgesehen (für ihn ist der ganze Satz mehr eine Überleitung in die aufgrund der überlieferten Skizze hinzu komponierten „Amen“-Fuge; die auskomponierte Fuge bringen auch Irmen, Druce und Levin – das Problem bleibt hier nach wie vor, dass Mozart selbst offenbar nach f. 87–88' im Autograph keinen weiteren Platz für eine solche umfangreiche Fuge vorgesehen hat), reagieren alle Bearbeiter sehr zurückhaltend gegenüber den Vorgaben Süßmayrs. Deren Anerkennung freilich als probable Eigenleistungen des Mozart-Schülers (zum Beispiel im Rückgriff auf das Thema des *Introitus* im letzten Vers „dona eis requiem“ [T. 26 f.], für den durchaus innere Anhaltspunkte geltend gemacht werden können) fällt nach wie vor schwer (vgl. auch Wolff 1991, S. 113). Auch Beispiele wenig hilfreicher Eingriffe in Süßmayrs Notentext gibt es genug. So eliminieren etwa in der Fortführung der Streicherstimmen zum Vokaleinsatz des „Lacrimosa“ (T. 3–4) die Neubearbeitungen (in Korrektur der als störend charakterisierten

parallelbewegten Stimmführung) die von Süßmayr sehr bewusst gesetzte (vgl. Schmid 1997, S. 120 f.), jeweils textfrei hervortretende und die jetzt eintaktige Zäsurbildung stützende „lacrimosa“-Tonfolge *b-a*. Zu Recht im Zentrum der Arbeit von Korten steht Beyers Bearbeitung. Sie nimmt „eine herausragende Stellung unter den Bearbeitungen des 20. Jahrhunderts ein“ (Korten, S. 102). Der Frage, warum das so ist, geht der Autor nicht weiter nach. Die Antwort würde lauten: Weil sie sich am nachhaltigsten an der (von Korten so oft geschmähten) Fassung orientiert, wie sie durch Süßmayr überliefert ist! Beyer korrigiert Nuancen und erkennt dabei Süßmayrs Zeitgenossenschaft als unwiederholbare Voraussetzung zur Ergänzung von Mozarts Fragment an. Anerkannt ist damit zugleich, dass Süßmayr (Schmid 1997, S. 141). „seine Sache so schlecht nicht gemacht hat“.

März (2000)

Thomas Schipperges

DAVID GRAYSON: *Mozart: Piano Concertos No. 20 in D minor, K 466, and No. 21 in C major, K 467. Cambridge: Cambridge University Press 1998. XII, 143 S., Notenbeisp. (Cambridge Music Handbooks.)*

David Grayson nimmt die Gelegenheit, aus der Gruppe mozartscher Klavierkonzerte der mittleren 1780er-Jahre zwei Einzelwerke darzustellen, zum Anlass für ein Porträt der gesamten Werkgruppe: Neben reichhaltigen formanalytischen Kapiteln zu diesen in zeitlicher Nachbarschaft vollendeten und doch besonders verschiedenartigen Konzerten resümiert er die jüngeren Forschungen zum Gesamtthema; wie in den Ausführungen hierzu widmet er sich auch im Hinblick auf die Aufführungspraxis Fragen, die ebenso über die beiden Werke hinausreichen. Insofern werden Ansätze des Werkporträts und der Gattungsdarstellung auf gelungene Weise miteinander kombiniert, und dass die Gestaltung aller drei Sätze gleichwertig gewürdigt wird, verdient besondere Anerkennung. Zwischen den beiden Polen der Werk- und Gattungsdarstellung bleibt lediglich unklar, weshalb gerade diese beiden Konzerte ausgewählt worden sind. Zudem wirkt die Filterung der Forschungsliteratur bedenklich, die ausschließlich nach

sprachlichen Gesichtspunkten erfolgt ist; ein Teilgebiet wie die Mozart-Forschung bietet aus vielfältigen Gründen exzellente Möglichkeiten, anstelle einer ausschließlich national-sprachlich begründeten Darstellung Globalität zu praktizieren.

(April 2001)

Konrad Küster

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 Salzburg. Band 12.)

„Requiem und kein Ende“ – das ist das Schicksal des Komponisten Franz Xaver Süßmayr (1766–1803). Schicksal und Gnade! Denn am musikalischen Schaffen des zu seiner Zeit als „bedeutender Singspiel- bzw. Opernkomponist“ (Vorwort, S. 7) geschätzten Süßmayr nimmt, von seinen Beiträgen zu Mozarts *Requiem* eben abgesehen, weder die Fachwelt noch das musikinteressierte Publikum Anteil. Dieses Schaffen zumindest einmal gesichtet und gelistet zu haben, ist gleichwohl ein großes Verdienst.

Dudas Verzeichnis geht zurück auf zwei frühere Arbeiten des Autors: *Das musikalische Schaffen des Komponisten Franz Xaver Süßmayrs mit einem Gesamt-Verzeichnis seiner Werke* (Diplomarbeit, Wien 1994) und *Datierung musikalischer Quellen des 18. Jahrhunderts am Beispiel Franz Xaver Süßmayr mit einem Werkverzeichnis und den Wasserzeichen der Autographe* (Dissertation, Wien 1998). Von hierher ist die Breite auch der vorliegenden Arbeit zu ermessen, für die die Bezeichnung „Werkverzeichnis“ jedenfalls eine Untertreibung ist.

Der erste Teil listet sämtliche Werke Süßmayrs in systematisch-chronologischer Ordnung. Die Nummerierung wurde nach einem Schema vorgenommen, das sich anlehnt an die *NMA*, allerdings nur in mehreren Denkvorgängen nachvollziehbar ist: Die dreistellige Ordnungsnummer gibt die Zuteilung des Werkes zur Serie an, die zweite Ziffer mit der Seriennummer zusammen die Werkgruppe, die dritte Ziffer dann das individuelle Werk.

Also: 1 = Geistliche Werke; 10 = Messen; 101 = *Missa in C*. Umfasst die Gruppe allerdings mehr als zehn Werke, sind mehrere Gruppennummern erforderlich (die jeweils auch die Seriennummern mit enthalten), für die „kleineren Kirchenwerke“ etwa 11, 12 und 13. Damit ist der Wechsel der Gruppenzahl nicht automatisch auch mit dem tatsächlichen Wechsel der Gruppe verbunden. Und die dreistellige arabische Zahl (abweichend von *NMA*) suggeriert ein Fortschreiten, welches die durchgeschriebene Ziffernfolge (im Kopf aufzulösen in Einzelziffern) nicht einlöst: Auf SmWV 107 folgt so SmWV 111, auf das Abschlusswerk der Serie „Geistliche Werke“ SmWV 155 unmittelbar die Oper *Die Liebe für den König* SmWV 201. Die Voranstellung einer Übersicht der 215 Titel, die sich auf die SmWV-Nrn. 101 bis 820 verteilen, erlaubt gleichwohl eine rasche Orientierung auch über das Gesamtwerk.

Die Aufstellung der Werktitel erfolgt nach den bewährten Vorgaben: Titel (oder Titelum-schreibung), Gattungsbezeichnung, Verfasser des Librettos oder Textes, Entstehungszeit und (soweit bekannt) Datum und Ort der erste(n) Aufführung(en), dann die Besetzung. Es folgen umfangreiche Incipits in ein oder zwei Systemen (übersichtlich gesetzt, mit einzelnen Instrumentationsverweisen und Angaben der Taktlängen, bei fortlaufender Taktzählung auch der Verweis auf die jeweiligen Takt-nummern), die Quellendokumentation (Duda selbst äußert sich überrascht, „festzustellen, wie weit verbreitet und verstreut die Manuskripte Süßmayrs sind“ (S. 8); Drucke hingegen begegnen lediglich für das *Ave verum corpus* SmWV 121, die Opern *Moses*, *Il Turco in Italia*, *Der Spiegel von Arkadien*, *Der Marktschreier*, *Soliman der Zweite* und *Phasma*, das Ballett *Il noce di Benevento*, einige Kantaten und Tänze, sowie die beiden *Quintette* in gemischter Streicher-Bläserbesetzung in C SmWV 601 und in D SmWV 602; an neueren Ausgaben erschienen das *Ave verum*, Partiturausgabe von Richard Maunder, Cambridge 1987, sowie eine Opernouvertüre, SmWV 247, hrsg. von István Kecskeméti, editio Musica Budapest 1965). Zu den Bühnenwerken finden sich auch Inhaltsangaben. Allgemeine Bemerkungen und Literaturangaben (das sind in den meisten Fällen die immergleichen Titel der spärlichen Süßmayr-Forschung: Lehner 1927, Winterberger 1947,

Wlcek 1953/ 1978, Kellner 1956, Kecskeméti 1959, 1962 und 1966) schließen die Systematik ab.

Der zweite Teil der Arbeit bringt umfangreiche Quellenstudien als Basis einer Datierung der Werke. Untersucht sind die Wasserzeichen, die Handschrift Süßmayrs in verschiedenen Perioden seines Schaffens sowie Eigenarten der Partituranordnungen. Besonderheiten einzelner Werke werden diskutiert. Zahlreiche Faksimiles sind beigegeben sowie ein Wasserzeichenverzeichnis. Mehrere Register garantieren die rasche Erschließbarkeit in konkreten Fragen.

Das Interesse an Süßmayrs Werk und seinem Personalstil wird ein Interesse vor allem der Mozartforschung bleiben. Das stilistisch breit gefächerte Bühnenschaffen steht hierbei hinter dem kirchenmusikalischen Werk naturgemäß zurück (vgl. Dudas Angaben zur Sekundärliteratur). Von den Ergänzungen zu Mozarts *Requiem* bleibt der Blick gerichtet auf Süßmayrs übriges Œuvre. Dieses *Requiem* aber wird künftig nicht nur unter KV 626 zu zitieren sein, sondern daneben auch als SmWV 105!

(März 2000)

Thomas Schipperges

LUDWIG VAN BEETHOVEN: *Briefwechsel. Gesamtausgabe. Im Auftrag des Beethoven-Hauses Bonn* hrsg. von Sieghard BRANDENBURG. München: G. Henle Verlag, 1996 (Band 1–6), 1998 (Band 7). Band 1: 1783–1807. LXXXIX, 344 S., Abb.; Band 2: 1808–1813. XXI, 388 S., Abb.; Band 3: 1814–1816. XXII, 368 S., Abb.; Band 4: 1817–1822. XXIV, 560 S., Abb.; Band 5: 1823–1824. XXIII, 405 S., Abb.; Band 6: 1825–1827. XXII, 396 S., Abb. Band 7: Register. X, 319 S.

Beethovens Briefwechsel gehört zwar nicht – jedenfalls wenn man sich an das Überlieferte hält – zu den extrem umfangreichen Musikerkorrespondenzen, wohl aber zu den für die Edition extrem schwierigen. Die Probleme beginnen bei den fundamentalen Fragen der Quellenermittlung und der korrekten Entzifferung und reichen über heikelste Datierungsprobleme bis zum Verständnis des vom Schreiber Gemeinten. Diesen Schwierigkeiten ist es zuzuschreiben, dass es erst nach sehr langer Zeit gelungen ist, die längst als unzureichend erkannte Gesamtausgabe von Kastner und

Kapp (1923) zu ersetzen. Wer zuverlässiger informiert sein wollte, konnte sich zwar in jüngerer Zeit an die Gesamtausgaben von Emily Anderson (1961) und Nathan Fischman/Kirillina (1970–1986, unabgeschlossen), halten; doch bieten sie die Brieftexte größtenteils nicht in der Originalsprache, sondern in englischer bzw. russischer Übersetzung.

Zwar wurde bereits in den 1950er-Jahren im Bonner Beethoven-Haus an einer Neuausgabe gearbeitet, ja sogar ihr baldiges Erscheinen in Aussicht gestellt, doch kam dieses Unternehmen nie zum Ziel. Erst mit der in den 1970er-Jahren aufblühenden neuen Beethoven-Philologie erhielt auch das Projekt einer Beethoven-Briefausgabe die entscheidenden Impulse. Sieghard Brandenburg würdigt dies ausdrücklich, wenn er die Zielsetzung der neuen Ausgabe maßgeblich Alan Tysons 1977 erscheinendem Aufsatz „Prolegomena to a Future Edition of Beethoven's Letters“ zuschreibt.

Gegenstand der Edition sind die Briefe von und an Beethoven. Frühere Ausgaben haben sich auf die Briefe von Beethoven beschränkt. Ob man darin, wie Brandenburg im Vorwort zu Bd.1 (S. XII) schreibt, eine Auswirkung des Geniekults des 19. und 20. Jahrhunderts zu sehen hat, lässt sich bezweifeln. Es handelt sich wohl eher um eine Frage der Editions-konzeption; denn durch die Einbeziehung der „An“-Briefe wird eine Ausgabe kaum weniger Genie-zentriert. Dass in der neuen Ausgabe „Von“- und „An“-Briefe in eine einheitliche chronologische Folge gebracht sind, ist eine Entscheidung, die man akzeptieren kann, die man sich aber begründet wünschte, denn die Auseinanderlegung der Korrespondenzrichtungen in verschiedene Bände hat durchaus ihre Vorteile (unter den neueren Briefwechsel-Ausgaben verfährt die Nietzsche-Ausgabe in dieser Weise). Dass als Beethoven-Briefe auch Entwürfe und Konzepte (worunter verschiedene Stufen der Ausarbeitung verstanden werden) zu gelten haben, ist wohl ebensowenig strittig wie die Einbeziehung von diktierten Briefen; und auch die Berücksichtigung der in Beethovens Auftrag geschriebenen Briefe ist eine ebenso plausible wie übliche Erweiterung des Begriffes der Autorschaft. Nicht ganz unproblematisch ist dagegen, dass in den Haupttext der Edition auch solche Briefe einbezogen werden, die zwar auf die in Beethovens Korre-

spondenz auftauchenden Fragen Licht werfen, bei denen Beethoven weder Schreiber noch Empfänger ist. Solche „Drittbriefer“ werden „angemessen berücksichtigt“ (Bd. 1, S. XIII), was je nach Situation durch eine vollständige Veröffentlichung mit eigener Nummer, einen gekürzten Abdruck oder die Zitierung im Kommentar geschehen kann. Zwar betont der Herausgeber, es sei nicht daran gedacht, „die Ausgabe zu einem Sammelbecken sämtlicher Beethoveniana in ‚Drittbriefen‘ zu machen“ (Bd. 1, S. XIV). Doch bleibt eine gewisse Unsicherheit über das Ausmaß, in dem flankierende Briefdokumente mit ediert werden; d. h. die Grenzen des Begriffs „Beethovens Briefwechsel“ drohen etwas unscharf zu werden. Was hätte dagegen gesprochen, die Auswertung der „Drittbriefer“ durchweg in den Kommentar zu verlegen?

Zustimmung verdient die Entscheidung, auch „erschlossene Briefe“ zu berücksichtigen, d. h. Briefe, die weder im Original noch in sekundären Quellen überliefert sind, deren einstige Existenz aber durch Angaben in anderen Quellen erwiesen wird. Der Herausgeber nennt als „Mindestvoraussetzungen“ für die Aufnahme solcher Briefe „ein gesichertes und exaktes Datum, Name des Adressaten und Charakter des Schreibens“ (Bd. 1, S. XVI). Üblicherweise genügt als Erschließungskriterium die (annähernde) Sicherheit darüber, dass der Brief existiert hat (und vielleicht sogar durch glückliche Umstände wieder auftauchen kann). De facto werden freilich auch Briefe erschlossen, ohne dass über ihren Inhalt etwas bekannt ist (etwa Nr. 2195 und 2196). – Über die Grenzziehung zwischen überlieferten und erschlossenen Briefen lässt sich diskutieren. Für den Brief Nr. 2125 (Bd. 6, S. 223) stand dem Herausgeber immerhin als Text aus einer sekundären Quelle ein Incipit zur Verfügung, so dass es sich streng genommen nicht um einen erschlossenen, sondern um einen fragmentarisch überlieferten Brief handelt.

Die zentrale Aufgabe einer Briefedition ist die korrekte Wiedergabe der Texte. So selbstverständlich diese Forderung zu sein scheint, so schwierig ist es, sie bei Beethoven-Briefen zu erfüllen. Hier hat die neue Ausgabe neue Standards gesetzt, wie sich bei Vergleichen mit der Textgestalt älterer Ausgaben durchweg zeigt. Äußerst aufschlussreich ist die grundsätzliche

Erörterung der Probleme von Beethovens Handschrift in einem großen Abschnitt des Vorworts (Bd. 1, S. XXI–XXXIV). Wie in allen neueren wissenschaftlichen Briefausgaben wird der Text im Prinzip buchstabengetreu wiedergegeben. Dem Grundsatz, Herausgeberzutaten nur sparsam anzubringen (S. XXXII), ist uneingeschränkt zuzustimmen.

Wenn man weiß, dass mehr als 60 Prozent der Briefe Beethovens nicht oder nur unvollständig datiert sind (Bd. 1, S. XXXV), dann kann man die Mühe würdigen, die der Herausgeber an die Eruiierung der Briefchronologie zu wenden hatte, eine Mühe, die in vielen Fällen zur Korrektur älterer Annahmen geführt hat. Dass auch Beethovens eigenen Datierungen nicht immer zu trauen ist, zeigt etwa Brief Nr. 1309 (Bd. 4, S. 278 f.) mit den Metronomanangaben zur Klaviersonate op. 106, dessen originale Datierung auf April 1819 Brandenburg überzeugend als Versehen erweisen konnte (er dürfte nicht vor Juni geschrieben sein). Wenn es darum geht, unsichere Datierungen auf eine Formel zu bringen, geht die Ausgabe außerordentlich differenziert vor – vielleicht etwas zu differenziert. Schwer zu durchschauen bleibt jedenfalls eine Folge von hypothetischen Datumsformulierungen, wie sie sich für die Briefe Nr. 1031–1055 (Bd. 3) findet: „möglicherweise Winter 1816/17“ – „vielleicht Winter 1816/17“ – „zwischen Dezember 1816 und März 1817“ – „1816“ – „1816/17“ – „wohl 1816/17“ – „wahrscheinlich 1816/17“ – „möglicherweise 1816/17“ – „vermutlich 1816/17“ – „um 1816/17“. Solange so feine Unterschiede der Formulierung nicht durch exakte Kriterien definiert werden können, wäre es vorzuziehen, größere Gruppen zusammenzufassen.

Die Kommentare zu den einzelnen Briefen finden sich in direktem Anschluss an den jeweiligen Brieftext. Der Kommentar besteht im Normalfall aus einem kurzen Quellenbericht (der nützlichweise auch Angaben über veröffentlichte Faksimile-Abbildungen der Originale einschließt) und Einzelstellenkommentaren, die als nummerierte Anmerkungen auf den Brieftext bezogen sind. Die Kommentare sind reichhaltiger als in allen früheren Ausgaben, ohne jemals weitschweifig zu werden. Die Rechercharbeit, die nötig ist, um nach Möglichkeit alle Details zu erläutern, deren Bedeutung oder Bezug vom Leser aus dem Text selbst

nicht ohne weiteres erkannt werden kann, kann wohl nur würdigen, wer sich selbst mit solchen Arbeiten beschäftigt hat.

Band 7 ergänzt die Text- und Kommentar-bände durch Verzeichnisse der Briefe in den Briefausgaben von Kastner-Kapp, Anderson und Fischman sowie eine Konkordanz mit diesen; ferner findet man hier Register der Absender und Empfänger, der erwähnten Personen und Orte sowie der Werke von Beethoven. Hervorgehoben sei das Incipit-Register, das beim Ermitteln von Briefen mit zweifelhafter Datierung eine Hilfe sein kann. (Warum fehlt „Mein Engel“?) – Ein angekündigter 8. Band soll laut Bekanntmachung in Bd. 7 „Schriftstücke nicht-brieflicher Form“ sowie ein Sachregister für die gesamte Ausgabe enthalten.

Wenn in diesen Zeilen Einwände gegen die Ausgabe vorgebracht worden sind, dann betreffen sie Einzelheiten des Editionsverfahrens. Die Formulierung und Begründung von Bedenken nimmt unvermeidlicherweise mehr Raum ein als das Bekunden von Zustimmung. Deshalb sei abschließend festgehalten: Das Entscheidende für die Benutzer der Ausgabe sind ihrer Meriten im Inhaltlichen. Wer sich aus den Quellen und Dokumenten, unterstützt durch eine kundige Kommentierung, über biographische und schaffensbiographische Fragen bei Beethoven orientieren möchte, wird durch die neue Ausgabe in optimaler Weise dabei unterstützt. Längst sind an die Stelle der Biographien mit umfassendem Anspruch die exakten Editionen von Quellen und Dokumenten getreten. Die hohen Anforderungen, die dadurch an solche Editionen gestellt werden, haben die Herausgeber der Beethoven-Korrespondenz souverän erfüllt.

(September 2000)

Werner Breig

JEAN-MICHEL NECTOUX: Mallarmé. Un clair regard dans les ténèbres. Peinture, musique, poésie. Paris: Adam Biro 1998. 239 S., Abb.

Sein Buch über Stéphane Mallarmé will Nectoux als Teil einer Kulturgeschichte des ausgehenden 19. Jahrhunderts verstanden wissen. Obwohl Mallarmé über keine musikalischen Fachkenntnisse verfügte, war die Musik auf ihn von großem Einfluss, und er selbst hinterließ bei wichtigen Komponisten tiefe Spu-

ren. Mallarmé war weder regelmäßiger Besucher von Opernhäusern noch von klassischen Konzerten, sondern zog diesen die „Volkskonzerte“ im Trocadéro, wo Alexandre Guilmant die berühmte Cavaillé-Coll-Orgel spielte, und die populären Concerts Lamoureux vor, in denen Stücke aus Wagners Opern erklangen.

Zum Umfeld Mallarmés gehörten keine Komponisten und Musiker der ersten Kategorie mit Ausnahme Debussys – mit den Komponisten der französischen Schule setzte er sich nicht auseinander. In den 1880er-Jahren wurde er zum begeisterten Wagnerianer. Dennoch standen die Bildende Kunst, die Impressionisten und unabhängige Künstler wie Edgar Degas, Odilon Redon im Vordergrund seiner künstlerischen Interessen. Dadurch, dass er außerdem die Bedeutung von Künstlern wie Vincent Van Gogh und Paul Cézanne früh erkannte, zeigt er sich im Bildnerischen als weit-sichtiger Beobachter. Nectoux sieht in einer im Januar 1898 publizierten Äußerung – „Je suis pour – aucune illustration, tout ce qu'évoque un livre devant se passer dans l'esprit du lecteur“ – sogar die Vorankündigung der Abstraktion. Durch die Zusammenarbeit mit Künstlern wie Edouard Manet, Auguste Renoir, Odilon Redon und James Abbott Whistler schuf er die neue Publikationsform des *Livre d'artiste*, von denen mehrere Beispiele in den einzelnen Stadien ihrer Entstehung, manche Projekte, auch gescheiterte, behandelt werden. Diese Publikationsform wirkte sich auch auf die Veröffentlichung von Kompositionen etwa bei Claude Debussy und Eric Satie aus. Mallarmé verstand die Impressionisten als Vertreter der Moderne, die er in *Le Jury de peinture pour 1874 et M. Manet* (1874) verteidigte.

Die sieben Kapitel über Mallarmé und die bildenden Künstler, in denen Nectoux ein reiches Bild der Gesellschaft zeichnet und insbesondere auf *L'après-midi d'un faune* und die japanisch beeinflussten Illustrationen von Edouard Manet von 1876 eingeht, zu rezensieren, sei einem Kunsthistoriker überlassen.

