

## Zum Gedenken an Marius Flothuis (1914–2001)

Von Peter Gülke, Freiburg

Am 13. November 2001, kurz nach seinem 87. Geburtstag, starb in Amsterdam der Komponist, Musikwissenschaftler und langjährige künstlerische Direktor des Concertgebouw-Orchesters Marius Flothuis. Nach einem Studium der Humaniora und der Musikwissenschaft, u. a. bei Bernet Kempers, assistierte er seit 1937 in der Direktion des Concertgebouw. Während der deutschen Besetzung unterstützte er jüdische Mitbürger und Freunde, wurde verhaftet und verbrachte knapp zwei Jahre in Konzentrationslagern. Nach der Befreiung arbeitete er als Musikkritiker, kehrte 1953 in den Concertgebouw zurück und übernahm 1955 für fast 20 Jahre die Leitung, nun auch von der Position her einer der einflussreichsten Männer im holländischen Musikleben. Von 1974 bis zu seiner Emeritierung lehrte er Musikwissenschaft an der Universität von Utrecht. Diese ungewöhnliche Lebenskurve eines musikalischen Universalisten, den lediglich als Wissenschaftler zu würdigen ihn verfehlen hieße, war seit frühester Jugend von zahlreichen Kompositionen begleitet, für deren Durchsetzung er selbst wenig getan hat.

„Niemand ist verpflichtet, ein Held zu sein“ – mit diesen Worten eröffnete Flothuis im März 2000 ein Rundtischgespräch auf dem Symposium „Musikforschung – Faschismus – Nationalsozialismus unter faschistischen Regimen“ auf Schloss Engers. Seine so unaufdringliche wie unwiderstehliche Autorität erzwang einen Dialog zwischen Kontrahenten, der zuvor nicht möglich war und im jüngst erschienenen Bericht keinen Niederschlag gefunden hat. Nun, da wir wissen, dass es Flothuis' letzter öffentlicher Auftritt war, fällt es noch schwerer, dies nicht bedeutungsvoll zu finden. Die deutsche Musikwissenschaft scheint kaum wahrgenommen zu haben, was dieser lautere, genau im Sinn der antiken „prosoche“ unerschrockene Mann in seiner sachbezogenen Unbeirrbarkeit repräsentierte und anbot. Flothuis hat bei den nach dem Kriege wieder aufgenommenen Kontakten, nicht immer zur Freude seiner Landsleute, nie auch nur angedeutet, dass es ihn härter als die meisten Partner ankam, Geschehenes geschehen sein zu lassen; er lebte, Bescheid wissend, stark in Standpunkten und enthalten in Urteilen, das lebensfreundliche Paradoxon vor, dass wir am wenigsten mit Hilfe der Fakten rechten sollten, mit Hilfe derer zu rechten wir am ehesten berechtigt wären.

Er liebte die Musik auf jene existenziell-intime Weise, die mit Sachkenntnis beinahe identisch ist; vielleicht hat keiner so viel Musik so gut gekannt – wer konkurrieren wollte, hatte, ganz und gar bei Mozart, Schubert und Debussy, keine Chance. Außer einem fabelhaften Gedächtnis – wie oft mag in der KZ-Hölle die Vergewärtigung großer Musik geholfen haben! – kamen ihm dabei die Erfahrungen des Kritikers und des für die Arbeit eines Spitzenorchesters Verantwortlichen zugute, mehr noch die des Komponierenden, der musikalische Details weniger als fixierten Text denn als Vehikel im Prozess, nahezu als Lebewesen begreift. Er liebte die Musik auch als ein Letztes, keiner weiteren Beglaubigung Bedürftiges; ästhetisch-philosophisch ausgreifende Deutungen konnte er zugleich anerkennen und der intellektuellen Eitelkeit verdächtig finden; in seiner unpathetisch-konsequenten, der Unmittelbarkeit des Klingenden zugewandten Redlichkeit hielt er es lieber mit einer propädeutisch heranführenden Methode, welche der Musik lassen will, was der Musik ist. Auch sie hat die Arbeit über *Mozarts Bearbeitungen eigener und fremder Werke* zu einem Klassiker gemacht und ließ ihn eine 1974 erschienene Essay-Sammlung mit einem unkommentierten, zwischen Monteverdi und Florent Schmitt acht ähnlich bis gleich lautende Zitate erfassenden Katalog beenden – die Noten sagen alles Nötige; „wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen“.

Bis zuletzt und sehr selbstverständlich ist Flothuis mit Jüngeren im Gespräch geblieben; als Freund wurde man von ihm eher durch abweichende Meinungen geehrt als durch gleiche; die letzte Krankheit hat er als Möglichkeit wahrgenommen, den eigenen Tod zu akzeptieren. Wahrheitszeugen seines Ranges sind nicht nur in unserem Fach selten – es hält schwer, seinem Andenken gerecht zu werden und zu bleiben.

## Ton und Geräusch bei Webern\*

von Regina Busch, Wien

Töne und Geräusche: Beide kommen in der Musik vor, die einen in der Regel gewollt und beabsichtigt, die anderen oft unwillkürlich und unvorhergesehen. Mit Tönen zu arbeiten ist den meisten Komponisten und Musikern selbstverständlich, bei Geräuschen werden mehr Umstände gemacht: Sie werden ausgegrenzt oder vermieden, in Kauf genommen, zugelassen oder einbezogen, oder aber sie werden explizit zum Gegenstand des Komponierens.<sup>1</sup> Geräusche und Töne hängen jedoch zusammen, sie voneinander zu trennen ist unmöglich. Wer einen Ton produziert, produziert auch ein Geräusch – und umgekehrt.