Der Faun ist für Mallarmé wie für Debussy die symbolistische Figur des Künstlers, seine Flöte Parabel seiner Einsamkeit und Sensualität. Der Text des Gedichts ist ein lyrisch-metaphorisches Credo über den dichterischen Schaffensprozess, den Sinn der „poetischen und musikalischen Kunst“. Die Fassungen des

zunächst als Theaterstück (mit intensiverer Sprachrhythmik als die lyrische Fassung) konzipierten Gedichts werden von Nectoux eingehend behandelt.

Die Musik war für Mallarmé eine emotional suggestiv und von der Realität losgelöste Kunstform. Die Einheit hinter den Erscheinungen und die Verschmelzung der Künste mit Hilfe der Synästhesie und der Betonung des Klangs der Dichtung sind von Charles Baudelaire inspiriert. Die „Musik“ der Dichtung ist bei Mallarmé u. a. durch die Wahl von Motiven, durch den Klang der Phoneme, Wörter und Reime und durch sprachliche Orchestrierung gegeben. Sein Schüler René Ghils entwickelte eine sprachliche Orchestrierungslehre, der Mallarmé jedoch kritisch gegenüberstand. Mallarmé wählte auch musikalische Themen wie *Sainte* (Heilige Cäcilie), *Hommage* (à Wagner), *La Musique et les Lettres* und *Richard Wagner. Rêverie d'un poète français*. Die persönliche Beziehung Mallarmés zu Debussy bestand nur kurze Zeit. Er war für Debussy weit wichtiger als Debussy für ihn. Mallarmé war trotz seines Wagnerismus kein Freund der Vokalmusik und lehnte die Vertonung nicht nur seiner Gedichte entschieden ab. Dies hinderte Debussy jedoch nicht daran, seine *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé* zu komponieren, mit denen er harmonisch Neuland betrat und eines der wichtigsten Werke überhaupt schuf.

Die freie Verteilung von Worten und Wortgruppen in der Edition von *Un coup de dès jamais n'abolira le hasard* in der ersten Ausgabe von 1897 um einen „latenten Leitfad“ wurde für Pierre Boulez besonders wichtig. In dieser Edition ist die Seite noch als Leseinheit zugrunde gelegt, während in der posthumen die Fläche zweier Seiten benutzt wurde. Das Gedicht und damit die Sprache erhalten dadurch einen Bildcharakter, inhaltliche Elemente werden optisch ausgeformt. Die wechselnden Zeilenhöhen wurden mit der Absicht ausgewählt, die Unbestimmtheit der Leserichtung anzudeuten. Im vierten Abschnitt werden so verschiedene Möglichkeiten der Kombination von Wortkomplexen und die syntaktische Freiheit innerhalb der Abschnitte geschaffen. Ebenso wie der Inhalt des Gedichts – der Zufall – ist es diese Konzeption Mallarmés, die Boulez als entscheidende Anregung aufnahm.

Bewundernswürdig ist Nectoux' Kenntnis

bildnerischer, literarischer und persönlicher Quellen zum Werk Mallarmés und seines Umfelds. Viele bisher kaum bekannte Bilder und Zeugnisse zur Person und zu seinem geistigen Umfeld, die aus einer Fülle verschiedener Quellen und Institutionen aus der ganzen Welt stammen, hat er seinen Lesern zugänglich gemacht. Die Abbildungen – Autographe, insbesondere solche von Mallarmé (Reinschriften, leider keine Entwürfe) und Erstdrucke seiner Werke, Gemälde, Grafiken, Buchillustrationen, nicht veröffentlichte Entwürfe, Zeichnungen, eine Abbildung des Trocadéro mit der gewaltigen Cavaillé-Coll-Orgel, Porträts, Photographien etc. – sind von hervorragender Reproduktionsqualität.

Der Band schließt mit einer Bibliographie der Werke, die dem Autor „am nützlichsten“ beim Schreiben des Buches waren. Bezeichnenderweise ist nur ein Titel in deutscher Sprache (G. Schiefers Buch zur graphischen Kunst Edvard Munchs von 1923) erwähnt. Zwei unbedeutende Druckfehler S. 49 und S. 204 und der Fleck in einer Abbildung S. 55 sind dem bibliophilen Buch nicht abträglich.

(Februar 2001)

Herbert Schneider

CONSTANTIN FLOROS: Gustav Mahler – Visionär und Despot, Zürich – Hamburg: Arche 1998. 316 S., Notenbeisp.

DIETER KREBS: Gustav Mahlers Erste Sinfonie – Form und Gehalt. München – Salzburg: Katzbichler 1997. 69 S., Notenbeisp. (Musikwissenschaftliche Schriften 31.)

Das Werk kaum eines anderen Komponisten stand und steht so sehr im Spannungsfeld von primär biographisch-semantic fundiertem und strukturell-analytisch orientiertem methodischen Ansatz wie jenes Gustav Mahlers. Seit Theodor W. Adornos legendärem, 1960 erschienenen Mahler-Buch wurde dabei deutlich, dass das traditionelle analytische Begriffsrepertoire der Vielfalt und Komplexität von Mahlers Werken nur unzureichend gerecht werden kann. Adornos Modell einer „materialen Formenlehre“, Hans Heinrich Eggebrechts Konzept der „Vokabeln“ als Überbegriff für musikalische Gebilde innerhalb der komponierten Musik, die an vorkompositorisch geformte Materialien anknüpfen, und Constantin

Floros' Entwurf einer exegetischen Betrachtungsweise von Mahlers Musik markieren nur einige wesentliche, in vielen Punkten deutlich divergierende Perspektiven einer Annäherung an das Phänomen Mahler. In seiner jüngsten Mahler-Abhandlung geht es Floros um eine enge Korrelation zwischen Leben und Werk. Trotz der Gliederung des Buches in zwei Großkapitel, die jeweils eher die Biographik bzw. die Werkbetrachtung apostrophieren, durchdringen sich beide Aspekte in hohem Maße. Floros zielt dabei nicht auf eine akribische Sammlung biographischen Datenmaterials. Ihm geht es um die „innere Biographie“ Mahlers, seine geistige Welt, ja um einen tieferen Einblick in seine Persönlichkeit und Psyche sowie um den Nachweis, dass sich „seine Persönlichkeit in seinem künstlerischen Schaffen“ widerspiegelt (S. 14). Floros' Hypothesen basieren auf dem bekannten Quellenmaterial (Briefe, Erinnerungen von Bauer-Lechner etc.), die allerdings gelegentlich durch bislang unveröffentlichtes Briefmaterial aus den Beständen des Österreichischen Theatermuseums ergänzt werden. Dieses wirft einerseits neues Licht auf Mahlers Beziehung zu Anna Bahr-Mildenburg (S. 25 f., 248), andererseits – höchst aufschlussreich – auf das Wagner-Verständnis des Kreises um den jungen Mahler (S. 60) sowie auf dessen Vorstellungen bezüglich des Repertoires der Wiener Hofoper (S. 76). Trotzdem ist Floros' Abhandlung eher eine Zusammenfassung des bekannten biographischen Materials: ein Portrait, flüssig geschrieben und auch für den Nicht-Musikwissenschaftler problemlos nachvollziehbar, das gleichwohl immer wieder manch interessante Facette auf die so faszinierende und schwer durchschaubare Persönlichkeit Mahlers wirft. Inwieweit die im Kapitel „Weltferne und Weltentrückung“ (S. 111–120) reklamierte Distanz Mahlers der realen Welt gegenüber mit seiner spezifischen Lebenssituation zusammenhängt oder sich nicht doch eher einem verbreiteten musikästhetischen Postulat der Romantik verdankt, muss sicherlich in Frage gestellt werden. Eine in der Mahlerbiographik vieldiskutierte Frage betrifft Mahlers Verhältnis zum Judentum. Floros schreibt: „Zeit lebens suchte er [Mahler] nach Integration in die Gemeinschaft der Christen. Er konvertierte zum katholischen Glauben und heiratete eine Christin. Nirgends wird berichtet, dass er

irgendwann eine Synagoge besucht hätte“ (S. 99). Die Frage nach der Religionszugehörigkeit Mahlers stieß nicht zuletzt deshalb auf besonderes Interesse, weil sie auch im Zusammenhang mit der Berufung Mahlers an die Wiener Hofoper zusammenhängt, für die ein Bekenntnis zum Christentum unumgängliche Voraussetzung war. Insgesamt muss aber Mahlers Kontakt zum Judentum differenziert gesehen werden. Dass er nie eine Synagoge besucht habe, ist in hohem Maße unwahrscheinlich und muss – zumindest was seine Kindheit und Jugend betrifft – vor allem aufgrund zweier Fakten in Frage gestellt werden. Erstens hat sich die Zahl der Juden in Mahlers Heimatstadt Iglau innerhalb der nur zwei Jahrzehnte zwischen 1850 und 1870 nahezu verelfacht und fand im Neubau einer großen Synagoge (1862/63) sichtbaren Ausdruck. Zweitens war Mahlers Vater Bernhard seit 1873 Vorstandsmitglied des jüdischen Gemeindeausschusses und hat dadurch nachweislich am religiösen Leben Iglaus teilgenommen. Ohne Zweifel hat sich Mahlers Beziehung zum Judentum ab seinem Studium in Wien (1875) deutlich gelockert. Die von ihm freilich stets apostrophierten frühkindlichen Erlebnisse als wesentliche Inspirationsquellen seiner Musik sind hinsichtlich möglicher Wurzeln in den jüdischen Synagogengesängen allerdings noch nicht hinreichend untersucht. Die spezifische Situation des religiösen Ambiente in Iglau wird wohl am deutlichsten in Guido Adlers Erinnerungen *Wollen und Wirken* (Wien 1935), artikuliert, in denen er auf die Bedeutung sowohl des christlichen Priesters als auch des jüdischen Rabbiners für die religiöse Erziehung im Familienleben der Iglauer Bevölkerung hinweist. Mahlers nach außen hin oft als indifferent angesehene religiöse Haltung entspringt somit dem für Iglau charakteristischen Zusammenwirken der Konfessionen, die von Mahler vermutlich nie als grundsätzlich unvereinbar angesehen wurden.

Der eher werkbezogene Teil von Floros' Abhandlung konzentriert sich hauptsächlich auf das Liedschaffen, die Symphonien 1–4 sowie die *10. Symphonie*. Floros arbeitet etwa detailliert die Unterschiede im Verständnis von Volkslied und Volkspoesie bei Mahler einerseits und Johannes Brahms andererseits heraus (S. 171–175), untersucht die Gesellenlieder in einem an Schuberts Liedzyklen anknüpfenden

semantischen Spannungsfeld von emotioneller Tragik versus Naturidylle und erörtert die 3. *Symphonie* auf der Basis einer narrativen Musik, deren primäres Anliegen es ist, nicht weniger als eine Botschaft der Kosmogonie zum Ausdruck zu bringen, deren religiöse Konnotationen Floros anhand von Levi-Strauss' Mythen-theorie zu begründen sucht (S. 222 f.). Ein Kapitel, das innerhalb der Fachwelt vermutlich Kontroversen hervorrufen wird, betrifft die Deutung von Mahlers Zehnter im Kontext des Liebestods aus Wagners *Tristan* (S. 249–260). Floros führt zunächst die verbalen Anmerkungen Mahlers im Partiturmanuskript an, geht anschließend auf die große Bedeutung dieses Musikdramas in Mahlers Dirigaten sowie auf *Tristan*-Anspielungen in dessen Briefen ein, um schließlich thematische und motivische Bezüge zwischen Mahlers Zehnter und Wagners *Tristan* aufzuzeigen. Ohne Zweifel wären letztere, handelte es sich um offenkundige und kaum in Frage zu stellende Bezüge, in besonderer Weise geeignet, seine diesbezügliche Hypothese zu stützen. Doch bewegen sich diese auf einer eher allgemeinen Basis und entbehren meines Erachtens der Deutlichkeit, die Floros' Abhandlung suggeriert. Ein zwingender Bezug etwa zwischen dem ersten Thema des Kopfsatzes von Mahlers Zehnter und der traurigen Weise aus dem 3. Akt von *Tristan und Isolde* (S. 252 f.) ist nur schwer ersichtlich. Floros schreibt, bezogen auf *Tristan*: „Die Melodie des Englischhorns auf dem Theater signalisiert grenzenlose Einsamkeit, Verlassenheit und Hoffnungslosigkeit. Ähnlich ist der Ausdrucksgestus des Mahlerschen Themas“ (S. 253). Eine derartige Ähnlichkeit mag durchaus vorliegen, doch ließen sich hier ebenso begründet Bezüge etwa zum Beginn der 3. Szene des 3. Aktes aus *Siegfried* oder zum Beginn des 3. Satzes von Berlioz' *Symphonie fantastique* (beides Werke, die für Mahler ebenso eine durchaus wichtige Rolle gespielt haben) herstellen. Darüber hinaus muss die seit dem *Lied von der Erde* offenkundige Affinität Mahlers zu ausgedehnten einstimmigen Abschnitten in Rechnung gestellt werden. Insofern sollte Floros' Hinweis nur als eine (aber keineswegs ausschließliche) Erklärung für den semantischen Gehalt des Beginns von Mahlers Zehnter verstanden werden. Insgesamt vermag das relativ preisgünstige, mit etlichen Notenbeispielen, Wiedergaben von Ma-

nuskripten Mahlers und photographischem Bildmaterial versehene Buch, das – abgesehen von einigen wenigen Druckfehlern – sehr sorgfältig hergestellt wurde, ein durchaus facettenreiches, oft anregendes, manchmal auch zu Widersprüchen herausforderndes Panorama von Mahlers Leben und Werk eröffnen.

Auch Dieter Krebs' Studie bekennt sich zu einer Interpretation von Mahlers Symphonik als „Weltanschauungsmusik“ im emphatischen Sinne (S. 8). Allerdings geht aus der Lektüre seines Buches kaum neuer Erkenntnisgewinn hervor. Nach einem kurzen Literaturbericht wird die Entstehungsgeschichte der *Ersten Symphonie* anhand der biographischen Hintergründe, der Fassungen, des Titels und der Programmwürfe Mahlers vorgestellt, wobei Krebs weitgehend an den bekannten Fakten und relevanten Äußerungen Mahlers bzw. Natalie Bauer-Lechners anknüpft. Breiteren Raum widmet Krebs der Positionierung dieses Werkes im Spannungsfeld von absoluter Musik und Programmmusik (S. 15–28), wobei er für die Erste „einen besonderen Status“ jenseits dieser Alternative reklamiert. Ein, wie ich meine, grundsätzliches Defizit dieser Abhandlung liegt in der mangelnden Eigenständigkeit der musikästhetischen und analytischen Argumentation, der der Autor durch gelegentlich schwer nachvollziehbare Kritik an den von ihm referierten Autoren zu entgehen versucht. Beispielhaft wird dies in seiner Auseinandersetzung mit Adorno. Krebs hält dessen Konzept der „Gebrochenheit“ nicht nur für „ideologisch überfrachtet“ (S. 30), sondern in seiner pointierten sozialkritischen Perspektive als der Musik Mahlers im Grunde nicht angemessen. Doch verzichtet er auf eine Begründung seiner Adorno-Kritik und bietet auch keine entsprechende Alternative einer „adäquaten“ Deutung von Mahlers Œuvre an. Denn sein Bemühen, die „zu Klischees verfestigten Wendungen“ bei Mahler „als Bedeutungsträger zu erkennen und zu entschlüsseln“ (S. 17), mündet allzu oft in einen argumentativen Rückzug auf längst bekannte Aussagen Mahlers, die zu einer neuartigen Sichtweise von dessen Musik nur wenig beitragen. In der fortwährenden Repetition hinlänglich bekannter Aussagen Mahlers, die allenfalls ansatzweise auch bezüglich ihrer Konsequenzen für die „res facta“ von Mahlers

Musikschaffen hinterfragt werden, kann und darf sich ein Bemühen um eine semantische Analyse nicht erschöpfen.

Der Verdacht, dass Krebs zu pauschalen Argumentationen tendiert, betrifft nicht zuletzt auch seine musikhistorischen Interpretationen. Auf S. 19 begründet er Mahlers Distanzierung von der Programmmusik u. a. wie folgt: „Dazu kommt, dass Mahler nach seiner Berufung an die Wiener Hofoper im Jahre 1897 aus Opportunitätsgründen ein Interesse daran haben musste, als Komponist absoluter Musik zu gelten, war doch Wien in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts das Zentrum des musikalischen Konservatismus. [...] Um auch als Komponist in Wien reüssieren zu können, musste Mahler also zumindest nach außen hin Zugeständnisse machen.“ Es fällt schwer, angesichts derartiger Naivität bezüglich der Beurteilung des Wiener Musiklebens der Jahrhundertwende bzw. der musikästhetischen Diskussion dieser Zeit die einem Rezensenten auferlegte Objektivität zu wahren. Doch muss die kritische Frage erlaubt sein, worin sich Mahlers „Opportunität“ in seinem Schaffen nach 1897 niederschlagen haben soll. In seiner 4. *Symphonie* etwa, deren Liedfinale wohl kaum den Erwartungen an Symphonik durch ein – so Krebs – stockkonservatives Publikum entsprochen haben dürfte. Generell scheint dem Verfasser das kulturelle Klima des Wien um 1900 wenig vertraut zu sein. Die diesbezüglich grundlegenden Abhandlungen von Schorske (*Fin-de-siècle Vienna – Politics and Culture*), Janik/Toulmin (*Wittgenstein's Vienna*) und Johnston (*The Austrian Mind*), alle liegen im Übrigen in deutscher Übersetzung vor, sucht man denn auch vergebens im Literaturverzeichnis. Spätestens dort hätte die empfindliche Diskrepanz zwischen Wien als Hort des Konservatismus (Krebs) und ebendieser Stadt als Schauplatz „einer der fruchtbarsten, originellsten und schöpferischsten Perioden auf den Gebieten von Kunst und Architektur, Musik und Literatur, Psychologie und Philosophie“ (Janik/Toulmin) auffallen müssen. Krebs' wenig tief-schürfende Befunde irritieren umso mehr, als sie im Grunde überflüssig sind und für die Werkerkenntnis kaum Relevanz haben.

Die analytisch-werkbezogenen Kapitel sind – wenngleich stark an der bekannten Fachliteratur (Adorno, Floros, Eggebrecht) orientiert – so-

lide, aber ohne nennenswerten Erkenntnisfortschritt und dienen wohl eher der Werkeinführung inklusive einer gebündelten Darstellung der bisherigen einschlägigen Abhandlungen. Die Darstellung der formalen Abläufe in Kapitel IV (*Das Werk im Überblick*, S. 45–58) verschafft einen brauchbaren Überblick, allerdings verbleibt die semantische Analyse auf einer Ebene, die im Grunde nicht über Bekkers Mahler-Buch hinausgeht. Insgesamt handelt es sich somit um eine im Grunde unnötige, in mancher Hinsicht auch fragwürdige Abhandlung, der es an profunder Auseinandersetzung mit dem Forschungsgegenstand mangelt. (März 2001) Peter Revers

SIGLIND BRUHN: *The Temptation of Paul Hindemith. Mathis der Maler as a spiritual testimony*. Stuyvesant, NY: Pendragon Press 1998. XVII, 419 S.

In einem ersten Abschnitt gibt Siglind Bruhn in drei parallelen Leben einen Begriff von dem, was sie „the hermit's plight“ nennt. Des heiligen Antonius von Ägypten Leben wird anhand von mehr oder weniger verbürgten Erzählungen dargestellt, der Kampf mit dem Bösen und der Sinn eines totalen Rückzuges aus der Welt. Dann folgt eine Darstellung von dem, was man 1930 und früher über den „Meister Mathis“ oder den geheimnisvollen Meister von Aschaffenburg, Grünewald genannt, wusste. Schließlich wird Hindemith parallel zum spätantiken Eremiten und zum spätgotischen Maler gesehen, ohne – und das ist der Grundzug des ganzen Buches – dass Hindemiths Rolle während der Wirren rund um die nationalsozialistische Machtübernahme dekonstruiert würde. Es ist Bruhn durchaus bewusst, dass dem Komponisten leicht Vorwürfe zu machen wären; sie sieht aber in den Gestalten der Oper, namentlich im heiligen Antonius, Stellvertreter des Künstlers, der idealiter eine Darstellung der Ereignisse in die Oper projiziert. Das Buch hat aber darüber hinaus einen interdisziplinären Charakter, indem die Wichtigkeit der Versuchung des heiligen Antonius auch in Literatur und Bildender Kunst dargestellt wird. Der Isenheimer Altar selbst wird im Detail und kunsthistorisch kompetent geschildert, bevor

sich Bruhn der Musik selbst zuwendet. Sie bleibt dabei nicht bei einer Beschreibung von Form und Material stehen, sondern erwähnt auch die historischen und Selbstzitate neben der latenten Zahlensymbolik. In einem umfangreichen Anhang werden frühere Verwendungen desselben Stoffes in kurzen Zusammenfassungen erwähnt, u. a. Prosper Mérimée: *Une femme et un diable*; Gustave Flaubert: *La tentation de Saint Antoine*; und Jorge Guillén: *Las tentaciones de Antonio*. 29 oft ganzseitige Abbildungen, eine umfangreiche Bibliographie und ein Register von Personennamen und Schlüsselbegriffen ergänzen den Band.
(Dezember 1999) Theo Hirsbrunner

JENS ROSTECK: Zwei auf einer Insel. Lotte Lenya und Kurt Weill. Berlin: Propyläen 1999. 400 S.

Jens Rosteck lebt in Paris und legte 1995 seine Promotionsarbeit *Darius Milhauds Claudel-Opern „Christophe Colomb“ und „L'Orestie d'Eschyle“* vor, mit der er sich als profunder Kenner der französischen 1920er-Jahre auswies. Nun folgt mit seiner hier zu besprechenden Publikation ein Buch, dessen reißerischer Titel misstrauisch machen könnte. Nach der wissenschaftlichen Abhandlung ein Roman, den man am Bahnhofskiosk kaufen könnte? Weit gefehlt, obwohl vor allem Lotte Lenyas Herkunft und später ihre stürmische Ehe mit Kurt Weill genug Versuchungen zur Kolportage bereit halten. Rosteck gelingt vielmehr eine an dramatischen Höhepunkten reiche Schilderung einer ganzen Epoche, die wahrlich voll von verschiedenen kulturellen Strömungen war, ganz zu schweigen von der durch Hitlers Machtergreifung erzwungenen Flucht ins amerikanische Exil.

Weit verbreitet in Deutschland ist die Meinung, man solle die Biographik lieber den Literaten überlassen und sich entweder auf die werkimmanente Analyse der Musik oder soziologische Studien im weitesten Sinne beschränken. Dabei wird eingeräumt, dass die Angelsachsen mit ihrer Tradition des realistischen Romans wohl eine faktenreiche und nüchterne Schilderung eines Lebens geben können. Rosteck gehört aber auch nicht dieser Rich-

tung an; er setzt in deutscher Sprache eine Tendenz fort, die gerade den Franzosen nicht fremd ist, wenn sie spielerisch und doch psychologisch tief lotend die schwankenden Seelenzustände von bedeutenden Künstlern darstellen. Der ominöse Blick durchs Schlüsselloch ins Schlafzimmer von Prominenten wird dabei immer wieder konterkariert durch die Akkuratess eines Stils, der die Dinge beim Namen nennt und doch leichtfüßig über alle Verwirrungen hinwegtanzt, um den Blick auf die großen Zusammenhänge nicht zu verlieren. Dass es Rosteck mit seinem Buch trotz aller Zwischentöne von Ironie und Spott ernst meint, geht aus dem Anhang hervor, der alle Merkmale eines wissenschaftlichen Apparates aufweist.
(Dezember 1999) Theo Hirsbrunner

Das Andere. Eine Spurensuche in der Musikgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts. Hrsg. von Annette KREUTZIGER-HERR. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1998. 437 S., Abb., Notenbeisp. (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft. Band 15.)

Der Band ergänzt von musikwissenschaftlicher Seite das Nachdenken über eine seit den späten 1990er-Jahren höchst aktuelle Fragestellung: Es geht um das Spannungsfeld zwischen dem Eigenen und dem sowohl zeitlich als auch räumlich Anderen, d. h. um die Bandbreite von Abgrenzung, Abstoßung, Ausgrenzung bis hin zur Auslöschung einerseits und Neugier, Bezugnahme, Wechselwirkung, Verständigung oder auch Aneignung andererseits, also um die Pole von Abwehr und Import innerhalb von „Kulturellem Austausch“, den Peter Burke im Erscheinungsjahr des Bandes in seinem in Berlin gehaltenen Vortrag durchdenkt. Burke weist auf die lange Theoriegeschichte zum kulturellen Austausch hin und erinnert daran, dass die Kulturwissenschaft „nicht erst gestern erfunden worden“ sei. Das lässt sich mit einem Hinweis auf die Hermeneutik flankieren, für die Verstehen und Auslegen ihren Ort zwischen Eigenem und Fremdem haben. Gadammers Nachdenken über die Schnittfläche von Vertrautheit und Fremdheit etwa gibt längst ein theoretisches Fundament für den Themenkomplex.

Dass die Frage nach dem Anderen, dem Fremden, zum Ende des Jahrtausends erneut in den Brennpunkt gerückt ist, spiegelt die gesellschaftliche Situation eines geradezu allgegenwärtigen kulturellen Austauschs. Wenn Bernhard Waldenfels in seinen seit 1997 erschienenen, inzwischen vierbändigen *Studien zur Phänomenologie des Fremden* eine höchst differenzierte philosophische „Erkundung des Fremden“ vorgelegt hat, so steht es der Musikwissenschaft, die sich allen aktuellen kulturellen Fragen zum Trotz gern auf das genügsame Selbstverständnis der Hüterin und Deuterin kompositorischer Qualität zurückzieht, sehr gut zu Gesicht, zumindest mit der „Spurensuche“ nach dem Phänomen des Fremden, zu beginnen. Das ist denn auch die Intention der Herausgeberin: Der Band, so Annette Kreuziger-Herr (auf S. 18), sei in absichtsvoller Offenheit konzipiert, und die „Fragestellungen, die Forschungsgegenstände, die Methoden, die stilistische Ausformung [...] sollen erste Denkanstöße sein.“

Der Band versammelt 22 Texte von Autorinnen und Autoren aus Deutschland, Amerika und Italien, deren Spektrum von historischer und systematischer Musikwissenschaft über Ethnologie, Gender Studies, Medienwissenschaft, Literaturwissenschaft bis zur (Musik-)Philosophie reicht. Ergänzt wird das durch einen Primärtext von Manfred Stahnke über „Trace des Sorciers“. Da unter den Beiträgern eine Reihe jüngerer Wissenschaftler ist, sich also thematisches Neuland und Erfahrungszeit in der Fachdisziplin ergänzen, bleiben die Ausführungen tatsächlich oft ganz auf der Ebene von Denkanstößen, und es werden mehr kritische Töne gegen die Musikwissenschaft laut, als dass konkrete Aussichten auf das Profil einer veränderten Disziplin eröffnet würden.

Dennoch: Man findet viel zum Weiterdenken in diesem äußerst facettenreichen Band, der drei große Teile umfasst: Gut hundert Seiten, das qualitativ überzeugende Kernstück des Bandes, gelten dem 19. Jahrhundert. Ruth A. Solie, Gisela A. Müller, James Deaville und Melanie Unseld beschäftigen sich anhand von Schumann, Hensel, Liszt und „Entwürfen von Weiblichkeit um die Jahrhundertwende“ mit Fragen der Gender Studies. Marie-Agnes Dittrich, Silke Leopold (mit einem sehr inspi-

rierenden Beitrag über Abbé Voglers *Poly-melos*) und Dorothea Redepenning wenden sich – ebenfalls höchst anregend – Fragen nationaler Musik zu.

Auf weiteren hundert Seiten folgen, insgesamt disparater, Beiträge von Leslie Thayer Piper, Uwe Sommer, Dörte Schmidt, Hans-Peter Rodenberg, Charlotte Rosch, Manfred Stahnke und Kerstin Beth zum „Anderen im 20. Jahrhundert“. Die Beiträge von Schmidt über John Cage und Rodenberg über Leonhard Cohen heben sich, vor allem auch hinsichtlich der reflektierenden Bezugnahme auf das Bandthema, sehr positiv aus diesem Teil heraus, während man bei den Texten von Rosch über Younghi Pagh-Paan und insbesondere Beth über Dodo Schielein den Eindruck hat, dass eine vollkommen herkömmliche Musikwissenschaft von einem neuen „Logo“ und die teils brüchige Argumentation und methodische Reflektion durch assoziatives Schreiben überdeckt werden.

Uneinheitlicher ist der erste, interdisziplinäre Teil, der mit einem Text von Vladimir Karbusicky über den „Exotismus der Absurdität“ anhebt und sich dann mit einem Text von Thomas H. Krumm (über Vladimir Jankélévitch) der Musikphilosophie zuwendet. Es folgen vier Texte (Frank Harders-Wuthenow und Nicola Gess über Adorno, Roberto Favaro und Dagmar von Hoff über Literatur), in denen die interdisziplinäre Öffnung fortschreitend weiter wird, so dass sich nicht unbedingt mehr eine qualitative Bereicherung für das disziplinäre Nachdenken über die Fragestellung des Bandes ergibt. Abgeschlossen wird der Teil dann jedoch von zwei methodologisch und klassifikatorisch zentralen, für das Thema grundlegenden Beiträgen: Britta Sweers greift den Faden von Karl-Heinz Kohls Entdeckung der Ethnologie als einer Wissenschaft vom kulturell Fremden auf und richtet ihren Blick (ausbaubare Perspektiven eröffnend) auf „Schnittstellen zwischen Musikhistorik und -ethnologie.“ Helmut Rösings in einigen Passagen kursorisch recht weit ausgreifender Text über „Interkulturelle Musikaneignung“ entwickelt ebenfalls neue Ansätze und Orientierungen für das Fach. Wenn Rösing z. B. schreibt, „generell“ vollziehe „sich Musikaneignung zwischen den Polen ‚Fremdheit‘ und ‚Vertrautheit‘“, und was „die jeweils ‚fremde‘ Musik“ sei, lasse sich aus-

schließlich aus der persönlichen Biographie bestimmen“, so folgen daraus spannende, die Biographieforschung neu motivierende Fragen. (Februar 2001) Susanne Rode-Breyman

einzigem, das nicht einen poetischen, sondern einen kompositionstechnisch relevanten Titel aufweist.

(Dezember 1999)

Theo Hirsbrunner

SIGLIND BRUHN: Images and Ideas in Modern French Piano Music. The extra-musical subtext in piano works by Ravel, Debussy, and Messiaen. Stuyvesant, NY: Pendragon Press 1997. XXXIII, 425 S. (Aesthetics in Music, No. 6.)

Siglind Bruhn ist sich der Gefahren rund um die außermusikalische Darstellbarkeit von Musik durchaus bewusst. Deshalb schränkt sie ihre Untersuchungen auf Werke ein, deren Titel schon in diese Richtung weisen. Dass Claude Debussy, Maurice Ravel und Olivier Messiaen zu diesem Vorgehen Hand bieten, ist vollkommen klar. Gerade wenn diese Titel den Uneingeweihten Rätsel aufgeben, lohnt sich eine ausführliche Erklärung. Dazu nur ein Beispiel: Debussys zehntes *Prélude* aus dem zweiten Buch heißt „Canope“, ein in Westeuropa kaum bekannter Name, der sich aber auf eine ägyptische (nicht etruskische, wie Bruhn schreibt!) Graburne bezieht, die auf des Komponisten Schreibtisch stand und sich heute in Paris im Musée de l'Opéra befindet. Von diesem Ausgangspunkt her gelingt es Bruhn sehr gut, die Stimmung des Stückes zu erfassen, ohne aber allzu sehr in poetische Umschreibungen abzuschweifen, denn kurze formale Analysen von wichtigen Passagen geben der Darstellung eine gewisse Konkretion. Man könnte das Buch einen Konzertführer für Fortgeschrittene nennen, wenn nicht der ganze Stoff nach übergeordneten Kriterien statt nach geschlossenen Werkzyklen dargestellt wäre. Im ersten Abschnitt, überschrieben mit „Images and Impressions“, werden hauptsächlich *Préludes* von Debussy, aber auch Ravels *Miroirs* und einige Werke von Messiaen besprochen. Darauf folgen „Tales and Poems“, wieder zentriert auf Debussy, aber auch Ravels *Gaspard de la nuit* Raum gebend. Der letzte Teil, „Spiritual Concepts and Divine Attributes“, ist – wie zu erwarten – ganz Messiaen gewidmet.

Siglind Bruhn ist sich der Einseitigkeit ihres Vorgehens durchaus bewusst und gibt deshalb in einem Anhang eine detaillierte Analyse von Debussys *Prélude „Les tierces alternées“*, dem

MICHAEL KUNKEL: „Wandlungen der musikalischen Form“. Über György Ligetis Formartikulation. Saarbrücken: Pfau 1998. 86 S., Notenbeisp.

Seltsam, wenn auch kaum überraschend, dass ein 30-jähriger Autor sich bei der analytischen Behandlung dreier Werke von György Ligeti aus der Zeit zwischen 1958 und 1966 ausgerechnet auf die Abzählgenauigkeit einlässt, die damals, in der zumal durch sie intendierten Distanz vom Serialismus, gründlich verpönt war. Doch ausgehend von Ligetis eigenem Hinweis, er habe im ersten Teil von *Apparitions* „ein Repertoire der Dauern“ verwendet (*Die Reihe*, H. 7, Wien 1960, S. 13, nicht: S. 12), versucht Kunkel nun unterm gleichen Ligeti-Titel konkret herauszufinden, was damit gemeint sein könnte. Er rechnet also das Dauern-Repertoire in den maßgeblichen Einsatzabständen nach und kommt in den Grenzen von einem bis 288 Zweiunddreißigsteln zu sechs Wertegruppen – sehr kurz, kurz, mittel, lang, sehr lang, am längsten –, die in ihren Additionen alle, von geringen Abweichungen abgesehen, der Maximalmenge von 288 entsprechen. Dies bedeutet: gleiche Dauern-Summen bei abnehmender Häufigkeit des Vorkommens der einzelnen Werte zwischen 112-mal den sehr kurzen und einmal dem am längsten; und orientiert sich somit zwar am seriellen Prinzip der kontinuierlich gestaffelten Werte, widerspricht aber deren Reihung, die zu gleicher Häufigkeit im Vorkommen zwingen würden. Auch in den Abschnitten der Gesamtform sieht Kunkel ähnliche Dauernproportionen wie bei den Wertestufen verwirklicht.

Später, bei den beiden anderen analysierten Ligeti-Werken, dem „Lacrimosa“ aus dem *Requiem* und dem *Lux aeterna* für 16-stimmigen A-cappella-Chor, wechselt die Zählbasis von Notenwerten auf Sekundendauern, wobei sich wieder die mehrfach auftretenden kürzeren Werte (ab 3,75 bzw. 9 ½ Sek.) zum einzigen längsten summieren (52,5 bzw. 95 ½ Sek.). Das so entschlüsselte Repertoire-Prinzip bei den

Abschnittsdauern wird dann noch auf andere Faktoren ausgedehnt, wie die ähnlich unterschiedliche Präsenz von Schichten und Klangfarben bzw. Typen und Stimmen-, Harmonien- oder Töne-Verteilung. Statt der erwarteten Conclusio, die all die Einzeldaten auf die Kategorien der Formbildung beziehen und dabei den wichtigen Wandel vom Prozesshaften zum eher Symmetrischen darstellen würde, weicht Kunkel, ebenso ausführlich, auf die literarische Analogie in Samuel Becketts *Endspiel* aus. Und wieder bleibt vor der Beschreibung eines Repertoires an Modellen die Frage nach der Art des Zusammenfügens offen. Wieder ist die nun weniger strenge Methode der Auszähl-Arithmetik samt ihren Unschärfen und Schwankungen nur eine notdürftige Maßnahme, um in die Antisystematik einer hoch entwickelten Sensibilität für formale Balance bei ihren Resultaten einen Schein von regelhafter Ordnung zu bringen.

(Januar 2000)

Ulrich Dibelius

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

Sabine Vogt-Schneider charakterisiert die Nachkriegsentwicklung der Staatsoper Unter den Linden in Berlin, die Geschichte des künstlerischen „Aushängeschildes“ der DDR zwischen 1945 und 1955. Anhand gedruckter Quellensammlungen, Periodika und neu erschlossener Quellen aus dem Staatsoperarchiv veranschaulicht sie die kulturpolitischen Bestrebungen in der sowjetischen Besatzungszone und frühen DDR sowie deren Konsequenzen für den Berliner Opernbetrieb.

Kernstück des Buches ist eine inhaltlich ergiebige, chronologisch angeordnete Dokumentation des Schriftverkehrs der Staatsoperintendanz. Eine Auswertung dieser und weiterer Quellen nimmt Vogt-Schneider in einer informativen Studie vor, die sie der Dokumentation voranstellt: Ausgehend von den historischen

Basisfakten (der politische Status von Berlin nach 1945 und die institutionelle Neuordnung im Kulturbereich durch die sowjetische Militäradministration) erörtert die Autorin die kulturpolitische Entwicklung und die Konsolidierung des Opernensembles bis zur Wiedereröffnung des Staatsopergebäudes 1955. Wie Sabine Vogt-Schneider vor Augen führt, sah die sowjetische Militäradministration in Theater und Oper ein Mittel zur Umerziehung der Deutschen und bemühte sich bereits wenige Tage nach Kriegsende um die Wiedereröffnung der Berliner Bühnen. Indes ließ der bauliche Zustand der Lindenoper keinen Spielbetrieb zu, das Opernensemble gab deshalb – trotz widriger Umstände wie dem Mangel an Kostümen und Dekorationsmaterial – ab August 1945 Aufführungen im Admiralspalast. Besonders interessant ist, dass die sowjetische Militäradministration Theater und Oper als für so wichtig erachtete, dass sie bei der Entnazifizierung der Künstler keine strengen Maßstäbe anlegte und nur besonders aktiven ehemaligen NSDAP-Mitgliedern eine Beschäftigung verwehrte. Durch die Währungsreform und die Teilung Deutschlands erwachsen der Staatsoper – wie Vogt-Schneider illustriert – erhebliche Probleme, weil angesehene Künstler in den westlichen Teil der Stadt zur Städtischen Oper abwanderten bzw. sich nicht nach Ost-Berlin verpflichten ließen. In den 50er-Jahren weitete sich die staatliche Einflussnahme auf die Staatsoperleitung derartig aus, dass der Intendant Ernst Legal und der Generalmusikdirektor Erich Kleiber von ihren Positionen zurücktraten.

Sabine Vogt-Schneider vergegenwärtigt mit ihrem Buch die komplexe Nachkriegsgeschichte der Staatsoper, beleuchtet exemplarisch die politische Einflussnahme der sozialistischen Machthaber auf eine kulturelle Institution und liefert somit Fakten, die Vergleiche mit anderen Theatern in der sowjetischen, aber auch den westlichen Besatzungszonen ermöglichen.

Allerdings seien einige Anmerkungen erlaubt. So veranschaulicht die Autorin den Werdegang der Staatsoper unter chronologischen Gesichtspunkten – während inhaltliche Gliederungsmomente die Klarheit der Argumentation erhöht hätten. Einige der allgemein-historischen Erläuterungen (z. B. im Kapitel „Deutschland – und weltpolitisches Gesche-

hen“) hätten reduziert, die Abhandlung stärker auf die Lindenoper fokussiert werden können. Ferner ist der Umgang der Autorin mit ihren Quellenfunden ein wenig problematisch. Erstens legt sie nämlich hauptsächlich Ergebnisse dar, die sie aus den ihr vorliegenden Quellen des Staatsopernarchivs gewinnen kann – wünschenswert wäre es gewesen, unter inhaltlichen Gesichtspunkten gezielt nach weiteren Quellen zu suchen, die ergänzende und untermauernde Informationen hätten geben können. Da die von Sabine Vogt-Schneider ausgewerteten Quellen fast nur die kulturpolitische Problematik beleuchten, bleiben weitere interessante Fragestellungen unbeantwortet. So erfährt man kaum etwas über das Repertoire, die Finanzierung, die Einflussnahme auf die Stück- und Spielplangestaltung sowie auf die Inszenierungskonzepte; schön gewesen wären auch zumindest punktuelle Vergleiche mit der kulturellen Situation in den westlichen Besatzungszonen. Zu diskutieren ist zweitens Vogt-Schniders Vorgehensweise, sich hinter die Äußerungen der Zeitgenossen zurückzuziehen, diese für sich sprechen zu lassen, ohne sich detailliert und unter Hinzuziehung weiterer Quellen mit den Positionen auseinanderzusetzen. Diese Darstellungsmethode begründet die Autorin damit, man könne Geschichte nicht wirklich rekonstruieren, sondern nur nacherzählen, daher soll es dem Leser überlassen bleiben, anhand der Zitate eine eigene Interpretation vorzunehmen. Die Studie wäre folglich – der Intention der Autorin nach – zwischen wissenschaftlicher Auswertung und Dokumentation anzusiedeln, und gerade durch diese Unentschiedenheit bleiben einige Fragen offen.

(Januar 2001)

Panja Mücke

Hans Werner Henze. Politisch-humanitäres Engagement als künstlerische Perspektive. Festschrift zur Verleihung der Ehrendoktorwürde der Universität Osnabrück an den Komponisten. Hrsg. von Sabine GIESBRECHT und Stefan HANHEIDE. Osnabrück: Universitätsverlag Rasch 1998. 154 S., Abb., Notenbeisp.

Im Oktober 1996 verlieh die Universität Osnabrück die Ehrendoktorwürde an Hans Werner Henze. Im Nachklang initiierten Sabine

Giesbrecht und Stefan Hanheide diese Festschrift, die Giesbrechts Laudatio und Henzes Ansprache sieben Beiträge durchweg hoher Qualität zur Seite stellt. Die Autorinnen und Autoren gehen bei ihren Untersuchungen vor allem auf das „politisch-humanitäre Engagement“ Henzes ein, das auch die Promotionsurkunde hervorgehoben hatte (S. 7). Die gemeinsame Fragestellung schafft inhaltliche Konsistenz, im positiven Gegensatz zu manch disparaten Sammelsurria, zu denen solche Buchprojekte gern geraten. Stefan Hanheides ausgezeichnete Aufsatz verortet Henzes *Sinfonia N. 9* aus dem Jahr 1997 innerhalb verschiedener Traditionslinien antifaschistischen Komponierens. Wesentlich näher als Hanns Eislers *Deutscher Sinfonie*, die etlichen Rezensenten der Uraufführung in den Sinn kam, steht Henzes Werk insbesondere der humanistischen Bekenntnismusik Karl Amadeus Hartmanns.

Die folgenden drei Beiträge analysieren einzelne Kompositionen mit Blick auf ihre humanitären Intentionen. Während Klaus Oehl in der Oper *König Hirsch* sorgfältig autobiographische Reflexe belegt, die Henzes künstlerisches Selbstverständnis beleuchten, präsentiert Hans-Jürgen Keller, gestützt auf Archivalien der Paul Sacher Stiftung, ein ganz anderes Genre: die Kollektivkomposition *Streik bei Mannesmann*, die 1973 unter Henzes Leitung entstand. Marion Fürst deckt in dem Chorzyklus *Orpheus behind the Wire*, den der Komponist Anfang der achtziger Jahre auf Gedichte von Edward Bond schrieb, beredte Allusionen auf Monteverdis *Orfeo* und die Bachsche *Matthäus-Passion* auf.

Einen Überblick über das symphonische Œuvre Henzes, das sich im Spannungsfeld zwischen affirmativem Anknüpfen an die Gattungstraditionen und antibourgeoisem Impuls entwickelte, liefert Hartmut Lück. Hans-Christian Schmidt-Banse beschäftigt sich mit den bislang kaum beachteten Filmmusiken Henzes, die indessen – insbesondere in Volker Schlöndorffs *Die verlorenen Ehre der Katharina Blum* – im selben Maß wie die nicht funktionalen Werke Partei „für die gesellschaftlich Schwachen und gegen die gesellschaftlich Mächtigen“ ergreifen (S. 135). Den Abschluss bildet ein Aufsatz, in dem Sabine Giesbrecht und Nina Okrasa anhand von Henzes 1996 erschienener Autobiographie *Reiselieder mit*

böhmischen Quinten die traumatische Erfahrung des Nationalsozialismus als hauptsächlichen Beweggrund für sein „politisch-humanitäres Engagement“ beschreiben, dem der schmale, aber gehaltvolle Band gewidmet ist.

(März 2001)

Friedrich Geiger

Krzysztof Meyer. Ein Komponistenportrait. Hrsg. von Maciej JABŁOŃSKI und Martina HOMMA. Köln: Bela Verlag/Poznań: Ars nova 1998. 183 S.

Der in Polen geborene und aufgewachsene, aber heute in Köln lebende Krzysztof Meyer erhält mit diesem Buch ein Forum, auf dem er im Gespräch seine Ideen zur Musikerziehung, zur Kompositionstechnik und über sich selbst exponieren kann. Es entsteht damit das Bild eines Künstlers, der pädagogisch engagiert und leicht verständlich seine Grundsätze darlegt, die vollkommen unberührt vom Zwang zum Avantgardismus bleiben. Eine Auseinandersetzung mit Theodor W. Adorno, die vielen im Westen schaffenden Komponisten de rigueur scheint, fehlt vollkommen. Meyer bleibt offen für vielerlei Einflüsse, ohne sich eng einer bestimmten Richtung anzuschließen. Da er bei Nadia Boulanger studiert hat, verfügt er über ein sicheres Metier, das frisch und spontan bleibt, ohne in rein handwerkliches Banausentum abzudriften. Es sei die Aufgabe des Komponisten, Musik zu schaffen, und nicht, darüber zu sprechen, wie er im Gespräch bemerkt; er misstraut allen programmatischen Erklärungen und versucht, „ein Unabhängigkeitsempfinden zu stärken“, da er als Komponist „fast immer ein Outsider“ gewesen sei. Fern ist ihm aber trotzdem jede weinerliche Attitüde eines sich unverstandenen Fühlenden, obwohl er mit der gegenwärtigen Lage der Musik im Allgemeinen nicht zufrieden ist. „Nicht die Sehnsucht nach einem weiteren Schock oder einem Gänsehaut hervorrufenden Effekt“ sucht er, sondern „ein neues, tieferes Erleben“. Dabei orientiert er sich formal an Beethoven und Brahms, bleibt aber offen für Webern, Messiaen, Boulez und neuere Komponisten wie Ligeti und Kagel, ohne Lutosławski zu vergessen, seinen Landsmann, auf den er immer wieder zurückkommt.

Texte von Lutz Lesle, Irina Nikolska, Wolfgang Osthoff und anderen ergänzen den Band, der auch, höchst hilfreich, ein Werk-

verzeichnis, eine Diskographie und eine Bibliographie enthält, nebst dem unentbehrlichen Register.

(Dezember 1999)

Theo Hirsbrunner

REINHOLD HAMMERSTEIN: Schriften. Hrsg. von Gunther MORCHE und Thomas SCHIPPERGES unter Mitarbeit von Kara KUSAN-WINDWEH. Tutzing: Hans Schneider 2000. Band 1: Musik, Text und Kontext. VIII, 354 S., Abb., Notenbeisp., Band 2: Musik und Bild. VIII, 308 S., Abb.

Zu Beginn des Vorworts sind die Titel der sechs Bücher genannt, die als Lebenswerk Hammersteins zu gelten haben. Deren Themenkreise werden in einigen der vorgelegten Aufsätze – z. T. schon anderswo veröffentlicht – vertieft und erweitert; andere aber sind eigenständige Arbeiten zu generellen Problemen der Musik und zu konkreten Fragen der Kompositionsgeschichte. Da die Aufsätze nicht chronologisch nach ihrer Entstehung geordnet sind, sondern „systematisierend“, muss die Zeit ihrer Entstehung dem Anhang entnommen werden. Die ermittelten Daten in Band 1 reichen von 1956 bis 1995, die in Band 2 von 1952 bis 1996, überkreuzen sich also zeitlich. In beiden Bänden werden zuerst generelle Themen behandelt; in Band 1 zu „Musik, Text und Kontext“, in Band 2 zu „Musik im Bild“. Die nachfolgenden Kommentare haben Werke verschiedener Komponisten zum Inhalt bzw. Bilder aus Malerei, Skulptur und Graphik.

Der Autor leitet Band 1 mit Fragen zur Kontinuität in der Musikgeschichte ein. Das Problem der Gliederung in scharf abgegrenzten Stilepochen, Ergebnis wissenschaftlicher Systematik, steht dem der Kontinuität im Wege. Gemeinsame Merkmale (einheitliches Tonsystem, „Schriftlichkeit“) sind das Fundament der europäischen Musik. Die Entwicklung der Notenschrift lässt rationale Durchdringung und Erfassung der Klangwelt ständig weitergehen; Tradition bleibt (latent) immer vorhanden, sei es bewusst oder unbewusst einfließend oder auch aus Ablehnung. Mit der Dodekaphonik und (später) aufgrund ideologischer Ambitionen tritt ein Bruch ein. „Absolute“ Neuheit ist für Hammerstein eine Utopie. „In Zukunft werden Tradition und Innovation

immer wieder Verbindungen eingehen“. – Im Mittelalter bestehen zwei Spannungsfelder, die aufgrund der fortschreitenden Notenschrift bedeutsame Umwertungen bewirken. Der „schriftlosen Musik“ steht die „Schriftmusik“ gegenüber, die Musiktheorie (ars) der Komposition und Interpretation (usus). Mit der Vervollkommnung schriftlicher Fixierung steigt der „usus“ in die „ars“-Sphäre hinauf. Stationen auf dem Weg nach oben sind zahlhafte Durchrationalisierung der „musica practica“ und deren Hinwendung zur Sprachauslegung. Aus der Spannung zwischen Geschichte und Gegenwart ergibt sich die Frage nach werkgetreuer Interpretation, als solche eine Utopie; fehlt doch das geistige und soziale Ambiente vergangener Zeit. Bearbeitung älterer Musik dagegen ist legitim, weil die Wahl der Klangmittel bis Bach weitest dem Interpretieren überlassen blieb.

Die Aufsätze III A und B gehören zusammen. Sie führen von der Magie der Naturvölker zu den frühen Hochkulturen in Asien und Afrika und von den Griechen bis zum Heute. Schwerpunkt ist das Mittelalter, wo im singenden Engel die Göttlichkeit, Würde und Macht der Musik gründet. Oder (antithetisch) der Teufel mit Spottgesängen und grotesken Tänzen die Verdammten zur Hölle führt. Im Lauf der Geschichte hat sich der geistige Bezug der Musik von der Magie über Kosmologie, Theologie, Naturphilosophie auf Ästhetik und Soziologie verschoben; d. h. der Ursprung der Musik liegt im menschlichen Herzen oder in ihr selbst. Die metaphysische Idee von der Musik ist nur noch Leerformel, höchstens Metapher.

Vor den Werkanalysen in No. V bis X zitiert und kommentiert Hammerstein sämtliche auf Musik bezogene Verse aus Dantes *Divina Commedia*. Der Anfang des 67 (!) langen Aufsatzes betrifft die Musiksituation zur Zeit des Dichters, der Schluss dessen Musikanschauung. In seinen acht Madrigalbüchern sucht und findet Claudio Monteverdi die Lösung des Problems zwischen Text und Musik. Damit schafft er einen neuen Formtypus auf der Grundlage „innermusikalischer Logik“. (Widerspruch S. 143: „Herrschaft der Musik über die Sprache“; S. 152: „Dominanz der Dichtung“?). – „Die *tragédie lyrique* lebt geradezu vom Mythischen und Irrationalen“, demonstriert in einer Auswahl „numinoser Inseln“ aus

Jean-Philippe Rameaus Bühnenwerken. Im Mittelpunkt das Orakel, fester Bestandteil der Oper bis Gluck und Mozart.

Die Tradition sukzessiver und simultaner Mehrtextigkeit in Organum, Motette und Messe übernimmt J. S. Bach im Kantatenwerk zur Ausgestaltung und Auslegung des Chorals. Mit und nach Mozarts „Simultancharakteristik“ wird Mehrtextigkeit zum Stilprinzip des Opernensembles. „Zertrümmerung“ des Sprachsinns in avantgardistischen Experimenten führt zu neuartigen „phonetischen“ Konstruktionen.

Der „verwandelte Figaro“, von der Komödie auf die höhere Ebene der Opera buffa gelangt, ist kein Revolutionär; auch Mozarts Musik ist nicht revolutionär. Zwar berücksichtigt Mozart das „Gesetz der Gattung“, verfügt aber frei darüber und erweitert die gegebenen Möglichkeiten: ein Glücksfall der Balance zwischen Tradition und Erneuerung.

Der Gesang der geharnischten Männer in Mozarts *Zauberflöte* hat Sinn und Zweck der Reinigung durch die Elemente zum Inhalt. Im Rückgriff auf Bachs Polyphonie stellt Mozart den Gesang wie einen archaischen Block in die Mitte seiner melodischen Gegenwartsmusik. Das Ganze eine Studie zu Mozarts Bach-Bild.

„Schöne Welt, wo bist du?“ – im Lied Schuberts zu Schillers Gedicht kompensiert musikalische Formung die poetische „Entgrenzung“ (Frageruf als „Erfindungskern“ des einheitlichen „Tons“).

Band 1 schließt mit einem Nachruf auf Wilibald Gurlitt.

Musikikonographie – Inhalt des Bandes 2 – ist eine interdisziplinäre Hilfswissenschaft. Sie umfasst, historisch orientiert, die Beziehungen zwischen Anschauung und Hören. In dreimaligem Durchgang erörtert der Autor die Stellung der Musik im System der Künste, das Phänomen der Bildlichkeit und Räumlichkeit sowie den umgekehrten Prozess zwischen Notenbild und Malerei. (S. 32: keine „bloße Umkehrung“ sondern „Beziehung ganz eigener Art“.) Im Mittelalter gelten Musik als „ars“, die bildenden Künste nur als „artes mechanicae“. Dagegen wird in der Renaissance der Zahlenbegriff der Musik auf die Architektur übertragen. Zunehmend ergibt sich als zentrale Bestimmung für Malerei, Dichtkunst und Musik die Nachahmung der Natur und damit die der

Affekte. Das Aufsteigen der Naturwissenschaft führt schließlich zur Trennung von Kunst und Wissenschaft. Die von Kant als Mangel empfundene Begriffslosigkeit der Musik wird zum Hauptvorteil in der Romantik; die „absolute“ Instrumentalmusik nimmt den Gipfel ein. Auf die Idee der Gemeinsamkeit der Künste folgt zuletzt die eines integralen Ineinanders (Gesamtkunstwerk).

Die Musik kann bildliche und räumliche Vorstellungen aufnehmen und erwecken. Hammerstein sieht in den Wortbildern Josquins den Beginn der Wortausdeutung (bereits in Gregorianik und Ars nova finden sich Ansätze dazu). Tonmalerei, nach völliger Ablehnung in Deutschland, erfährt im 19. Jahrhundert wieder einen gewaltigen Aufschwung (Programm Musik). Räumliche Vorstellungen erzielt Richard Wagner mittels Dynamik und Instrumentation; radikaler der Versuch György Ligetis, „Raum zu suggerieren“.

„Die Musik im Bild“ erfasst das Phänomen der Übertragung von Musik in die Welt des Anschaulichen. Vielfältige Bildquellen informieren über Instrumente und Aufführungspraxis, über Raum und Lebensumstände, über die Musikanschauung einer Zeit und über geistige oder symbolische Aspekte. Die Notenschrift als Projektion ins Graphische und Räumliche, des Hörbaren ins Sichtbare ist Abbild und Vorbild der Musik. „Augenmusik“ gibt es noch heute (Erik Satie); ebenso Darstellung musikalischer Formen (Paul Klee). Musikikonographie stützt sich auf die Kunstgeschichte, die über Realitätsgrad und Symbolgehalt unterrichtet. Der Forscher ist aufgefordert, die drei Ebenen des Sichtbaren, der Typologie und der Bedeutung zusammen zu sehen. „Ein Bild ist ein Ganzes.“

No. II enthält Beiträge zur Quellenkritik und Forschungsaufgabe der Instrumentenkunde des 9. bis 11. Jahrhunderts. Beide Themen sind als Liste erfasst. Abschließend die Fragen, die im Forschungsbericht zu klären sind.

No. III ist ein Versuch, Musikinstrumente zu identifizieren, die Michael Praetorius alten Quellen entnimmt, mit dem Zusatz Hieronymi abbildet und beschreibt. Die „dunkle“ Quelle verrät kaum eine lebendige Anschauung.

No. IV bis X betreffen: Süditalienische „Exultet-Rollen“ mit Darstellungen zum Preislied „Exultet jam angelica turba caelorum“, dar-

auf u. a. singende und blasende Engel („tuba intonet salutaris“). Vision der Heiligen Caecilia auf Raffaels Gemälde mit zerbrochenen Instrumenten zu Füßen, vermutlich die Antithese himmlische Musik gegen weltliche als Modell für Reinheit gegen Unreinheit. Bilder anderer Maler mit der Heiligen an der Orgel oder Cello spielend. Unter den zahlreichen Skulpturen am Freiburger Münster auch solche mit Bezug zur Musik, die ganze Weite ihres Geltungsbereichs demonstrierend (Posaunenengel, König David mit Harfe, „ars musica“ mit Glocke und Hammer). Hiob, Patron der Musik, auf einem Düngerhaufen, vor ihm musizierende Spielleute; ins Parodistische verkehrt auf Bildern der Schule Hieronymus Boschs. Ein altelsässischer Totentanz zeigt das Gerippe mit verschiedenen Instrumenten, den Partner zum Tanz in die Hölle auffordernd; mittelalterliche Totentänze mit Versen „verteufeln“ beim Tanz gebrauchte Instrumente oder beziehen sie auf den Partner. Zuletzt untersucht Hammerstein das „Herüber und Hinüber“ der Künste anhand der so genannten Bildmotetten (Kupferstiche verschiedener Künstler, 16. Jahrhundert). Die vier- bis sechsstimmigen Kompositionen mit Themen aus Bibel und Legende sind eigens für die Stiche geschaffen und werden z. T. von Engeln gesungen und gespielt. Der Autor sieht darin eine Art Gesamtkunstwerk, seltsam unwirklich und extravagant. Die Andachtsbilder sollen zur kontemplativen Versenkung anregen.

Es überrascht, dass bei den akribischen Beschreibungen der schwarz-weißen Reproduktionen die Farben der Originale nicht erwähnt werden (einzige Ausnahme S. 115 f.: das „Goldgelb“ der Tuba als Hinweis auf Metall). Farbe, *conditio sine qua non* aller Malerei, hat doch neben ihrer formgebenden Funktion einen hohen Symbolwert! Die Inhalte der beiden Bände sind dem Einblick in das bedeutende Schaffen eines kompetenten Musikhistorikers durchaus angemessen. Zugleich sind sie Aufforderung, vernachlässigte Gebiete der Musikforschung zu übernehmen und zu bearbeiten. Die vorgelegten Materialien geben hierzu als tatsachen- und ideenreiche Quellen zwingenden Anlass.

(März 2001)

Adolf Fecker

Norme con ironie. Scritti per i settant'anni di Ennio Morricone. A cura di Sergio MICELI. Redazione di Laura GALLENZA. Milano: Edizioni Suvini Zerboni 1998. 346 S., Abb., Notenbeisp.

Nach dem Prinzip des „più genuino divertimento“ – so in den Worten des Herausgebers – werden in dieser Festschrift zwölf Beiträge anlässlich des siebzigsten Geburtstags Ennio Morricones gesammelt (der Titel ist ein Anagramm seines Namens). Durch den Rückgriff auf diese Metapher – hier im Sinne sowohl von „Vergnügen“ als von „Divertissement“ gemeint – versucht Miceli die auffällige Heterogenität des Sammelbandes zu begründen, ein Merkmal, das im Grunde genommen auch die Vielfalt der Interessen des Widmungsträgers widerspiegelt. Morricones internationaler Ruf beruht zwar auf seiner Filmmusik, er selbst hat indes in den unterschiedlichsten Gattungen (Instrumentalkonzerte, Vokal- und Kammermusik, Schlager) und Stilrichtungen (Serialismus, Improvisation, Polytonalität) gewirkt. So kann man hier Beiträge zur italienischen Musikgeschichte der Nachkriegszeit, Filmmusik, Musikethnologie, Popmusik, Musikdramaturgie, Musikanthropologie usw. lesen, die sich allerdings auch qualitativ deutlich voneinander unterscheiden. Neben Aufsätzen feuilletonistischen Charakters findet man hier tatsächlich solide, interessante Beiträge, wie z. B. den Aufsatz Carlo Piccardis über den ersten internationalen Dodekaphonie-Kongress in Mailand im Jahre 1949 („Tra ragioni umane e ragioni estetiche: i dodecafonicisti a congresso“), in dem der Autor auf der Basis einer gründlichen Quellenuntersuchung mehr Licht auf ein wenig bekanntes Kapitel der italienischen Musikgeschichte wirft, oder den Text Antonio Trudus über John Cages folgenschwere Präsenz bei den Darmstädter Ferienkursen von 1958 („La distruzione del tempio: John Cage a Darmstadt nel 1958 [e prima, e dopo]“). Geistreiche Einsichten aus einer anthropologischen Perspektive bietet Hanns-Werner Heister („Gesamtkunstwerk-Tendenz und Realität. Zur Verbindung von Musik mit Optischem und anderen Sinnes-Elementen“), der die historisch variable Verbindung der musikalischen Erfahrung mit anderen Formen von Genus – z. B. „Würstchenverzehr“ – diskutiert.

Wenn auch diejenigen, die hier nach Beiträgen

zur Filmmusik suchen, in Sergio Bassettis Aufsatz über die Musik in den Filmen Pasolinis („Letteratura musicale tra passione e ideologia nel cinema di Pier Paolo Pasolini“) und besonders in Philip Tags brillanter musiksoziologischer Interpretation des Tritonus' in der Musik von Krimis („Tritonal crime and ‚Music as music‘“) sicher auf ihre Kosten kommen werden, bleibt das Gefühl, dass man in diesem Bereich mehr hätte anbieten können. Dies lässt sich vermutlich mit der nicht befriedigenden Forschungslage erklären sowie mit dem Unbehagen, das eine durch die ästhetischen Kategorien der Avantgarde geprägte Musikwissenschaft im Umgang mit einer „kommerziell“ orientierten und meist retrospektiven Tonkunst wie der Filmmusik immer wieder empfindet.

Diese Verlegenheit zeigt sich besonders deutlich in den dialektischen Kapriolen, mit denen Luigi Pestalozza versucht, dem Titel seines Beitrags „Morricone: una storia musicale italiana presente“ einen konkreten Inhalt zu geben. Es handelt sich in Wirklichkeit um eine eigenwillige, teils durch persönliche Erinnerungen dokumentierte Kurzgeschichte der italienischen Avantgarde der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die mit einem Angriff auf die Postmoderne endet, welche die typischen Topoi der marxistischen Musikwissenschaft enthält (Avantgarde als fortschrittlich und volksnah versus Postmoderne als retrospektiv und kapitalistisch). Wie kann man aber eine solche Polemik (für die man den Titel des Bandes in „Normen ohne Ironien“ paraphrasieren könnte) mit dem ästhetischen Status der Filmmusik Morricones vereinbaren? Letztendlich hat er hauptsächlich für ein Genre komponiert, dessen Orientierung an den Gesetzen der Marktwirtschaft nicht bestritten werden kann. Pestalozzas Bemühungen, in einer kurzen – und offensichtlich nachträglich hinzugefügten – Einleitung seinen historischen Überblick mit der Figur des Widmungsträgers zu vereinbaren, macht die Sache nicht besser. Sein Versuch, Morricones „Melodie“ als Konstante der italienischen Musikgeschichte von Monteverdi bis Nono zu betrachten und sie nach den Kategorien des „nazional-popolare“ (im Sinne Antonio Gramscis) zu interpretieren, kann nur als musikgeschichtliches Zeugnis des letzten Jahrhunderts ernst genommen werden.

(März 2001)

Michele Callela

Kirchenmusik in Geschichte und Gegenwart. Festschrift Hans Schmidt zum 65. Geburtstag. Hrsg. von Heribert KLEIN und Klaus Wolfgang NIEMÖLLER. Köln-Rheinkassel: Verlag Dohr 1998. 360 S., Abb., Notenbeisp.

Sowohl Kirchenmusik als auch deren Erforschung sind aus dem Zentrum der modernen Musikwissenschaft herausgerückt. Darüber belehrt ein Vergleich zwischen dem alten und neuen Handbuch der Musikwissenschaft ebenso wie der Blick auf die Konzeption des neuen Handbuchs der musikalischen Gattungen. Dort werden Oper bzw. Musiktheater in insgesamt vier Bänden dargestellt, während Messe und Motette gemeinsam nur ein einziger Band zu gebilligt wird. Allzu vage scheint neueren Fachvertretern bzw. Herausgebern von Handbuchreihen ein Konzept zu sein, das für Kirchenmusik von der Zugehörigkeit einer bestimmten Musik zur Kirche als Institution ausgeht und dabei zentrale Fragen vor allem der älteren Musikgeschichte selbstverständlich mit diesem Bereich in Verbindung bringt, aber auch die geistliche Gegenwartsrelevanz dieser Musik ausdrücklich thematisiert. Demgegenüber verkörpert die vorliegende Festschrift einen traditionellen Ansatz, den manche sicher auch mit dem Etikett „veraltet“ versehen würden. Beim näheren Hinsehen kann man diesem Band jedoch entnehmen, welche enorme thematische Breite ein solcher Ansatz nach wie vor zu integrieren vermag. Die hier vertretenen Themen reichen von altorientalischen Liturgien und gregorianischem Choral über Fragen der Satzlehre und Notation von Musik des 15. und 16. Jahrhunderts bis zur Frühgeschichte der Passionskompositionen; von Studien zur Kirchenmusik einzelner Komponisten (hier: Telemann und Beethoven) über religiöse Musik des 20. Jahrhunderts bis hin zu aktuellen Fragen und Debatten über Kirchenmusik vor allem in der katholischen Kirche. Zwei Beiträge zum Thema Kirchenmusik in den Missionsländern finden sich ebenso wie eine Studie zur Raumakustik der römischen Kirche S. Luigi de' Francesi. Für eine solche locker gefügte Präsentation von Kirchenmusikforschung ohne übergreifende Fragestellung ist eine Festschrift zweifellos der geeignete Ort. Die Kehrseite der enormen thematischen Breite ist freilich, dass außer im Gesamttitel „Kirchenmusik“ nirgendwo ein auch nur annähernd verbindlicher

methodischer Raster erkennbar ist oder auch nur angestrebt wird. Andererseits konnte und kann gerade die Beschäftigung mit Kirchenmusik im traditionellen Sinn Paradigma einer heute vielbeschworenen praxisbezogenen Musikwissenschaft sein – mit allen damit verbundenen Problemen. Ein solches Erbe ist einzubringen, wenn es gilt, die längst überfällige Diskussion zur methodologischen Grundlegung von Kirchenmusikforschung zu führen.

(Februar 2001)

Gerhard Poppe

DESMOND MARK: Wem gehört der Konzertsaal? Das Wiener Orchesterrepertoire im internationalen Vergleich. Zur Frage des musikalischen Geschmacks bei John H. Mueller. Wien-Mülheim a. d. R.: Guthmann-Peterson 1998. 217 S., Abb. (Musik und Gesellschaft 26.)

John Henry Mueller (1895–1965) ist der Entwickler einer Methode der statistischen Analyse des Repertoires von Sinfonieorchestern, einer Analysemethode, die soziologische Erkenntnisse aus quantitativen Analysen (abgeleitet aus zueinander addierten Aufführungsdauern, dividiert durch 1% der Dauer der Gesamtspielzeit in einer bestimmten Periode) zu ziehen bestrebt ist. Desmond Mark bemüht sich, Muellers in Deutschland weitgehend unbekannt Positionen vorzustellen, teils durch Übersetzung und Zusammenfassung originaler Texte (S. 51–69, 169–212), teils durch eigene Anwendung von Muellers Theorien (S. 81–146). Leider bietet Mark, was die historische Komponente angeht, vielfach ungenaue und sogar irreführend-falsche Angaben, häufig verkürzt er Perspektiven in seinem Sinne, z. B. bei der Behauptung, dass sich ändernde Aufführungstraditionen „bei einer sich über mehrere Jahrzehnte erstreckenden statistischen Untersuchung kaum ins Gewicht fallen“ dürften (S. 70). Und was ist mit berühmten „Ein-Werk-Komponisten“, die ihre Berühmtheit nur einem Werk – womöglich einem kurzen – verdanken? Laut Mueller hätte er eine niedrige Position auf seinen „Popularitätspyramiden“ zu erwarten. Mark selbst beschreibt die Problematik am Vergleich Bruckner-Haydn, wo Dauer gegen Werkmenge steht (S. 73). Sein Konzept der aufführungsdauerbezogenen Popularitätspyramide bettete Mueller in die Vielzahl

an einer Konzertsaison in verschiedenster Weise mitwirkender Faktoren und betonte u. a. die Bedeutung der Konzertveranstalter wie auch der maßgeblichen Dirigenten, ggf. auch der Orchester selbst und mithin die „Geschmacksbildung“, gleichwohl seine „empirischen Untersuchungen“ zu einem hohen Grad auf Spekulation bildend. In diesem Zusammenhang kann Mark nicht umhin, die Relativität von Muellers Überlegungen zu betonen und schlägt eine weitere Differenzierung vor, die die Gesamtsituation jedoch viel zu stark komplizieren würde. (Unbewusst nutzt Rebecca Grotjahn, *Die Sinfonie im deutschen Kulturgebiet 1850 bis 1875*, Sinzig 1997 [Musik und Musikan-schauung im 19. Jahrhundert, Band 7], die bei aller möglichen Kritik im Detail musik-historisch deutlich seriöser arbeitet als Mark, Aspekte von Muellers Ansatz auf die bestmögliche, seriöseste Weise und bezieht ihn, mit der geringst möglichen Spekulation, vor allem auf das Leipziger Konzertleben der genannten Periode.)

Leider weist Marks Buch viele der Mängel auf, die in moderner Publikationstechnik wahrlich nicht nötig sind, das Fehlen jeglichen Registers etwa; sprachliche Patzer oder Stilblüten („Naheverhältnis“, S. 11, „Konzert musik-soziologischer Erkenntnismöglichkeiten“, S. 48), unverständliche Schreibfehler („1990“, S. 65) und teilweise haarsträubende Zeilen- und Seitenumbrüche machen das Lesen gleichfalls nicht zu einem reinen Vergnügen. (Oktober 1999) Jürgen Schaarwächter

GABRIELE BUSCH-SALMEN/EVA RIEGER: *Frauenstimmen, Frauenrollen in der Oper und Frauen-Selbstzeugnisse. Herboltzheim: Centaurus Verlag 2000. 362 S., Abb. (Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte der Musik. Band 1.)*

Der Titel des Buches mag zunächst recht heterogen erscheinen: Bis auf die gemeinsame Frauenthematik sind hier die unterschiedlichen Bereiche Stimme, Opernrollen und Selbstzeugnisse vereint. Dass es aber sinnvoll ist, diese Bereiche zusammenzufassen und sie aufeinander zu beziehen, wird beim Lesen schnell deutlich.

Interdisziplinarität wird von vielen der Autorinnen und Autoren eingefordert und auf un-

terschiedliche Weise auch praktiziert. Dabei ist die Vielfalt der interdisziplinären „Grenz-überschreitungen“ beachtlich und auch bezeichnend für den Forschungsbereich der Gender-Studies. Sabine Wienker-Piepho etwa stützt sich auf orale Quellen von Musikgeschichte: Erzählte Autobiographien von Musikerinnen werden mit der aus der Volkskunde bekannten Methode der Erzählforschung konfrontiert. Die Umformung des Mediums Oper in das Medium Film wiederum wird in einem überzeugenden Beitrag von Julia Liebscher über Franco Zeffirellis *La Traviata*-Verfilmung betrachtet. Auffällig viele der Beiträge sind übrigens Werkstattberichte aus Dissertationsvorhaben – und man darf nach der Lektüre der Vorträge auf die Ergebnisse der Dissertationen sehr gespannt sein.

Ein roter Faden, der sich durch (fast) alle Beiträge mehr oder minder deutlich zieht, ist der Aspekt der Identität: die Identität der (eigenen) Stimme, der eigenen Person und auch der Identität von weiblichen Rollenentwürfen auf der Opernbühne. Drei Beiträge seien dazu besonders hervorgehoben: Albrecht von Massow („Clara Schumann – Person im Werk“) geht u. a. der Frage nach, ob Schumanns Rolle als reproduzierende Künstlerin Einfluss auf ihr Selbstverständnis als Komponistin hatte. Ohne vorschnelle Bewertungen geht von Massow mit dieser heiklen Fragestellung um, eingedenk der historischen Tatsache, dass Reproduktion lange Zeit als einzig möglicher Bereich für Frauen innerhalb der Musikpraxis betrachtet wurde und damit gleichzeitig auch eine Abwertung von reproduktiver Tätigkeit verbunden war. Von Massow beleuchtet, wie stark die gesellschaftliche Erwartungshaltung einer Frau und Pianistin gegenüber auf die Identität von Clara Schumann als Pianistin und als Komponistin gewirkt haben mag.

Den durchaus wechselseitigen Einflüssen von Kunstproduktion und Politik spürt Christine Fischer in ihrem Beitrag „Selbststilisierungs- und Herrschaftskonzepte in Maria Antonia Walpurgis' *Talestri, regina delle amazzoni*“ nach. Auf subtile Weise entschlüsselt Fischer, wie das Selbstverständnis der politisch aktiven Prinzessin in die Gestaltung von Libretto und Musik der Oper einfluss. Auch das Faktum, dass Maria Antonia Walpurgis die Opernrolle der Amazonenkönigin auf der Büh-

ne selbst verkörperte, weiß die Autorin schlüssig zu interpretieren.

Schließlich sei Susanne Rode-Breymanns kurzer Beitrag über Alma Schindler-Mahler-Werfel hervorgehoben – die Gedanken, die die Autorin hier entwickelt, lassen sich im übrigen in Rode-Breymanns neuester und äußerst lesenswerter Biographie über Alma Schindler-Mahler noch detailreicher nachlesen. Der Artikel ist ein (im besten Sinne) Lehrstück über den Umgang mit Musiker(innen)-Biographien, dargestellt an einem besonders heiklen Fall von Selbst- und Fremdinszenierungen.

(April 2001)

Melanie Unseld

Weltmusik. Rough Guide. Hrsg. von Simon BROUGHTON, Kim BURTON, Mark ELLINGHAM, David MUDDYMAN, Richard TRILLO, Redaktion der deutschen Ausgabe Mirella BAUERLE, Stuttgart, Weimar: Verlag J. B. Metzler 2000, XIII, 890 S., Abb.

„Weltmusik“ – ein Begriff wie dieser, der alles in sich fassen will, irritiert. Denn er lässt nach Unterscheidungen fragen, die ermöglichen, ihn inhaltlich zu füllen. Neue Technologien helfen Grenzen zu überwinden, die vormals der Verbreitung von Musik in Raum und Zeit gesetzt waren. In diesem Sinne mag sich im Zeitalter der Medien alle Musik zur „Weltmusik“ aufschwingen können. Oder aber es ist in einem Meisterstück etwas angelegt, was die Zusprechung globaler Attribute rechtfertigen lässt. Einst wollte eine aus humanistischer Begeisterung geborene Musik Millionen umschlingen. Und wenn solche Töne auch dort Anklang fanden, wo ehemals andere Traditionen vorherrschten, dann mag darin etwas verborgen sein, was das Prädikat „Weltmusik“ angemessen erscheinen lässt.

Nun wurde allerdings der Begriff recht prosaisch aus der Verlegenheit geboren, gerade nicht der europäischen Geschichte erwachsene oder tagespopuläre Musik in ein Marktsegment zu sortieren. Die Bezeichnung „World Music“, heißt es im Vorwort des Weltmusik-Führers, stamme aus dem Jahre 1987. Betreiber in London ansässiger Schallplattenfirmen fanden für die importierten Klänge keine geeignete Rubrik in den Geschäftsregalen vor. Da war wohl ein Bedürfnis nach dem Exotischen,

aber eine kampagnefähige Kategorie fehlte. Die kulturelle Fülle des Erdballes sollte nun unter dem Schlagwort Programm werden; ließ sich denn die fremde Musik mit den Hörgewohnheiten vereinbaren oder auf diese hin modifizieren. So hätte regionalen Stilen weltweit Aufmerksamkeit zuteil werden können, die einstmals allenfalls vor dem Hintergrund kosmologischer Erwägungen das große Ganze umfassen wollten.

Erste Versuche, den Absatzmarkt für fremdländische Musik zu globalisieren, hatte es bereits Ende des 19. Jahrhunderts gegeben. Weltausstellungen, die Transferenz exotischer Kunstmittel, Feldforschungen mit Phonographen weckten ein allgemeines Interesse. In den Jahren nach der Jahrhundertwende, in denen Erich Moritz von Hornbostel die Möglichkeiten einer technisch unterstützten vergleichenden Musikwissenschaft zu ermessen suchte, als die Schellack-Revolution heraufzog, hatte Georg Capellen den Gedanken der „Weltmusik“ schon einmal entwickelt.

Nun lässt das vorliegende Handbuch erkennen, dass der Globus musikalisch erkundet ist. Die Einteilung in 14 Kulturbereiche, denen sich jeweils ein Kapitel mit Einzelbesprechungen von 2 bis 13 Regionen widmet, wird Einwände provozieren. Manch Sachkundiger mag Eigenständigkeiten nicht hinreichend berücksichtigt finden. Dennoch unterscheidet sich die systematische Aufstellung nicht wesentlich von anderen, die ihr vorausgingen. Bedeutsamer ist, die Umsicht der Vorstellung eines Themenfeldes in Augenschein zu nehmen, das es mit Sensibilität für kulturelle Authentizität zu behandeln gilt.

Die 890 Seiten umfassende Kompilation will als Nachschlagewerk gelesen werden; geradeso wie ein Konzertführer, in dem eine sachgemäße Ordnung herrscht. Wo dort die Zeit, vielleicht das Alphabet zum Ordnungsmoment avanciert, ist es hier der Raum der Kulturen. Die Gliederung dient allein der übersichtlichen Präsentation. Das heißt, eine Absicht, in irgendeiner Weise vergleichend darzustellen, wird nicht erkennbar. Wesentlich erschien den Autoren die Herausstreichung charakteristischer Stile und Formen, die Anführung namhafter Persönlichkeiten oder die Erwähnung profilierter Instrumente aus dem jeweils gängigen Repertoire. Dabei eilt nun die Beschrei-

bung der Regionen mitunter recht vordergründig in nonchalantem Sprachduktus um die Welt. Und dergestalt wartet der Band mit einer unübersehbaren Fülle von Gattungen, Ensembles, biographischen Splittern, sozialen und politischen Bezügen auf. Ein letztes 15. Kapitel befasst sich mit den „Anfängen der Weltmusik-Aufnahmeindustrie“. In die reich illustrierten Texte streuen sich Interviews, Übersetzungen von Liedtexten, Kontaktadressen, Veranstaltungstips, auch einmal ein Glossar. Das Ende jeden Abschnitts markiert eine ausgewählte Diskographie. Über die Struktur der Musik selbst, über Tonsysteme, Leitern, die Behandlung der Parameter, über Musiktheorie und Aufführungspraxis schweigen sich die 90 Autoren und Autorinnen in aller Regel aus. Auch auf bibliographische Angaben wurde verzichtet. Unter den Verfassern finden sich zahlreiche Musiker, vor allem aber Vertreter aus dem Musikjournalismus, auch Produzenten und Moderatoren, nur vereinzelt Volksmusikforscher.

Der Rundumblick trägt nach der dokumentarischen Seite dazu bei, auf kulturelle Vielfalt hinzuweisen. Er lässt aber Gesichtspunkte, welche die Musikforschung heute bezüglich des Schicksals fremdländischer Musik und ihrem Gepräge in Geschichte und Gegenwart diskutiert, außer Acht. Es ist die Darstellung der Musik, wie sie erfasst von globalen Umschwüngen, von industriellen Interessen, modisch geworden, schon distanziert und in schwindender Erinnerung an die Wurzeln dasteht. Die Wirklichkeit der Produktion hat zumal die Einteilung in Regionen überholt. „Global dance fusion“, „Ethnotekno“ oder „Elektroakustische Hypercussion“ können an jedem Ort als Collage von Stilen und Samples unter dem Rhythmus als gemeinsamem Nenner entstehen.

Nun mag allerdings dennoch das den Beiträgen vorangestellte Motto zu Nachfrage und Erkundung reizen. Das Zitat des amerikanischen Produzenten Bill Laswell: „Ich eigne mir Musik aus sämtlichen Bereichen an. Wir machen doch eh alle dasselbe“, bleibt unkommentiert und für die Darbietung des Folgenden kennzeichnend, weil folgenlos. Die mit dem Ausspruch provozierte vergleichende und völkerkundliche Arbeit führte über enzyklopädisches Interesse hinaus, wäre Anliegen näher, welche Wis-

senschaft umtreiben mag, wenn sie sich dem Thema „Weltmusik“ zuwendet.
(April 2001) Marcel Dobberstein

Das deutsche Kirchenlied. Abteilung III: Die Melodien aus gedruckten Quellen bis 1680, Band 1: Die Melodien bis 1570, Teil 3: Melodien aus Gesangbüchern II. Vorgelegt von Joachim STALMANN, bearbeitet von Hans-Otto KORTH und Daniela WISSEMAN-GARBE unter Mitarbeit von Silke BERDUX, Karl-Günther HARTMANN und Rainer H. JUNG. Kassel u. a.: Bärenreiter 1998. Notenband: X, 156 S., Textband: XVIII, 198 S.

Das deutsche Kirchenlied. Kritische Gesamtausgabe der Melodien. Abteilung III, Band 1: Die Melodien bis 1570. Register. Vorgelegt von Joachim STALMANN. Bearbeitet von Renate BROCKER, Rainer H. JUNG, Hans-Otto KORTH und Daniela WISSEMAN-GARBE, unter Mitarbeit von Silke BERDUX. Kassel u. a.: Bärenreiter 1999. 260 S.

Die Gesellschaft zur wissenschaftlichen Edition des deutschen Kirchenliedes hat sich als ehrgeiziges Ziel gesetzt, innerhalb der Abteilung III der „Kritischen Gesamtausgabe der Melodien“ zunächst sämtliche bis 1680 gedruckten relevanten Überlieferungen in einer vollständigen Edition zu erschließen, welche die im Rahmen der RISM-Serie B VIII (Das deutsche Kirchenlied) geleistete Vorarbeit nützt, in vielfacher Weise aber übertrifft und ein in dieser Art vorbildliches Kompendium bildet. Über das Projekt insgesamt und über die ersten beiden Teilbände (Band 1: Die Melodien bis 1570. Teil 1: Melodien aus Autorendruck und Liederblättern, Noten- bzw. Textband) hat der Rezensent eingehend in *Mf* 51 (1998), S. 148 f. berichtet; anschließend erschien Band 1, Teil 2: Melodien aus Gesangbüchern I, ebenfalls mit je einem Noten- und Textband. Nun ist die Reihe mit drei weiteren Bänden fortgesetzt worden: dem Noten- und Textband zu Band 1, Teil 3: Melodien aus Gesangbüchern II sowie einem Registerband für Band 1 in allen seinen Teilen, der auch (S. 8–48) Addenda und Corrigenda zu den bisher veröffentlichten Teilbänden enthält. Generell überzeugen Präzision und Übersichtlichkeit der Aufbereitung und

geben mithin preis, welcher Aufwand und welche Umsicht in der Erstellung walten.

Das umfangreiche System verwendeter Sigel und Abkürzungen, das für eine knappe Textdarstellung unumgänglich ist und den einzelnen Textbänden jeweils vorangestellt wird, ist oftmaligen Benutzern inzwischen vertraut geworden. Maßgeblich ist die Ordnung nach Kleinbuchstaben (für Druckvorlagen) und Großbuchstaben (für Melodien). Erfasst werden damit fünf Gruppen: Autorendrucke (a/A), Liederblätter (b/B), Mehrstimmige Sammelwerke (c/C), Agenden (d/D) sowie Gesangbücher (e/E), wobei letztere nach geographisch-konfessionellen Gesichtspunkten weiter unterteilt sind. Für den gesamten Band 1 grundlegend ist die Beschreibung der Druckvorlagen in Band 1, Teil 1, Textband, S. 3–47. Die Anordnung der Melodien im Notenband bzw. der Kritischen Berichte im dazugehörigen Textband folgt sodann dem chronologischen Prinzip, das aber zur Angabe von Varianten kurzfristig unterbrochen wird. Die Edition der Melodien erfolgt normiert, wobei zahlreiche Ergänzungen die Beschaffenheit der Vorlage erschließen. Kleinere Änderungen, die sich in der Gestaltung der Kritischen Berichte ab Teil 2 ergeben haben, wurden in Teil 3 beibehalten. Dass frühere Quellen, d. h. Vorlagen zu den Melodien, hier nunmehr nicht lückenlos, sondern lediglich in Auswahl nachgewiesen werden, erklärt sich aus der komplexen Überlieferung des Melodienkorpus; eine diesbezügliche Vollständigkeit der Verweise kann auch nicht Aufgabe eines Katalogs sein, der in erster Linie der Erfassung der Melodien selbst gewidmet ist. Teils ausführliche Kommentare geben indes Einblick in die wesentlichen die Provenienz der einzelnen Melodie betreffenden Zusammenhänge.

Das entgegen der ursprünglichen Absicht in einem eigenen Band publizierte Register erfasst die gegenwärtig vorliegenden Teilbände der Edition und macht sie so der gezielten Suche wie auch einem breiten Spektrum von vergleichenden Untersuchungen zugänglich. Das Register umfasst zunächst ein Verzeichnis der mittelbaren Text-Melodieverbindungen, also jener Melodien, die in der Quelle zu einem bestimmten Text genannt, aber nicht mit gedruckt werden. Eingeschränkt sind diese Nachweise dreifach: auf jene Quellen, die für Band 1 ausgewertet wurden, auf ein-

deutige Zuordnungen darin sowie auf alle jene Fälle, die den Umfang des Verzeichnisses ins Uferlose gesteigert hätten (siehe dazu Register, S. 49). Es folgen eine Konkordanz der Edition zur in der Reihe „Geistliche Gesänge des deutschen Mittelalters“ (Abteilung II) dokumentierten handschriftlichen Überlieferung, ein Melodieincipit-Register (wofür die Melodien in einem eigens entworfenen System nach Intervallstruktur und Tonhöhenverlauf normiert sind, siehe dazu Register, S. 156 f.), ein Register aller Textanfänge, der genannten Personen, der zitierten Quellen vor 1800 und abschließend ein Register der (im Rahmen der Edition deutsches Kirchenlied vergebenen) EdK-Sigel, auf die innerhalb der Kritischen Berichte von Band 1 verwiesen wird. Im erwähnten Register der Melodieincipits stellt die reduzierte Wiedergabe der Melodie nach gleichrangigen Notenwerten, die nur den Tonhöhenverlauf nachzeichnen und Tonwiederholungen aussparen, dabei aber stets acht Töne umfassen, ein Novum dar. Das System wirft jedoch ein differenziertes Bild aus, das tatsächlich eine rasche Identifizierung ermöglicht – vorausgesetzt, die der Suche zu Grunde liegende Melodie ist ohne Abweichung notiert.

(April 2001)

Thomas Hochradner

GIOVANNI CONTINO: Madrigali a quattro e cinque voci in antologie e intavolature. A cura di Romano VETTORI. Milano: Edizioni Suvini Zerboni 1997. VIII, 187 S. (Monumenti Musicali Italiani. Vol. XVI.)

GIOVANNI CONTINO: Missae cum quinque vocibus. Liber primus (1572). A cura di Ottavio BERETTA. Milano: Edizioni Suvini Zerboni 1997. XXXIV, 258 S. (Monumenti Musicali Italiani. Vol. XX.)

Innerhalb von zwei knappen Jahren (1560/61) publizierte Giovanni Contino (ca. 1513–1574) acht Individualdrucke in Venedig. Die Mehrzahl seiner Publikationen weist den Maestro di cappella aus Brescia als Komponisten geistlicher Werke (außer Messen und Motetten auch Hymnus-, Magnifikat- und Lamentationen) aus. Doch ist ein Druck aus diesem kommerziell gewaltigen Unternehmen der profanen Musik gewidmet: *Il primo libro de' i madrigali* zu fünf Stimmen von 1560. Außer

den Stücken aus dieser Publikation finden sich seine weltlichen Kompositionen in Sammeldrucken, hauptsächlich aus Norditalien. Zwei dieser Sammlungen entstanden posthum – ein Hinweis darauf, dass Contino als aktuelle Stimme seiner Zeit gehört und gehandelt wurde. Außerdem sind einzelne Stücke in Individualdrucken seiner Zeitgenossen, z. B. in Cipriano de Rores *Il quarto libro de' i madrigali* (1557) überliefert.

Ein nächster Teil der Edition Vettorisi bringt 16 Madrigale, die in deutscher Orgelnotation in verschiedenen Quellen überliefert sind. Weitere Madrigale finden sich in Vincenzo Galileis *Fronimo dialogo ... sopra l'arte del bene intavolare ...* (Venedig 1584) für Laute (Tavola IV bis VIII der Edition).

Die Intavolierungen sind mit Überschriften versehen, ansonsten aber nicht (bis auf eine Ausnahme) textiert. Die schlichte Faktur dieser Bearbeitungen weist darauf hin, dass diese Stücke nicht zum kunstvollen Vortrag, sondern aus archivarischen Gründen und/oder für didaktische Zwecke abgesetzt wurden (S. XIX).

Umfassende stilkritische Untersuchungen zum Werk Continos stehen aus, ein lohnendes Unterfangen, das einer Musik gerecht werden würde, die seinerzeit als bedeutend erachtet wurde. Ein neuer Anstoß zur Beschäftigung mit Continos Musik kann durch die beiden hier besprochenen Editionen erfolgen, insbesondere durch das umfangreiche, gut recherchierte Vorwort aus Vettorisi Edition mit Tabellen und Faksimiles, das einen umfassenden Einblick in die Geschichte des norditalienischen, bzw. venezianischen Madrigals im 16. Jahrhundert gibt.

Mit den Mailänder Messen zu fünf Stimmen von 1573 druckte Giovanni Contino, das dritte Mal ein Buch mit dieser Gattung. Dem voraus gegangen waren fünfstimmige, der Alternativpraxis verpflichtete Messen für Mantua (Manuskript) und 1561 ein Druck mit vierstimmigen Messen. Die von Ottavio Baretta betreute Edition enthält fünf Vertonungen von Messordinarien. Der dem Druck vorangestellte Widmungstext trägt das Datum „17 novembre 1572“. Es handelt sich um Continos letzte Publikation.

Die erste Messe, eine *Missa „De Beata Virgine“* paraphrasiert verschiedene Cantus

firmi (messa parafrasi). Melodisches Material stammt u. a. aus der gleichnamigen Marienmesse „*Cum júbilo*“ (*Missa IX*) und aus der *Missa XVII „In dominicis Adventus et Quadragesimae“*. Da die Adventszeit besonders mit Maria verbunden ist, kann diese Messe wohl mit dem Advent, durch ihre großzügige Anlage (Vertonung des „Gloria“) wahrscheinlich mit dem Fest Mariae Empfängnis in Verbindung gebracht werden.

Bemerkenswert ist, dass das „Credo“ in der „tecnica del tenor“ vertont ist. Es ist der Altus, der fast durchgehend einen Teil der Marienantiphon „*Ave Regina Coelorum*“ in Longen und Breven intoniert. Die gleiche Tenortechnik finden wir auch in der *Missa „Te Deum laudamus“*. Hier erklingen, ebenfalls in Longen und Breven in jedem Satz des Ordinariums, wenn auch nicht in jedem Satzteil, in den Mittelstimmen die Intonation des Hymnus‘.

Wie bei der Marienmesse handelt es sich bei Continos Messen „*Octavi Toni*“ und „*Tertii Toni*“ um Kompositionen, in denen chorales Material, in diesen beiden Fällen aus der *Missa in Duplicibus Majoribus* und aus der *Missa in Duplicibus minoribus* (beide nach dem *Kyriale mantovano*) paraphrasiert wird („Messa parafrasi“).

In der fünften Messe von 1572, einer *Missa Pro Defunctis*, kombiniert Contino die „tecnica del cantus firmus“ mit der „parafrasi“-Technik. Ihre melodischen Elemente stützen sich auf den römischen Choral; lokale und liturgische Traditionen sind im Gegensatz zu den anderen vier Messen nicht feststellbar.

Bei Contino dominieren imitatorische und scheinpolyphone Schreibweise deutlich gegenüber wenigen homorhythmischen Passagen. Bemerkenswert ist Continos Ideenreichtum beim fortlaufenden Kreieren neuer Soggetti. Seine fünf Messen zeigen, dass neben den in den musikalischen Zentren Rom und Venedig wirkenden Meistern an anderen Orten gleichfalls bedeutende Komponisten tätig waren, die bemerkenswerte Beiträge zu den gängigen musikalischen Gattungen ihrer Zeit leisteten, Beiträge, die sich mitunter mit den Werken ihrer berühmten Zeitgenossen messen lassen.

Bei der Redaktion der gelungenen Edition von Continos Messen von 1572 wurde lediglich manchmal im „Sanctus“ das Abdrucken des „ut

supra“ vergessen, womit aufgefordert wird, den „Hosanna“-Teil nochmals zu singen. Drei Faksimile-Seiten (Titelblatt, Widmungsrede und die erste Seite aus dem CantusstimmBuch der Marienmesse) und eine umfangreiche Bibliographie sind dem kritischen Bericht angegeschlossen.

(Januar/März 2001)

Johannes Ring

JOHN AMNER: Sacred Hymnes of 3. 4. 5. and 6. Parts (1615). Transcribed and edited by John MOREHEN. London: Stainer & Bell Ltd 2000. 144 S., Abb. (The English Madrigalists 40.)

In der weitläufigen Marschlandschaft von Cambridgeshire hebt sich der imposante Komplex der Kathedrale von Ely (1321–1345) empor. Mit ihrer Kathedralschule und ihren Beziehungen zum 20 km entfernten Cambridge hatte sie durch die Jahrhunderte den Rang eines kulturellen Zentrums. Bedeutende Komponisten sind an dieser Kathedrale nachweisbar. Unter dem Gewölbe des ehrwürdigen Gemäuers wirkten beispielsweise John Amners (1579–1641) Amtsvorgänger Christopher Tye und Robert White. Die Werke der Komponisten dieses Formates sprechen für einen außergewöhnlich hohen Standard des Chores, Musikstücke, die dem Vergleich mit den Meistern der Royal Chapel zu London durchweg standhalten können.

Ab 1610 war John Amner „Informator choristarum“ an der Kathedrale zu Ely. Fünf Jahre nach Amtsübernahme erschienen seine *Sacred Hymnes* in sechs Stimmbüchern im Druck. Sie sind mit seinem kirchenmusikalischen Amt in Verbindung zu bringen. Jeweils sechs Indexnummern gruppieren Werke zu drei, vier und fünf Stimmen. Von den abschließenden sechsstimmigen gibt es allerdings acht Stücke. Einige Kompositionen sind mehrteilig. Einzelne Teile sind in sich geschlossen gesetzt und tragen eine eigene Indexnummer. Mehrheitlich sind Psalm- und Evangelientexte vertont. Sechs der sechsstimmigen Anthems sind als Verseanthems angelegt, denn nur ein oder zwei Stimmen sind textiert. Die anderen Stimmen sind einem Violenconsort zugeordnet. Wenn der Chorus einsetzt, wirken dieses colla parte mit, eine Praxis, die bei den chorisches durchkomponier-

ten Stücken – den „full anthems“ – gleichfalls denkbar ist. Vermutlich ordnet John Morehen deshalb den gesamten Musikdruck von 1615 dem Hausgebrauch sehr fähiger Amateursänger bzw. -musiker zu. Denkbar ist allerdings, dass Amner – vielleicht sogar angeregt durch seinen Drucker – die Consortstücke dem Druck beifügte, um werbewirksam und marktstrategisch erfolgreich bei der Verbreitung seiner Kompositionen zu sein. Der Einsatz von Violon ist allerdings weder auf dem Titelblatt, noch in dem Druck selbst angekündigt (Faksimiles, S. XVII – XX). Offensichtlich passt der quantitativ dominierende Anteil der „full anthems“ jedoch bestens in die Tradition des „anglican cathedral choir“. Die Ansicht, dass es sich um eine offene Publikation für Kammer und Kirche handelt, wird durch Abschriften (und Umarbeitungen) u. a. durch Amners eigene Hand unterstützt. Außerdem ist Amners übriges Œuvre weitgehend der Sakralmusik verschrieben.

Schließlich ist es nicht so wichtig, ob Amners *Sacred Hymnes* durch die vorliegende Publikation in der Reihe *The English Madrigalists* dem profanen Musiksektor zugeordnet wird. Wichtig ist, dass die gelungene Neuedition hilft, einen weniger bekannten Komponisten vorzustellen und das musikalische Klima im jakobinischen England darzulegen.

Auf dem Tonträgermarkt ist Amner kein Unbekannter. Eine Auswahl seiner Stücke von 1615 sind sehr schön mit dem Chor der Kathedrale zu Ely unter Mitwirkung von „The Parley Of Instruments“ – an authentischem Ort – auf einer CD aufgenommen.

(März 2001)

Johannes Ring

JOHANN WILHELM HERTEL: Passionskantate „Der sterbende Heiland“. Hrsg. von Franziska SEILS. Beeskow: ortus Musikverlag 2001. XXI, 111 S.

Johann Wilhelm Hertel (1727–1789) ist heute bestenfalls als Komponist von einigen originellen Instrumentalwerken bekannt. Während seiner Anstellung als Kapellmeister am Mecklenburg-Schweriner Hof bestand jedoch seine wichtigste Aufgabe in der Komposition geistlicher Vokalwerke; seit 1756 für den Herzog Friedrich, der aufgrund seiner starken Neigung

gen zum Pietismus den Beinamen „der Fromme“ erhielt. Dieser Herrscher residierte in Ludwigslust und veranstaltete in der dortigen Hofkirche geistliche Konzerte sowohl mit Musik der Hofkapellmeister als auch mit Auftragswerken fremder Komponisten, zu denen das Volk freien Zugang hatte. Diesen Konzerten ist es zu verdanken, dass der mecklenburgische Hof im späten 18. Jahrhundert den Ruf als eines der bedeutendsten Zentren geistlicher Musik im protestantischen Deutschland hatte. Den Auftrag zur Komposition der vorliegenden Kantate erhielt Hertel indes nicht vom Herzog selbst, sondern von dessen Bruder Ludwig, der weiterhin in Schwerin residierte und von dessen Sekretär Johann Friedrich Löwen (1727–1771) auch das Libretto stammt. Die Erstaufführung in einem Passionskonzert 1764 in Schwerin wurde ein bedeutender Erfolg, und der Komponist plante 1773 die Drucklegung des Werks, die jedoch nicht zustande kam. So ist die vorliegende Ausgabe an sich verdienstvoll; denn sie ist nicht nur die erste eines geistlichen Werkes von Hertel, sondern ebenso die erste aus dem entsprechenden Repertoire der mecklenburgischen Hofkapelle. Quellenbewertung und Kritischer Bericht überzeugen ebenso wie die Gestaltung des Druckbildes; lediglich die Reduzierung der Partitur in den Arienritornellen um die jeweils pauzierenden Stimmen wäre vermeidbar gewesen. Im Vorwort geht die Herausgeberin vor allem auf das Verhältnis des Werkes zum wenig älteren *Tod Jesu* von Carl Heinrich Graun sowohl hinsichtlich des Textes als auch der Musik ein. Die hier nur angedeutete Diskussion ließe sich mit einigem Gewinn für das Verständnis von Passionsoratorien und -kantaten in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts fortführen. Im Programm des erst seit 1999 existierenden Verlages ist „Musik zwischen Elbe und Oder“ künftig als ein wichtiger Schwerpunkt vorgesehen; so ist die Zuwendung zur Musik des mecklenburgischen Hofes nur folgerichtig und die Ausgabe dieses Werkes nicht weniger als eine Pioniertat. (März 2001) Gerhard Poppe

FRANZ SCHUBERT: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I: Kirchenmusik, Band 5: Messen-Sätze und Messen-Fragmente. Vorgelegt von Manuela JAHRMÄRKER und Volkmar VON*

PECHSTAEDT. Kassel u.a.: *Bärenreiter* 1998. XXV, 165 S.

Gesamtausgaben-Bände mit Einzelsätzen oder Fragmenten zyklischer Werke des jeweiligen Komponisten erscheinen oft erst, wenn die entsprechende Serie kurz vor ihrem Abschluss steht. Um so mehr ist es zu begrüßen, dass die Editionsleitung der *Neuen Schubert-Ausgabe* dieses Prinzip nicht nur für die bekannten großangelegten Fragmente aus den „Jahren der Krise“ durchbricht, ermöglicht doch die hier vorgelegte Kirchenmusik wichtige Einsichten in die kompositorische Praxis und den musikalischen Horizont vor allem des jungen Schubert. Die drei im Anhang des Bandes wiedergegebenen Fragmente (die „Cum sancto spiritu“-Fuge und der „Credo“-Beginn D 24E; das Introitusfragment eines Requiems D 453; und das unvollendete „Kyrie“ D 755) sind hier überhaupt zum ersten Mal veröffentlicht.

Mit Ausnahme des „Sanctus“-Kanons D 56 kann für alle in diesem Band edierten Werke Schuberts Vertrautheit mit der kirchenmusikalischen Praxis als entscheidender Hintergrund vorausgesetzt werden, ob als Hof-sängerknabe, in seiner Tätigkeit für die Pfarrkirchen Lichtenthal und Rossau oder in der späteren Zusammenarbeit mit seinem Bruder Ferdinand. Nimmt man diese Einsicht ernst, relativiert sich die von Manuela Jahrmärker sehr detailliert bis in viele Einzelheiten der Quellen ausgeführte Diskussion im Vorwort zur Mitwirkung der Orgel – hinsichtlich der Besetzung dürfte man sich zu Schuberts Lebzeiten vorrangig an den jeweils vorhandenen Möglichkeiten orientiert haben. Andererseits stellt sich die Frage, ob der schon genannte Canon a tre D 56 auf den Text „Sanctus, Sanctus, Sanctus Deus Sabaoth. Pleni sunt coeli et terrae. Osanna in excelsis Deo“ (sic!) in dem Band I, 5 „Messen-Sätze und Messen-Fragmente“ wirklich am richtigen Platz steht, da er schon in *Schuberts Studien* abgedruckt worden war und außerdem laut Vorwort (S. X) im Band I, 8 mit den kleineren Kirchenmusikwerken noch ein drittes Mal erscheinen soll. Mit dem Unterricht bei Salieri lässt er sich sicher in Verbindung bringen, dagegen kaum mit der kirchenmusikalischen Praxis. Damit überschneidet sich die Frage nach der Stellung aller hier vorgelegten Werke zum Unterricht des jungen Schubert bei Antonio Salieri. Die Diskussion des Vorworts be-

schränkt sich hier auf mögliche Eintragungen des Lehrers in Schuberts Partituren und die Fuge als „einer im Unterricht bei Salieri wesentlichen Kompositionstechnik“ (S. XI). Inwieweit sich Salieris Position zur Kirchenmusik insgesamt auf die entsprechenden Werke des jungen Schubert auswirkte, bleibt ausgespart und ist in dem vorgegebenen Rahmen wahrscheinlich auch nicht definitiv zu beantworten. Die klare Unterscheidung zwischen der Ausgabe der Einzelsätze, die den allgemeinen Editionsrichtlinien folgt, und einer der Tendenz nach diplomatischen Wiedergabe der Fragmente (u. a. mit bewusstem Verzicht auf Ergänzungen bei der Textunterlegung) ist plausibel und ermöglicht dem Benutzer einen weitgehend unverstellten Zugang. Übrigens finden sich in dem Fragment D 24E „Cum sancto spiritu in gloria patris amen“ (sic!) und im Kanon D 56 die neben dem „Salve Regina“ D 27 frühesten Belege für Schuberts Abweichungen vom liturgischen Text – daraus dürften trotzdem kaum neue Argumente für die seit etwa zwei Jahrzehnten umgehende Theorie von „Bekennniswerken“ des Komponisten zu gewinnen sein.

(Mai 2000)

Gerhard Poppe

HECTOR BERLIOZ: New Edition of the Complete Works. Volume 11: L'Enfance du Christ. Edited by David LLOYD-JONES. Kassel u. a.: Bärenreiter 1998. XXII, 228 S., Abb.

Die kritische Edition eines der erfolgreichsten Werke von Hector Berlioz ist anzuzeigen. Komponiert in den Jahren 1850 bis 1854 erzielte es bei der Uraufführung in der Pariser Salle Hertz am 10. Dezember 1854 einen ersten auch finanziellen Erfolg in Paris, wie dann auch später in ganz Europa. Die neue Ausgabe, deren Erstellung dank der übersichtlichen Quellenlage kaum Probleme bereitete, sollte nicht nur den Weg für weitere Aufführungen des Werkes öffnen, sondern vor allem auch der Forschung Gelegenheit bieten, sich mit den harmonischen Experimenten, die Berlioz im Vorfeld seiner Oper *Les Troyens* vornahm, eingehender zu beschäftigen. Denn ungeachtet aller ideologischen Einwände, denen die *Trilogie sacré* bei eingefleischten Berliozianern begegnen könnte, ist sie keineswegs nur ein Tribut

an den historistischen Zeitgeschmack, sondern eben ein weiterer Prüfstein für die Vielfalt der harmonischen Möglichkeiten, die das französische Lehrsystem ermöglichte (vgl. Matthias Brzoska, *Die Idee des Gesamtkunstwerks in der Musiknovellistik der Julimonarchie* [= Thurnauer Schriften zum Musiktheater 14], Laaber 1995, S. 87–102, sowie Christian Berger, Art. „Berlioz, Hector“, in: *MGG₂ Personenteil* Bd. 2, Kassel 1999, Sp. 1340–1341). Die Edition, der ein informatives Vorwort vorangeht, das ausführlich über Entstehung, erste Aufführungen und Drucklegung des Werkes berichtet, folgt der von Berlioz selbst betreuten Partitur, die 1855 bei Richault in Paris erschien. Leider wird die deutsche Übersetzung von Peter Cornelius, sicher eine Zutat von fremder Hand, die aber von Berlioz selbst erbeten und in seine Erstausgabe aufgenommen wurde, nur in der Quellenbeschreibung erwähnt, in der Edition selbst unterschlagen. Wenigstens im Anhang hätte man diesen Text wie auch die englische Übersetzung von Chorley aus der Londoner Edition von 1856, die allerdings nur im Vorwort, nicht aber im Quellenverzeichnis erwähnt wird, wiedergeben können, da sie für die Rezeption in Deutschland und England nicht unwichtig sind. So muss man wohl weiterhin auf die alte Gesamtausgabe von Charles Malherbe und Felix Weingartner (= Werke 9), Leipzig 1901; Nachdr. New York o. J., zurückgreifen, die allerdings genauso wenig erwähnt wird, wie die Nummer 130 im Werkverzeichnis von D. Kern Holoman, *Catalogue of the Works of Hector Berlioz* (= NBE 25), Kassel 1987. Auch hätte die Aufnahme der einzelnen Nummern ins Inhaltsverzeichnis die Übersichtlichkeit des schönen, aber doch recht umfangreichen Bandes wesentlich erhöht.

(März 2001)

Christian Berger

LOUISE FARRENC: Kritische Ausgabe. Orchester- und Kammermusik sowie ausgewählte Klavierwerke. Band I/1: Symphonie Nr. 1 c-Moll op. 32. Vorgelegt von Katharina HERWIG. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag 1998. IX, 137 S.

LOUISE FARRENC: Kritische Ausgabe. Orchester- und Kammermusik sowie ausgewählte

Klavierwerke. Band II/5: Klaviertrios Nr. 3, Es-Dur op. 44 und Nr. 4 e-Moll op. 45. Vorgelegt von Freia HOFFMANN. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag 2000. XI, Partitur: 132 S. und Aufführungsmaterial.

Als im Juni 1998 in Oldenburg die *Erste Symphonie* von Louise Farrenc erstmals auf einem deutschen Konzertprogramm stand, wurde hörbar, welche Entdeckung Farrenc als Symphonikerin darstellt. Und auch die zeitgleich erschienene CD-Einspielung fand allenthalben höchstes Lob. Bis dahin war Louise Farrenc vor allem als Komponistin von subtiler Kammermusik bekannt. Dass Farrenc überhaupt in das allgemeine musikalische Bewusstsein Einzug fand, ist der umtriebigen Forschungsgruppe um Freia Hoffmann in Oldenburg zu danken. Denn an der dortigen Universität wird, gefördert von der DFG, seit 1996 an der Kritischen Ausgabe ausgewählter Werke Farrencs gearbeitet.

Farrenc vollendete ihre *Erste Symphonie* 1841, ein Jahr, bevor sie (als erste Frau) auf eine Klavierprofessur an das renommierte Conservatoire National in Paris berufen wurde. Mit diesen beiden Ereignissen sind grosso modo die Schwerpunkte in Farrencs Leben und Werk umrissen: Sie war Klavierpädagogin und Komponistin – und beides mit einem dezidiert professionellen Selbstverständnis (die Professur hatte sie 30 Jahre inne, ihre Werke erschienen in in- und ausländischen Verlagen, wurden von renommierten Zeitgenossen aufgeführt).

Für Farrenc, so schreibt Katharina Herwig im Vorwort der Ausgabe *der Ersten Symphonie*, sei es ein „Wagnis“ gewesen, sich auf die Gattung der Symphonie einzulassen: Im opernversessenen Paris stieß Symphonisches nicht gerade auf offene Ohren und auf eine französische Gattungstradition konnte sich die Komponistin ebenfalls nicht berufen. Um so bemerkenswerter ist der von Farrenc eingeschlagene symphonische Weg: Sie orientierte sich an der deutschen klassisch-romantischen Symphonietradition, nicht ohne eine erkennbar französische und persönliche Handschrift hinzuzufügen. Diese Position macht sie – als Gegenpol zu Hector Berlioz' symphonischem Werk – zu einer für die französische Symphonik äußerst interessanten Figur.

Jüngst wurde ein weiterer Band der Farrenc-Edition fertiggestellt: Die *Klaviertrios* Nr. 3 (Es-

Dur op. 44) und Nr. 4 (e-Moll op. 45). Beide Werke genossen zu Lebzeiten der Komponistin hohes Ansehen, „zahlreiche öffentliche Aufführungen mit prominenten Interpreten“, so Freia Hoffmann im Vorwort (S. VIII), sind verbürgt. Auch eine Rezension, die 1856 in der *Revue de Musique ancienne et moderne* über die beiden Trios erschien (komplett abgedruckt im Vorwort, S. VIII–IX), ist voll des Lobes: von der „großen Schule Mozarts“ ist die Rede, die Kompositionen seien „ebenso schön wie kühn“.

Mit diesem Band ist nun ein weiterer Schritt getan, die Kompositionen von Louise Farrenc für die Forschung (instruktives Vorwort, ausführlicher Revisionsbericht) und für den Konzertsaal (lese- und spielfreundliches Aufführungsmaterial) zugänglich zu machen – beides ist gleichermaßen lohnend.

(April 2001)

Melanie Unseld

JEAN SIBELIUS. Sämtliche Werke. Serie VIII, Band 2–3: Werke für Singstimme. Hrsg. von Jukka TIILIKAINEN. Wiesbaden u. a. : Breitkopf & Härtel 1998–2000. Faksimiles.

JEAN SIBELIUS. Sämtliche Werke. Serie I, Band 3: Symphonie Nr. 2. Hrsg. von Kari KILPELÄINEN. Wiesbaden u. a. : Breitkopf & Härtel 2000. Faksimiles.

Für die historische Musikwissenschaft in Finnland bedeutet die kritische Gesamtausgabe der Werke von Jean Sibelius in mehrfacher Hinsicht eine ‚Grande Première‘, die allerdings breite internationale Beachtung verdient. Am ‚Tatort‘ hat sie schon im Vorfeld hohe Wellen geschlagen. Die Tatsache, dass der Deutsche Musikverleger-Verband (DMV) in Würzburg die von Jukka Tiilikainen herausgegebenen Lieder mit dem Deutschen Musikeditionspreis zelebrieren wollte, macht deutlich, mit welcher Ernsthaftigkeit und auf welchem Niveau diese national einmalige, weltweit lang ersehnte kritische Gesamtausgabe entsteht.

Während Tiilikainen zu dem erst im Zuge des Projektes philologisch ausgebildeten Nachwuchs gehört, bürgt der Name des ersten Editionsleiters Fabian Dahlström für etablierte Professionalität. Als wissenschaftlicher Leiter des Sibelius-Museums in der ehemaligen Hauptstadt Turku (in Åbo Akademi) hat Professor Dahlström – emeritierter Nachfolger des

legendären Sammlers und Buchautoren Otto Andersson – seit Jahrzehnten historisch-philologische Grundlagenforschung durchgeführt, die er u. a. in seinem Sibelius-Werkverzeichnis (erste Fassung 1987; zweite in Vorbereitung) veröffentlicht hat. Von Turku aus hat er unermüdlich die Ansicht bekämpft, dass Werkverzeichnisse und Gesamtausgaben keine ‚wissenschaftlichen‘ Projekte im engeren Sinne seien bzw. solche voraussetzten. So war es ein Ergebnis von wahrer Sisypchos-Arbeit, dass 1996 die Arbeit an der Sibelius Werkausgabe, mit finanzieller Unterstützung mehrerer Stiftungen und des Staates, beginnen konnte. Esko Häkli, Leiter der Universitätsbibliothek in Helsinki, schätzte die Bedeutung des Projektes vom Anfang an richtig ein und gab der Gesamtausgabe schließlich ein ideales Zuhause. Die Vorgeschichte und die ersten Schritte des Projektes sind ausführlich dokumentiert worden, u. a. in der Zeitschrift der Finnischen Gesellschaft für Musikwissenschaft, *Musiikki* (3/1998: Themenheft der Werkausgabe) – zu Recht, denn hier wird nordische Wissenschaftsgeschichte gemacht.

Unmittelbar nach dem Erscheinen des ersten Bandes setzte in Finnland eine Debatte über alternative Lösungen ein, die mit einem Schlag die publizierten Überlegungen von Herausgebern etwa der neuen Brahms-, Beethoven-, Mendelssohn- und Chopin-Ausgaben nicht nur leicht zugänglich machte, sondern zugleich das vorliegende Beispiel des ersten kritischen Bandes der Sibelius-Werke im internationalen Kontext akribisch hinterfragte.

Der Initiator dieser konstruktiv kritischen Diskussion, Risto Väisänen, ist Dozent für Musiktheorie in der Sibelius-Akademie (s. *Musiikki* 3/1999 und 1–2/2000) und anerkannter Spezialist von alten Aufnahmen (Kajanus, Schneevoigt, Beecham u. a.) der Sibelius-Symphonien. Die Details dieser Debatte, an der sich auch das Herausgeberkollegium mit Elan beteiligte (s. *Musiikki* 3/1999, S. 319–334), sind hier weniger wichtig als die Tatsache einer solchen Debatte überhaupt. Erstens zeigt sie, mit welchem idealistischen Ernst die Arbeit der Herausgeber vor Ort beobachtet wird und welchen Stellenwert ihr Erfolg im nationalen Kontext hat (was nicht zuletzt durch die Tatsache deutlich wird, dass ein kritischer Kommentar zu einer ausgewachsenen ‚Debatte‘ führte).

Gewiss macht die kritische Diskussion wichtige Einzelheiten der Edition für die kompetenten Leser transparent, die durch die zwar ausführlichen, aber dennoch immer noch nicht ausreichenden wissenschaftlichen Berichte (echte Fachvertreter möchten ja immer ausführlicher informiert werden!) dem Leser nicht bewusst werden mögen. Dies ist ein generelles Problem der akademischen, jedoch zugleich praktischen und schließlich auch kommerziellen Editionen.

Durch die Debatte wird deutlich, was für eine technische Herausforderung eine kritisch-wissenschaftliche Edition gerade im Falle von Sibelius ist. Es handelt sich nicht um irgendwelche ‚bloß musikwissenschaftlichen‘ Finessen, sondern um Entscheidungen mit hörbaren aufführungspraktischen Konsequenzen. Die editionstechnischen Fragen sind häufig auch strukturell und interpretatorisch relevant. Dementsprechend sind – neben der sorgfältigen Einleitung zu einzelnen Bänden – einige analytische Aufsätze erschienen, in denen sich die Herausgeber als Musiktheoretiker mit einem ausgeprägten Bewusstsein für Skizzen ausweisen: so beispielsweise die ‚Nachwuchs-Philologen‘ Timo Virtanen (zu der symphonischen Dichtung *Pohjolas Tochter* op. 49, in *Musiikki* 2/1999, S. 243–261; ‚english abstract‘ S. 354) und Jukka Tiilikainen (zum Lied „Dolce far niente“ op. 61 Nr. 6, in *Musiikki* 3/1998, S. 308–344; ‚english abstract‘ S. 351).

Die Gesamtverantwortung für das Projekt übernahm im Oktober 2000 die zuvor in Georgia (USA) tätige Musikwissenschaftlerin Glenda D. Goss – insofern ‚organisch‘, als sie bereits vor einigen Jahren in das Projekt eingestiegen war. Durch zwei Standardwerke zur Sibelius-Forschung (*Companion*, 1996; *Guide to Research*, 1998) sowie durch die Herausgabe der Jugend-Briefe des Komponisten (*Hämeenlinna Letters*, 1998) und zuletzt durch die kommentierte Ausgabe von Schriften eines Journalisten aus dem Umfeld von Sibelius (Paul Sjöblom, *Finland from the Inside*, 2000) gehört Goss seit Jahren zur vordersten Front der akademischen Sibelianer. Auch ihr Buch über die Freundschaft zwischen Olin Downes und Jean Sibelius (1995) ist nicht nur eine ausführlich kommentierte Ausgabe von Briefen, sondern ein Schlüsselwerk zum Verständnis der angloamerikanischen Sibelius-Rezeption.

Unter ihrer Koordination erscheinen demnächst die *Kullervo-Symphonie* op. 7 (Goss) und *Skogsrådet* op. 15 (Peter Revers) – zwei besonders wichtige Partituren, die derzeit im Konzertleben praktisch nicht existieren, so problematisch ist das vorhandene Aufführungsmaterial. Das Erscheinen dieser auch ästhetisch und kompositionsgeschichtlich zentralen Sibelius-Werke verdient zum späteren Zeitpunkt eine gesonderte Würdigung.

Gegenwärtig liegen sämtliche Lieder und die *Zweite Symphonie* op. 43 vor. Das Gesamtvorhaben ist in neun Serien gegliedert, die je nach Besetzung im geeigneten Format („Leipziger“, „Bach“ und „Pariser“) erscheinen und aus mehreren Bänden bestehen. Jährlich sollen laut Plan zwei weitere das Druckhaus Köthen, das brillante Arbeit geleistet hat, verlassen. Es hat im übrigen, ohne Zweifel, einiges an Verhandlungsgeschick gekostet, die anderen Sibelius-Verleger (R. Lienau-Zimmermann, W. Hansen, E. Fazer bzw. Warner-Chapell Music Finland, Fischer etc.) von der Notwendigkeit einer Wiesbadener Gesamtausgabe zu überzeugen. Immerhin besitzt Breitkopf & Härtel die Rechte zu vielen wichtigen Werken (etwa zum *Violinkonzert* und zur 3. sowie 5., 6. und 7. *Symphonie*) nicht. Sibelius gehört zu den Komponisten, die ihr Œuvre etwas unglücklich unter viele Verleger verteilt haben; umso interessanter wäre es, die Korrespondenz des Komponisten mit allen Verlegern zu veröffentlichen; einige Kostproben findet man etwa in Frank Reinischs Aufsatz „Wiederholte Annäherung. Jean Sibelius und Breitkopf & Härtel“, in: *Sibelius und Deutschland*, hrsg. von Ahti Jäntti et al., Berlin 2000, S. 175 ff.

Der wissenschaftliche Teil der Ausgabe ist nur zum Teil zweisprachig (Einleitungen sind in Englisch und Deutsch), teils einsprachig englisch (die Kritischen Berichte), was im Falle eines internationalen Teams einen hohen Übersetzungsaufwand verursacht; das Übersetzen ist zur ‚Chefsache‘ (Goss) erklärt worden. Angesichts der Tatsache, dass es zu den Vokalwerken von Sibelius häufig auch mehrere, zum Teil nur regional, beispielsweise in den USA bekannte Übersetzungen in eine Fremdsprache gibt, ist die prinzipielle Entscheidung der Herausgeber, gesungene und gesprochene Texte nur in der jeweiligen Originalsprache abzu- drucken, legitim und verständlich. Überset-

zungen gehören zur Rezeptionsgeschichte. In der Gesamtausgabe sind alle überlieferten, vollständigen Kompositionen (inkl. authentische Bearbeitungen) enthalten. Der Notentext entspricht der fundierten Überzeugung der Herausgeber und legt eine eindeutige, praktikable Fassung fest, die im Detail nur durch die kritischen Kommentare relativiert oder untermauert wird.

Lobenswert ist die Präsentation von Manuskript-Blättern als Faksimile-Anhang aus den Sammlungen der Verleger sowie aus finnischen Archiven in Helsinki und Turku. Beispielsweise in der *Zweiten Symphonie* belegen sie eine von der endgültigen Fassung abweichende Metrik des Beginns (mit dem zweiten Schlag des 6/4-Taktes) und geben wichtige Hinweise auf die Artikulation der Sostenuto-Geste. Andere Faksimile-Beispiele zeigen wiederum, wie schwierig es im Detail ist, die Phrasierungs- und Bindebögen von Sibelius zu interpretieren, bzw. wie raffiniert und originell er agogische Zeichen (auch Crescendo- und Decrescendo-Pfeile) zu setzen weiß. Primär aus seinen Orchesterpartituren kennt man die so genannten doppelten Bögen, die das Faksimile-Blatt zum Lied „En blomma stod vid vägen“ op. 57 Nr. 2 (Ser. VIII, Bd. 3, S. 181) im Klaviersatz mehrfach illustriert (s. linke Hand). Andere Faksimile-Abbildungen veranschaulichen wiederum die Rolle des wichtigsten Kopisten Ernst Röllig und die „Korrekturarbeit“ von Julia A. Burt (W. Hansen Verlag), die den Herausgebern einige Kopfschmerzen verursacht haben mag.

Für den Fachmann sind Faksimile-Blätter der Schlüssel zur Akzeptanz der Entscheidungen der Herausgeber und insofern der Schlüssel zu den wissenschaftlichen Editionen überhaupt, so dass sie in künftigen Bänden des „JSW“ auf keinen Fall sparsamer, sondern möglichst noch zahlreicher abgedruckt werden sollten. Sie ersetzen zwar nicht das eingehende Studium der Autographen, aber sie regen wichtige Fragen an, die man sich als Forscher oder Interpret auch bei der Arbeit am zerbrechlichen Original stellen würde – davon abgesehen, dass sie die Lösungen der Herausgeber durch Illustrationen unterstützen. Der Abonnent einer kritischen Ausgabe dürfte bereit sein, für gute Reproduktionen von vergänglichen Autographen sogar einige Euros extra auszugeben.

Nachdem die Universitätsbibliothek in Helsinki 1982 im Rahmen einer Schenkung der Erben ein Fundament an mehr oder minder eindeutig identifizierbaren Skizzen und Vorarbeiten von Sibelius erhielt und nachdem Erik Tawaststjerna mit dem fünften Band sein biographisch-hermeneutisches Projekt 1993 abschließen konnte (die verbesserte Ausgabe, hrsg. von Gitta Henning, erschien 1997 in Schwedisch), begann in der Sibelius-Forschung eine neue Ära. Die CD-Produktion von Aufnahmen sämtlicher Kompositionen und Bearbeitungen (BIS, Stockholm) gehört zu den vielen zentralen Maßnahmen mit dem gemeinsamen Ziel aller Beteiligten, eine solide Grundlage für neue Interpretationen dieser eigenwilligen aber wertvollen Musik zu schaffen. Von großer Bedeutung ist die Gesamtausgabe selbst sowie das neue Werkverzeichnis, das nun wohl auf die letzten Korrekturen wartet. Dass es bis heute keine auch nur im Ansatz vollständige oder systematische Ausgabe der Briefe, geschweige denn der Tagebücher, von Jean Sibelius gibt, lässt vermuten, dass im Laufe des 21. Jahrhunderts mit der Revision oder zumindest Modifizierung des Sibelius-Bildes gerechnet werden kann.

(Januar 2001)

Tomi Mäkelä

Eingegangene Schriften

ROBERT ABELS: Ferruccio Busonis Suche nach einem eigenen Stil. Seine Auseinandersetzung mit der Moderne (1889–1907). Mainz: Are Edition 2000. 377 S., Notenbeisp. (Studien zur Musikwissenschaft. Band 4.)

KEVIN ALLEN: August Jaeger: Portrait of Nimrod. A Life in Letters and Other Writings. Alderhot u. a.: Ashgate 2000. XI, 318 S., Abb.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I: Kantaten. Band 41: Varia: Kantaten, Quodlibet, Einzelsätze, Bearbeitungen. Hrsg. Von Andreas GLÖCKNER. Kassel u. a.: Bärenreiter 2000. XIII, 237 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I. Band 41: Varia: Kantaten, Quodlibet, Einzelsätze, Bearbeitungen. Kritischer Bericht. Mit einem Bericht über J. S. Bach irrtümlich zugeschriebene Kantaten von Andreas GLÖCKNER. Kassel u. a.: Bärenreiter 2000. 145 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I: Kantaten. Band 3.1: Kantaten zum 2. und 3. Weihnachtstag. Gesamtdredaktion: Klaus HOFMANN. Kassel u. a.: Bärenreiter 2000. XII, 192 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I. Band 3.1: Kantaten zum 2. und 3. Weihnachtstag. Kritischer Bericht. Gesamtdredaktion: Klaus HOFMANN. Kassel u. a.: Bärenreiter 2000. 192 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I: Kantaten. Band 3.2: Kantaten zum Sonntag nach Weihnachten. Hrsg. von Klaus HOFMANN. Kassel u. a.: Bärenreiter 2000. XII, 102 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I. Band 3.2: Kantaten zum Sonntag nach Weihnachten. Kritischer Bericht von Klaus HOFMANN. Kassel: Bärenreiter 2000. 94 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie V: Klavier- und Lautenwerke. Band 9.2: Sechs kleine Präludien BWV 933–938. Einzeln überlieferte Klavierwerke I. Hrsg. von Uwe WOLF. Kassel u. a.: Bärenreiter 1999. XII, 187 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie V. Band 9.2: Sechs kleine Präludien. Einzeln überlieferte Klavierwerke I. Kritischer Bericht von Uwe WOLF. Kassel u. a.: Bärenreiter 2000. 366 S.

SEBASTIANO BALDINI (1612–1685): *Le Poesie per Musica nei codici della Biblioteca Apostolica Vaticana. Incipitario e fonti musicali a cura di Giorgio MORELLI. Con un saggio introduttivo di Flavia CARDINALE.* Roma: Istituto di Bibliografia Musicale 2000. 155 S. (Studi, Cataloghi e Sussidi Istituto di Bibliografia Musicale V.)

Beiträge 2000. Hanns Eisler-Symposion. Zum 100. Geburtstag von Hanns Eisler. Gemeinsam mit der Internationalen Hanns Eisler-Gesellschaft Berlin. Hrsg. von Harald GOERTZ. Redaktion: Teresa HRDLICKA. Kassel u. a.: Bärenreiter 2000. 99 S. (Beiträge der Österreichischen Gesellschaft für Musik. Band 10.)

Bilder – Verbot und Verlangen in Kunst und Musik. ORF Musikprotokoll. Hrsg. von Christian SCHEIB und Sabine SANIO. Saarbrücken: Pfau 2000. 208 S.

REINHOLD BRINKMANN: Arnold Schönberg: Drei Klavierstücke op. 11. Studien zur frühen Atonalität bei Schönberg. 2., durchgesehene Auflage mit einem neuen Vorwort. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2000. 132 S., Notenbeisp.

BARBARA BUSCH: Berthold Goldschmidts Opern im Kontext von Musik- und Zeitgeschichte. Oldenburg: Bibliotheks- und Informationssystem der Universität Oldenburg 2000. 498 S. (Oldenburgische Beiträge zu Jüdischen Studien. Band 8.)

ANTONIO CARLINI: Francesco Antonio Bonporti „Gentiluomo di Trento“. Biografia e catalogo tematico dell'opera. Padova: Edizioni de „I Solisti Veneti“ 2000. 311 S.

TIM CARTER: Monteverdi and his Contemporaries. Aldershot u. a.: Ashgate 2000. XII, 256 S., Notenbeisp.

TIM CARTER: Music, Patronage and Printing in Late Renaissance Florence. Aldershot u. a.: Ashgate 2000. XII, 282 S., Abb., Notenbeisp.

JULIA CLOOT: Geheime Texte. Jean Paul und die Musik. Berlin–New York: Walter de Gruyter 2001. 346 S. (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 17 [251].)

CATHERINE DALE: Schoenberg's Chamber Symphonies. The Crystallization and Rediscovery of a Style. Aldershot u. a.: Ashgate 2000. IX, 220 S., Notenbeisp.

Deutsche Meister – böse Geister? Nationale Selbstfindung in der Musik. In Zusammenarbeit mit der Staatsoper Unter den Linden hrsg. von Hermann DANUSER und Herfried MÜNKLER. Schliengen: Edition Argus 2001. 390 S., Abb., Notenbeisp.

CARL DITTERS VON DITTERSDORF. Beiträge zu seinem Leben und Werk. Bericht des Internationalen Interdisziplinären Symposiums Neisse, 24.–26. September 1999. Hrsg. von Piotr TARLINSKI und Hubert UNVERRICHT. Opole: Wydział Teologiczny Uniwersytetu Opolskiego 2000. 256 S., Abb., Notenbeisp. (Sympozyja 40.)

WOLFGANG DOEBEL: Bruckners Symphonien in Bearbeitungen. Die Konzepte der Bruckner-Schüler und ihre Rezeption bis zu Robert Haas. Tutzing: Hans Schneider 2001. 522 S., Notenbeisp.

JOHN DOWLAND: Ayres for four voices. Newly edited by David GEER. London: Stainer and Bell 2000. XXXV, 214 S. (Musica Britannica VI.)

NEIL EDMUNDS: The Soviet Proletarian Music Movement. Oxford u. a.: Peter Lang 2000. 407 S., Notenbeisp.

JEAN-JACQUES EIGELDINGER: L'univers musical de Chopin. Librairie Anthème Fayard 2000. 372 S., Notenbeisp.

„Entre Denges et Denezey ...“. Dokumente zur Schweizer Musikgeschichte 1900–2000. Hrsg. von Ulrich MOSCH in Zusammenarbeit mit Mathias KASSEL. Mainz u. a.: Schott 2000. 480 S., Abb.

CLEMENS FANSELAU: Mehrstimmigkeit in J. S. Bachs Werken für Melodieinstrumente ohne Begleitung. Sinzig: Studio 2000. 430 S., Notenbeisp. (Berliner Musik Studien. Band 22.)

ANTONIO FERRARO: Motetti concertati ad una, due, tre e quattro voci (1617). A cura di Rosalba MUSUMECI. Firenze: Leo S. Olschki Editore 1999. XVII, 116 S.

SOPHIE FETTHAUER: Deutsche Grammophon. Geschichte eines Schallplattenunternehmens im „Dritten Reich“. Hamburg: von Bockel Verlag 2000. 247 S., Abb. (Musik im „Dritten Reich“ und im Exil. Band 9.)

LUDWIG FINSCHER: Symphonie. Kassel u. a.: Bärenreiter/Stuttgart u. a.: Metzler 2001. 214 S. (MGGprisma.)

CONSTANTIN FLOROS: Der Mensch, die Liebe und die Musik. Zürich–Hamburg: Arche 2000. 354 S., Abb., Notenbeisp.

Frau Musica (nova). Komponieren heute. Symposium Köln 28.–30. Oktober 1998. Hrsg. von Martina HOMMA. Sinzig: Studio 2000. 367 S., Notenbeisp.

RICHARD FREEDMAN: The Chansons of Orlando di Lasso and Their Protestant Listeners. Music, Piety, and Print in Sixteenth-Century France. Rochester, NY: University of Rochester 2001. XXIV, 259 S., Abb., Notenbeisp. (Eastman Studies in Music.)

NIELS W. GADE: Werke. Serie II: Kammermusik. Band 3: Werke für Klavierquartett und Klaviertrio. Hrsg. von Finn EGELAND HANSEN. Copenhagen: Engstrøm & Sødring/Kassel: Bärenreiter-Verlag 2000. XXII, 139 S. und Stimmen

MARKUS GÄRTNER: Die Harmonik in den Mazurken Alexander Skrjabin unter besonderer Berücksichtigung des Phänomens der Zwischendominantisierung. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2001. 103 S., Notenbeisp. (musicologica berolinensia. Band 7.)

Gerhard on Music. Selected Writings. Edited by Meirion BOWEN. Aldershot u. a.: Ashgate 2000. XIV, 276 S.

OLGA GLADKOVA: Galina Ustwolskaja – Musik als magische Kraft. Übertragung aus dem Russischen unter Mitwirkung von Jürgen KÖCHEL und Dorothea REDEPENNING. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2001. Abb., Notenbeisp. (Studia slavica musicologica, Band 19.)

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK: Sämtliche Werke. Abteilung III: Italienische Opere serie und Opernserenaden. Band 19: L'innocenza giustificata (Wien 1755). Festa teatrale von Giacomo Durazzo unter Verwendung von (Arien-)Texten von Pietro Metastasio. Hrsg. Von Josef-Horst LEDERER. Kassel u. a.: Bärenreiter 1999. LIII, 229 S.

HELMUT GOTSCHY: Bau einer Drehleier. Dokumentation der handwerklichen Fertigung einer französischen Lauten-Drehleier. Reichelsheim: Verlag der Spielleute 2000. 95 S., Abb.

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: Hallische Händel-Ausgabe. Serie II: Opern. Band 22: Tolomeo, Re d'Egitto. Damma per Musica in tre atti HWV 25. Hrsg. von Michael PACHOLKE. Kassel u. a.: Bärenreiter 2000. XLVIII, 325 S.

JOSEPH HAYDN: Werke. Reihe XXVI. Band 1: Arien und Szenen mit Orchester. 1. Folge. Hrsg. von Robert von ZAHN. München: G. Henle Verlag 2000. XX, 216 S.

HANS G. HELMS: Musik zwischen Geschäft und Unwahrheit. Hrsg. von Heinz-Klaus METZGER und Rainer RIEHN. München: edition text + kritik 2001. (Musik-Konzepte. Heft 111.)

FRANK HENTSCHEL: Sinnlichkeit und Vernunft in der mittelalterlichen Musiktheorie. Strategien der Konsonanzwertung und der Gegenstand der „Musica Sonora“ um 1300. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2000. 368 S., Abb., Notenbeisp. (Beiheft zum Archiv für Musikwissenschaft. Band XLVII.)

HILDEGARD HERRMANN-SCHNEIDER: Die Zithern der Sammlung Walther Schwienbacher im Südtiroler Landesmuseum für Volkskunde. Katalog.

Dietenheim: Südtiroler Landesmuseum für Volkskunde 2000. 119 S., Abb.

RAINER HEYINK: I Vespri concertati nella Roma del Seicento. Al decoro della Chiesa, & à lode del Signore Iddio. Roma: Istituto di Bibliografia Musicale 1999. 320 S. (Studi, Cataloghi e Sussidi dell'Istituto di Bibliografia Musicale IV.)

Adriana Hölszky. Hrsg. von Eva-Maria HOUBEN. Saarbrücken: Pfau 2000. 108 S., Notenbeisp.

ALBERTO IESUÈ: Le Opere di Giovanni Benedetto Platti 1697–1763. Catalogo tematico. Padova: Edizioni de „I Solisti Veneti“ 1999. 179 S.

Institutum Musices Feldkirchense (IMF). Annales 1996–1997. Tutzing: Hans Schneider 2001. 175 S., Notenbeisp. (Annales. Band 2.)

LEOŠ JANÁČEK: Kritische Gesamtausgabe. Reihe E/Band 3: Streichquartett Nr. 1. Angeregt durch „Die Kreuzersonate“ von L. N. Tolstoi. Partitur und Stimmen. Hrsg. von Leoš FALTUS und Miloš STEDROŇ. Praha: Editio Bärenreiter 2000. XV–III, 52 S.

NICOLE KÄMPKEN: Hans-Georg Burghardt (1909–1993). Leben und Werk. Ein Sonderweg in die „moderne“ Musik. Sinzig: Studio 2000. 236 S., Notenbeisp.

WERNER KEIL: Im Geisterreich des Unendlichen. Ein Streifzug durch die Musik des 19. Jahrhunderts. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2000. 144 S., Abb., Notenbeisp. (Diskordanzen. Band 12.)

WARREN KIRKENDALE: Emilio de' Cavalieri „Gentiluomo Romano“. His life and letters, his role as superintendent of all the arts at the Medici Court, and his musical compositions. Firenze: Leo S. Olschki Editore 2001. 551 S., Abb., Notenbeisp. (Historiae Musicae Cultores LXXXVI.)

Kongreßbericht Banská Bystrica 1998. Hrsg. von Armin SUPPAN. Tutzing: Hans Schneider 2000. 448 S., Abb., Notenbeisp. (Alta Musica. Band 22.)

KLAUS KROPFINGER: Beethoven. Kassel u. a.: Bärenreiter/Stuttgart u. a.: Metzler 2001. 334 S., 3 Abb. (MGGprisma.)

FRIEDHELM KRUMMACHER: Bachs Weg in der Arbeit am Werk. Eine Skizze. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2001. 81. S., Notenbeisp. (Veröffentlichungen der Joachim Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften Hamburg. Band 89.)

Lebenswege von Musikerinnen im „Dritten Reich“ und im Exil. Hrsg. von der Arbeitsgruppe „Exilmusik“ am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Hamburg. Hamburg: von Bockel Verlag 2000. 415 S., Abb. (Musik im „Dritten Reich“ und im Exil. Band 8.)

Lexicon Musicum Latinum Medii Aevi. Wörterbuch der lateinischen Musikterminologie des Mittelalters bis zum Ausgang des 15. Jahrhunderts. Hrsg. von Michael BERNHARD. München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften 1997/2000. 3. Faszikel: authenticus – canto, XI, Sp. 161–320. 4. Faszikel: canto – chorus, XVI, Sp. 321–480.

THOMAS M. MAIER: Ausdruck der Zeit. Ein Weg zu John Cages stillem Stück 4'33". Saarbrücken: Pfau-Verlag 2001. 198 S., Notenbeisp.

CESAR MARINOVICI: Komponieren – aber wie? Ideen sind gut – Wissen ist besser! Kompositionstechnik für Rock, Pop und Jazz. Mit Übungen, Kompositionen, Hörbeispielen und einer CD. Bergisch-Gladbach: Leu-Verlag 2000. 122 S.

HENDRIJKE MAUTNER: Aus Kitsch wird Kunst. Zur Bedeutung Franz Werfels für die deutsche „Verdi-Renaissance“. Schliengen: Edition Argus 2000. 310 S., Notenbeisp. (Schriften zur Musik. Band 6.)

HELLA MELKERT: „Far del silenzio cristallo“. Luigi Nono: Chorkompositionen im Rahmen des „Prometeo“. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2001. 201 S., Notenbeisp.

CLAUDIO MONTEVERDI: The Third Book of Madrigals for five voices. Edited by Richard CHARTERIS. Albany, USA: PRB Productions 2000. XVIII, 87 S. (Viol Consort Series No. 34.)

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Kritische Berichte. Serie I: Geistliche Gesangswerke, Werkgruppe 1: Messen und Requiem, Abteilung 1: Messen. Band 6: Einzelsätze und Fragmente von Monika HOLL. Kassel: Bärenreiter 2000. 45 S.

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie X: Supplement. Werkgruppe 29: Werke zweifelhafter Echtheit. Band 3. Vorgelegt von Dietrich BERKE. Kassel u. a.: Bärenreiter 2000. XXXVII, 95 S.

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Kritische Berichte. Serie IX, Werkgruppe 27: Klavierstücke, Band 1 und 2 (Wolfgang PLATH). Vorgelegt von Wolfgang REHM. Kassel u. a.: Bärenreiter 2000. 223 S.

Mozart-Jahrbuch 1998 des Zentralinstituts für Mozart-Forschung der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Redaktion: Konrad KÜSTER und Elisabeth FÖHRENBACH. Kassel u. a.: Bärenreiter 2000. 250 S., Notenbeisp., Tab.

Music in the Theater, Church, and Villa. Essays in Honor of Robert Lamar Weaver and Norma Wright Weaver. Edited by Susan PARISI. Michigan: Harmonie Park Press 2000. XX, 324 S., Abb., Notenbeisp.

Musicologica Austriaca 19. Jahresschrift der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft. Vorgelegt von Monika FINK und Rainer GSTREIN. Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag 2000. 226 S., Abb., Notenbeisp.

Musik im Dialog III. Klangkunst – Musiktheater. Jahrbuch der Berliner Gesellschaft für Neue Musik 1999. Hrsg. von Sabine SANIO, Bettina WACKER-NAGEL, Jutta RAVENNA. Saarbrücken: Pfau 2000. 112 S., Abb.

Musik in Bayern. Halbjahresschrift der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte. Heft 59. Redaktion: Fred BÜTTNER, Stephan HÖRNER, Bernhard SCHMID. Tutzing: Hans Schneider 2000. 252 S., Abb.

Musik zu Shakespeare-Inszenierungen. Redaktion: Arne LANGER und Susanne OSCHMANN. Berlin: Gesellschaft für Theatergeschichte e. V. 1999. 184 S., Abb. (Kleine Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte. Heft 40/41.)

Die Musikhandschrift des Rupen Hagopiyán aus Armas. Osmanische Kunstmusik in einer armenischen Quelle des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Faksimile. Mit einer Bewertung und Dokumentation. Hrsg. von Ralf M. JÄGER. Stuttgart. Franz Steiner Verlag 2000. CD-ROM (Epizentralarchiv I.)

Nebensache Musik. Beiträge zur Musik in Film und Fernsehen. Hrsg. von Jan NEUBAUER und Silke WENZEL. Hamburg: von Bockel Verlag 2001. 132 S., Notenbeisp.

Orgel. Hrsg. von Alfred REICHLING. Kassel u. a.: Bärenreiter/Stuttgart u. a.: Metzler 2001. 242 S., 48 Abb. (MGGprisma.)

GIORGIO PESTELLI: Canti del detino. Studi su Brahms. Torino: Giulio Einaudi editore 2000. 203 S., Abb., Notenbeisp.

MICHAEL PRAETORIUS: Syntagma musicum. Band I: Faksimile-Reprint der Ausgabe Wittenberg 1614/15. Band II und Band III: Faksimile-Reprint der Ausgabe Wolfenbüttel 1619. Hrsg. und mit einer Einführung versehen von Arno FORCHERT. Kassel u. a.: Bärenreiter 2001. Band I: X, 459 S., Band II: 236, XLII S., Band III: 260 S.

Caroline RAE: The Music of Maurice Ohana. Aldershot u. a.: Ashgate 2000. XIII, 311 S., Notenbeisp.

MANFRED RÄTZER: Szenische Aufführungen von Werken Georg Friedrich Händels vom 18. bis 20. Jahrhundert. Eine Dokumentation. Halle/Saale: Händel-Haus 2000. 512 S. (Schriften des Händel-Hauses 17.)

LUCIE RAULT: Vom Klang der Welt. Vom Echo der Vorfahren zu den Musikinstrumenten der Neu-

zeit. Aus dem Französischen von Lisa FEHRENBACH. München: Frederking & Thaler 2000. 230 S., Abb.

Rezeption als Innovation. Untersuchungen zu einem Grundmodell der europäischen Kompositionsgeschichte. Festschrift für Friedhelm Krummacher zum 65. Geburtstag. Hrsg. von Bernd SPONHEUER, Siegfried OECHSLE und Helmut WELL unter Mitarbeit von Signe ROTTER. Kassel u. a.: Bärenreiter 2001. VII, 536 S., Notenbeisp. (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft XLVI.)

Richard Strauss-Blätter. Wien, Dezember 2000. Neue Folge, Heft 44. Hrsg. von der Internationalen Richard Strauss-Gesellschaft. Redaktion: Günter BROSCHE. Tutzing: Hans Schneider 2000. 160 S., Abb.

Hans-Peter Rösler: Die Musiktheorie von Ernst Kurth und ihr psychologischer Hintergrund. Ammersbek bei Hamburg: Verlag an der Lottbek 1998. 276 S.

JÖRG ROTHKAMM: Berthold Goldschmidt und Gustav Mahler. Zur Entstehung von Deryck Cookes Konzertfassung der X. Symphonie. Hamburg: von Bockel Verlag 2000. 259 S., Abb. (Musik im „Dritten Reich“ und im Exil. Band 6.)

KRISTIN RYGG: Masqued Mysteries Unmasked. Early Modern Music Theater and Its Pythagorean Subtext. Hillsdale, NY: Pendragon Press 2000. XII, 265 S., Abb. (Interplay No. 1.)

WALTER SALMEN: Spielfrauen im Mittelalter. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2000. 124 S., Abb.

URSULA SCHLICHT: „It's gotta be music first“. Zur Bedeutung, Rezeption und Arbeitssituation von Jazzmusikerinnen. Karben: Coda 2000. 267 S., Abb. (Schriften zur Populärmusikforschung. Band 5.)

BETTINA SCHLÜTER: Hugo Distler. Musikwissenschaftliche Untersuchungen in systemtheoretischer Perspektivierung. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2000. CD-ROM. (Monolithographien I.)

KARL SCHNÜRL: 2000 Jahre europäische Musikschriften. Eine Einführung in die Notationskunde. Wien: Verlag Holzhausen 2000. III, 229 S., Abb., Notenbeisp.

Schostakowitsch-Studien, Band 2: Dmitri Schostakowitsch – Komponist und Zeitzeuge. Hrsg. von Günter WOLTER und Ernst KUHN. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2000. XI, 274 S., Notenbeisp. (Studia slavica musicologica. Band 17.)

CHRISTIAN FRIEDRICH DANIEL SCHUBART: Sämtliche Lieder. Vorgelegt von Hartmut

SCHICK. Mit einem Beitrag zu den Texten von Joh. Nikolaus SCHNEIDER. München: Strube Verlag 2000. XLVI, 200 S. (Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg. Band 8.)

Schubert durch die Brille. Redaktion: Ernst HILMAR. Tutzing: Hans Schneider 2001. 172 S., Abb. (Internationales Franz Schubert Institut. Mitteilungen 26 sowie Bibliographie Teil II.)

Schubert-Jahrbuch 1998. Bericht über den Internationalen Schubert-Kongress Duisburg 1997. Franz Schubert – Werk und Rezeption. Teil II: Bühnen- und Orchesterwerke, Kammer- und Klaviermusik. Hrsg. von Dietrich BERKE, Walther DÜRR, Walburga LITSCHAUER, Christiane SCHUMANN. Redaktion: Bettina SCHWEMER. Duisburg: Deutsche Schubert-Gesellschaft 2000. X, 189 S., Notenbeisp.

Schumann-Studien 5. Im Auftrag der Robert-Schumann-Gesellschaft Zwickau hrsg. von Gerd NAUHAUS. Sinzig: Studio 1996. 320 S., Notenbeisp.

Schumann-Studien 6. Im Auftrag der Robert-Schumann-Gesellschaft Zwickau hrsg. von Gerd NAUHAUS. Sinzig: Studio 1997. 251 S., Notenbeisp.

MANUELA SCHWARTZ: Wagner-Rezeption und französische Oper des Fin de siècle. Untersuchungen zu Vincent d'Indys „Fervaal“. Sinzig: Studio 1999. 361 S., Notenbeisp. (Berliner Musik Studien. Band 18.)

„Seelenaccente“ – „Ohrenphysiognomik“. Zur Musikanschauung E. T. A. Hoffmanns, Heinses und Wackenroders. Hrsg. von Werner KEIL und Charis GOER. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2000. 337 S. (Diskordanzen. Band 8.)

ARNO SEMRAU: Polyphone Orgelmusik von Johann Sebastian Bach bis Jürg Baur. Möglichkeiten und Grenzen einer Thematisierung im Musikunterricht der Gymnasialen Oberstufe. Augsburg: Wißner-Verlag 2001. 591 S., Notenbeisp.

ESTI SHEINBERG: Irony, Satire, Parody and the Grotesque in the Music of Shostakovich. A Theory of Musical Incongruities. Aldershot u. a.: Ashgate 2001. XII, 390 S., Abb., Notenbeisp.

HOWARD E. SMITHER: A History of the Oratorio. Volume 4: The Oratorio in the nineteenth and twentieth centuries. Chapel Hill-London: The University of North Carolina Press 2000. XXIV, 829 S., Abb., Notenbeisp.

Sprache und Musik. Beiträge der 71. Jahrestagung der Deutschen Gesellschaft für Sprach- und Stimmheilkunde e. V. Berlin, 12.–13. März 1999. Hrsg. von Johannes PAHN, Antoinette LAMPRECHT-DIN-

NESEN, Annerose KEILMANN, Kurt BIELFELD und Eberhard SEIFERT. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2000. 190 S., Notenbeisp., Abb. (Zeitschrift für Dialektologie und Linguistik. Beiheft 107.)

EDUARD STRAUSS (1835–1916). Testament vom 3. Februar 1914 samt Nachtrag vom 27. April 1916. Transkription von seinem Urenkel Dr. Eduard Strauss. Tutzing: Hans Schneider 2000. 43 S. (Jahresgabe 2000 des Wiener Instituts für Strauss-Forschung.)

NIKOLA VATTERODT: Boygroups und ihre Fans. Annäherungen an ein Pophänomen der neunziger Jahre. Karben: Coda 2000. 193 S., Abb. (FORUM Jazz Rock Pop. Band 5.)

Verdi Handbuch. Hrsg. von Anselm GERHARD und Uwe SCHWEIKERT unter Mitarbeit von Christine FISCHER. Kassel: Bärenreiter/Stuttgart: Metzler 2001. X, 746 S.

Tanz. Hrsg. von Sibylle DAHMS in Zusammenarbeit mit Claudia JESCHKE und Monika WOITAS. Kassel u. a.: Bärenreiter/Stuttgart: Metzler 2001. 252 S., 31 Abb. (MGGprisma.)

Tanzdramen. Opéra-comique. Kolloquiumsbericht der Gluck-Gesamtausgabe. Hrsg. von Gabriele BUSCHMEIER und Klaus HORTSCHANSKY. Kassel u. a.: Bärenreiter 2000. 189 S., Abb., Notenbeisp. (Gluck-Studien. Band 2.)

GEORG PHILIPP TELEMANN: Die Last-tragende Liebe oder Emma und Eginhard. Singspiel in drei Akten. Nach einem Libretto von Christoph Gottlieb WEND. TWV 21:25. Hrsg. von Wolfgang HIRSCHMANN. Kassel u. a.: Bärenreiter 2000. LXVIII, 487 S.

PATRICK TRÖSTER: Das Alta-Ensemble und seine Instrumente von der Spätgotik bis zur Hochrenaissance (1300–1550). Eine musikikonografische Studie. Tübingen: MVK Medien Verlag Köhler 2001. 680 S., Abb.

JACQUES TSCHAMKERTEN: Emile Jaques-Dalcroze. Catalogue thématique des mélodies, chansons, chœurs et rondes enfantines. Drize (Genève): Editions Papillon 2000. XLIII, 372 S.

Giuseppe Verdi. Hrsg. von Heinz-Klaus METZGER und Rainer RIEHN. München: edition text + kritik 2001. 127 S., Notenbeisp. (Musik-Konzepte. Band 10.)

Wahrnehmung und Begriff. Dokumentation des Internationalen Symposions Freiburg, 2.–3. Juni 2000. Hrsg. von Wilfried GRUHN und Hartmut MÖLLER. Kassel: Gustav Bosse Verlag 2000. 257 S., Notenbeisp. (Hochschuldokumentationen zu Musikwissenschaft und Musikpädagogik der Musikhochschule Freiburg. Band 7.)

MICHAEL WALTER: Richard Strauss und seine Zeit. Laaber: Laaber-Verlag 2000. 485 S., Abb.

CHRIS WALTON: Richard Wagners Zürcher Jahre 1849–1858. Ein biographischer Index mit Werkverzeichnissen von Komponisten aus seinem Umkreis. Zürich: Kommissionsverlag Hug & Co. 2000. 80 S. (184. Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich 2000.)

RUDOLF WEBER: Musikalische Autonomie und Textbezug in Vokalwerken von strenger Satztechnik. Eine musiksemiotische Untersuchung zu Bach und den Seriellen. Sinzig: Studio 1997. VIII, 267 S., Abb., Notenbeisp. (Berliner Musik Studien. Band 10.)

Kurt Weill. Die frühen Werke 1916–1928. Hrsg. von Heinz-Klaus METZGER und Rainer RIEHN. München: edition text + kritik 1998, 171 S., Notenbeisp. (Musik-Konzepte Heft 101/102.)

MATTHIAS WIEGANDT: Vergessene Symphonik? Studien zu Joachim Raff, Carl Reinecke und zum Problem der Epigonalität in der Musik. Sinzig: Studio 1997. 347 S., Notenbeisp. (Berliner Musik Studien. Band 13.)

MARKUS WIRTH: Licht. Die szenische Musik von Karlheinz Stockhausen. Eine Einführung. Saarbrücken: Pfau 2000. 78 S.

BENNETT ZON. Music and Metaphor in Nineteenth-Century British Musicology. Aldershot u. a.: Ashgate 2000. VIII, 233 S. (Music in 19th-Century Britain.)

Mitteilungen

Es verstarben:

Prof. Dr. Walter PASS am 7. März 2001,

Dr. Adolf FECKER am 28. Mai 2001 im Alter von 89 Jahren. Seine letzte Arbeit ist die in diesem Heft erscheinende Besprechung der Schriften von Reinhold Hammerstein,

Dr. Paul KAST am 8. Juni 2001 in Frankenberg/Eder.

Wir gratulieren

Prof. Dr. Hellmut FEDERHOFER am 6. August zum 90. Geburtstag,

Prof. Dr. Gerhard HERZ am 24. September zum 90. Geburtstag,

Prof. Dr. Horst HEUSSNER am 10. Juli zum 75. Geburtstag,

Prof. Dr. Walter SALMEN am 20. September zum 75. Geburtstag,

Willibrord HECKENBACH am 10. September zum 70. Geburtstag,

Prof. Dr. Siegfried GMEINWIESER am 27. September zum 65. Geburtstag,

Prof. Dr. Albert DUNNING am 5. August zum 65. Geburtstag.

*

PD Dr. Thomas BETZWIESER (University of Southampton) hat einen Ruf auf die C 3-Professur für Musikwissenschaft an der Universität Bayreuth erhalten.

PD Dr. Frank HEIDLBERGER, Universität Würzburg, hat einen Ruf auf ein Associate Professorship für die Geschichte der Musiktheorie an der North Texas State University, Denton (USA) erhalten.

Prof. Dr. Siegfried OECHSLE hat einen Ruf auf die C 4-Professur für Musikwissenschaft an der Universität Regensburg abgelehnt und einen Ruf auf die C 4-Professur an der Universität Kiel erhalten.

PD Dr. Franz KÖRNDLE hat im Wintersemester 2000/2001 den Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Universität Regensburg vertreten. Zum Sommersemester 2001 hat er einen Ruf auf die Hochschuldozentur für Musikwissenschaft an der Friedrich-Schiller-Universität Jena (Institut für Musikwissenschaft Weimar-Jena) angenommen.

PD Dr. Fred BÜTTNER hat im Sommersemester 2001 die Professur für Musikwissenschaft an der Universität Bayreuth vertreten.

Dr. Helmut WELL hat sich im Juni 2000 an der Philosophischen Fakultät der Universität Kiel im Fach Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema der Habilitationsschrift lautet *Kompositorische Grundlagen im Wandel. Studien zur Veränderung des Tonalitätsbegriffs im 17. Jahrhundert am Beispiel der Musik für Tasteninstrumente*.

Dr. Joachim STANGE-ELBE hat sich am 3. Juli 2000 am Fachbereich Kultur- und Erziehungswissenschaften der Universität Osnabrück im Fach Systematische Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema der Habilitationsschrift lautet *Analyse- und Interpretationsperspektiven zu Johann Sebastian Bachs „Kunst der Fuge“ mit Werkzeugen der objektorientierten Informationstechnologie*.

Dr. Ursula KRAMER hat sich am 7. Februar 2001 an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz für das Fach Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema der Habilitationsschrift lautet *Studien zur Geschichte der Bläserkammermusik von den Anfängen des 19. Jahrhunderts bis zum Zweiten Weltkrieg*.

Dr. Thomas SCHMIDT-BESTE hat sich am 4. Juli 2001 an der Universität Heidelberg im Fach Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema der Arbeit lautet *Textdeklamation in der Motette des 15. Jahrhunderts*.

Prof. Dr. Wolfgang SUPPAN hat für seine langjährige Tätigkeit in der Arbeitsgemeinschaft Musikerziehung und Musikpflege des deutschen Musikrates und im Bereich des Amateurmusikwesens das Bundesverdienstkreuz 1. Klasse verliehen bekommen.

Die Jahrestagung der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie (DGM) findet vom 21. bis 23. September 2001 an der Universität Hildesheim unter dem Thema *„Musik im Alltag – Sozialpsychologie der Musik“* statt. Informationen über die Homepage der DMG: <http://www.music-psychology.de>.

Das Dresdner Zentrum für zeitgenössische Musik (DZzM) veranstaltet am 1. bis 10. Oktober 2001 die *15. Dresdner Tage der zeitgenössischen Musik unter dem Thema „Kunst und Künstlichkeit“*. Informationen über Marc Ernesti, Schievenstraße 17, 01326 Dresden, Tel.: 0351/26462-18, Fax: 0351/26 462-23, E-Mail: ernesti@zeitmusik.de.

Die Hochschule der Künste, Berlin, veranstaltet in Zusammenarbeit mit der Deutschen Forschungsgemeinschaft und dem Staatlichen Institut für Musikforschung vom 9. bis 11. November einen *Kongress zum Thema „Virtuosität“*. Nähere Informa-

tionen über Heinz von Loesch, Staatliches Institut für Musikforschung, Tel.: 030/25 48 11 30.

Das Musikwissenschaftliche Institut der Ruhr-Universität Bochum veranstaltet in Zusammenarbeit mit dem Aalto-Musiktheater Essen vom 14. bis 17. November 2001 eine von der Deutschen Forschungsgemeinschaft und dem Land Nordrhein-Westfalen finanzierte Internationale Fachkonferenz zum Thema: „Richard Strauss und das Musiktheater: Dramaturgie – Inszenierung – Rezeption“. Nähere Informationen über Prof. Dr. Julia Liebscher, Musikwissenschaftliches Institut der Ruhr-Universität Bochum, Universitätsstr. 150, 44780 Bochum, Tel.: 0234 / 32-22395, Fax: 0234 / 32-14675, E-Mail: julia.liebscher@ruhr-uni-bochum.de.

Die Stiftung Kloster Michaelstein veranstaltet das 22. internationale Musikinstrumentenbau-Symposium vom 16. bis 18. November 2001 unter dem Thema „Gitarre und Zither. Bauweise, Spieltechnik und Geschichte bis 1800“. Informationen über Stiftung Kloster Michaelstein, Postfach 24, 38881 Blankenburg, Tel. und Fax: 03944/9030-0, E-Mail: museum@kloster-michaelstein.de, Internet: <http://www.kloster-michaelstein.de>

Die Paul Sacher Stiftung veranstaltet vom 21. bis 24. November 2001 in Basel ein internationales

Symposium zum Thema „Musik-Theater heute – eine Standortbestimmung“. Informationen über: Paul Sacher Stiftung. Musik-Theater heute. Münsterplatz 4, CH-4051 Basel, Tel.: +41(0)79 489 75 58, Fax: +41(0)61 261 91 83.

An der Staatlichen Hochschule für Musik Freiburg i. Br. wurde erstmals ein *Preis der Helene-Rosenberg-Stiftung* für die beste musikwissenschaftliche Staatsarbeit vergeben. Die Auszeichnung erhielt Thomas Schneider für seine Untersuchung „Musik und Gewalt. Verhaltensinduzierende Wirkung von Gewaltdarstellungen in jugendzentrierten Populär-musikkonzepten“. Betreuer waren Prof. Dr. Hartmut Möller und Prof. Dr. Janina Klassen.

Die *Japanische Gesellschaft für Musikwissenschaft* veranstaltet anlässlich ihres 50. Geburtstages im November 2002 einen internationalen Kongress. Nähere Informationen über Ichiro Sumikura, Ogikubo 3-14-18, Suginami-ku, J-167-0051 Tokyo, Tel. +81 (3) 3398-2069, Fax: +81 (3) 3398-2425, E-Mail: sumikura@ma.kcom.ne.jp.

Bei den Geburtstagswünschen, Heft 2, S. 224, ist aus Prof. Dr. Winfried Kirsch versehentlich „Werner“ Kirsch geworden. Wir bitten für diese Panne um Entschuldigung.

Die Autoren der Beiträge

HELLMUT FEDERHOFER, geb. 1911 in Graz, studierte Musiktheorie, Komposition (bei Richard Stöhr, Alban Berg und Oswald Jonas) und Klavier (bei Moriz Violin und Emil von Sauer); 1934 Kapellmeisterexamen in Wien. Studium der Musikwissenschaft, 1936 Promotion, 1944 Habilitation, 1937–1959 Staatsbibliothekar in Graz; 1959–1962 a. o. Professor in Graz, 1962–1979 o. Professor in Mainz, seit 1979 emeritiert, seit 1988 neuerlich Editionsleiter der Johann Joseph Fux-Gesamtausgabe.

RAINER NONNENMANN, geb. 1968 in Ludwigsburg, studierte Musikwissenschaft, Philosophie und Deutsche Philologie an den Universitäten Tübingen, Köln und Wien. Vorübergehend Mitarbeiter der Universal Edition Wien. M. A. 1997 bei Peter Gülke, Promotion 1999 bei Dietrich Kämper mit der Arbeit *Angebot durch Verweigerung. Die Ästhetik instrumentalkonkreter Klangkomponierens in Helmut Lachenmanns frühen Orchesterwerken* (= Kölner Schriften zur Neuen Musik 8), Mainz 2000. 1999/2000 Lehrauftrag am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität zu Köln. Seither Publikationen und Werkcommentarsendungen für den DFK und SWR u. a. zu Mathias Spahlinger, Nicolaus Huber und Ernst Krenek.

BÄRBEL PELKER, geb. 1952 in Eisbergen/Porta Westfalica, studierte in Heidelberg Schulmusik, Musikwissenschaft, Mediävistik und neuere Literatur, 1977/79 erstes und zweites Staatsexamen, 1990 Promotion in Heidelberg mit der Arbeit *Die deutsche Konzertouvertüre (1825–1865). Werkkatalog und Rezeptionsdokumente* (= Europäische Hochschulschriften XXXVI, 99), Frankfurt a. M. 1993. Seit 1990 wissenschaftliche Mitarbeiterin im Forschungsprojekt *Mannheimer Hofkapelle* der Heidelberger Akademie der Wissenschaften.

WOLF GERHARD SCHMIDT, geb. 1973 in Saarbrücken, Studium der Germanistik, Musikwissenschaft und Philosophie an der Universität des Saarlandes, der Johann-Wolfgang-Goethe Universität Frankfurt a. M. und der University of Cambridge. 1997–1999 Stipendiat in der Grundförderung des Cusanuswerks. 1998 Verleihung des Ehrenstatus eines *Cambridge European Trust Scholar* durch die University of Cambridge. 1999 Magister Artium an der Universität des Saarlandes und Master of Philosophy an der University of Cambridge. Seit 1999 Lehrauftrag an der Universität des Saarlandes. Seit Januar 2000 Stipendiat des Cusanuswerks in der Graduiertenförderung mit einem Promotionsvorhaben zu dem Thema: „*Wirst du denn bleiben, o alter Barde!*“ James Macphersons „Ossian“ und seine Rezeption in der deutschen Literatur. Neueste Veröffentlichungen: „Der ungenannte Quelltext. Zur Wirkung von Friedrich de la Motte Fouqués ‚Held des Nordens‘ auf Richard Wagners ‚Ring‘-Tetralogie“, in: *Jahrbuch der Fouqué-Gesellschaft Berlin-Brandenburg* 2000, S. 7–42; „...wie losgelassene Gewitterstürme, am Himmelsplane brausend“. Aspekte der Übertretung in Heinrich von Kleists Ossianrezeption“, in: *Beiträge zur Kleistforschung* 2002.