Sind Geräusche Ansammlungen von Tönen, geordnet oder ungeordnet, deren Höhe im einzelnen nicht genau zu bestimmen ist? Lässt sich umgekehrt der Ton verstehen als in das Geräusch eingebettet, vom Geräusch wie von einem Hof umgeben, oder als „Sonderfall“ des Geräusches bezeichnen: als auf einen einzigen festen und festgehaltenen Ort einer Skala projiziertes, distinktes Gebilde, ähnlich wie die ganzen Zahlen die Stellen 1 2 3 usw. auf der Zahlengeraden besetzen? Aber auch die Zahlen bzw. die Töne dazwischen befinden sich an festen Orten. Ihre Positionen sind vielleicht mit komplizierteren Verfahren zu ermitteln, aber immer noch sind sie fix. Von Halbtönen zu Vierteltönen oder anderen Unterteilungen zu wechseln, ändert prinzipiell nichts. Nur wenn keine einzelne Ziffer mehr einen bestimmten Ort definiert, handelt es sich um etwas wesentlich anderes: statt eines Punktes ein Bereich, ein Abschnitt der Skala – mathematisch gesprochen: das Intervall zwischen zwei Punkten.

Aber linear, eindimensional geht es in Wirklichkeit natürlich nicht zu. Sobald etwas zu klingen beginnt, dauert es. Indem es klingt, dauert es, während es klingt, dauert es, beide Vorgänge hängen zusammen. Alles, was erklingt, hat vereinfacht gesagt Anfang, Mitte und Ende, auch der einzelne Ton. Vielleicht lässt sich nicht feststellen, wo, d. h. an welchem Zeit-Punkt (die meisten unserer Zeitbestimmungen enthalten eine räumliche Komponente) man sich gerade befindet: ob schon über den Anfang hinaus oder längst am Ende, und welche Ausdehnung die Mitte hat; vielleicht ist das Ereignis zu kurz und alles erscheint in einen Augenblick – den berühmten – zusammengesprochen. Aber es ist unerheblich, ob wir Anfang, Mitte und Ende bemerken und bezeichnen können: sie sind dennoch vorhanden.

Bei Instrumenten, die bestimmte Ton-Höhen produzieren sollen und können, ist es

\*Erweiterte Fassung eines Vortrags, der auf dem Symposium „Reihe und System. Aus Anlass des 50. Todesjahres von Anton Webern (1883-1945), Hannover 19.-22.6.1995“, gehalten wurde.

<sup>1</sup> Gelegentlich wurde versucht, sie zu katalogisieren bzw. so zu erfassen, dass sie wie andere Arten musikalischen Materials abrufbar werden und der Komposition zur Verfügung stehen. Etwa Carol Bérard, „Recorded Noises – Tomorrow's Instrumentation“, in: *Modern Music* VI/2 (Jan. 1929), S. 26–29; ein Beispiel aus jüngerer Zeit ist Frank Hilbergs Zusammenstellung der Geräusche in Helmut Lachenmanns Musik nach systematischen Gesichtspunkten, siehe „Probleme eines Komponierens mit Geräuschen. Aspekte der Materialbehandlung bei Helmut Lachenmann“, in: *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung* Nr. 8, März 1995, S. 25–30. Einschlägige kompositorische Unternehmungen von zeitgenössischen Komponisten oder Ensembles wie PHREN, die sich erklärtermaßen damit beschäftigen, können hier nicht vollständig genannt, geschweige denn diskutiert werden.

vornehmlich der Anfang des Tones, an dem Geräusche entstehen. Die ‚Mitte‘ ist auch nicht immer geräuschfrei, aber es wird Mühe darauf verwendet, dass sie es ist. (Töne soll man treffen, die Intonation soll gehalten, Anspielgeräusche sollen möglichst auf Null reduziert werden.) Bei Bläsern ist der Anfang – ‚Ansatz‘ – meist deutlicher hörbar und problematischer als bei Streichern oder Sängern; bei manchen Schlaginstrumenten fällt er fast oder gänzlich mit dem Akt des Produzierens zusammen.<sup>2</sup> Oft wird der Ansatz absichtlich hörbar gemacht und forciert, auch bei Streichern und Singstimmen: durch Akzente, Vorschläge, *sforzato*, *pizzicato*, Artikulation der Anlaute usw. Ansatz und Produktionsweise beeinflussen, wie ‚es klingt‘, an ihnen zeigt sich das Charakteristische und Besondere. Jedenfalls, ohne Geräusche geht es nicht. Selbst wer es auf den ‚reinen‘ Ton oder den ‚reinen‘ Klang abgesehen hat, kann (und will) ihm nicht entgehen.

Wir bestimmen nicht nur die Dauer eines Tones, d. h. seine Ausdehnung in der Zeit, wenn wir von Anfang, Mitte und Ende sprechen. Es heißt, Töne hätten Volumen oder Körper, oder sie seien artikuliert: Das kennzeichnet sie als mehrdimensionale Gebilde mit ‚räumlichen‘ Qualitäten. Diese schon in sich komplexen Gebilde mit Daten und Koordinaten erfassen zu wollen, erscheint widersinnig; dabei auch noch ihre Beziehung zum Geräusch im Blick zu behalten, unmöglich – von ihrer Stellung im musikalischen Zusammenhang gar nicht erst zu reden.

Dass der Ton in Komponenten zerlegbar sei, ist eine der Voraussetzungen für die Idee der Serialisierung gewesen, aber auch sonst ist die Rede von den ‚Parametern des Tones‘ inzwischen selbstverständlich und weit verbreitet, operiert allerdings mit unscharfen Begriffen. Eine Untersuchung von Ton und Geräusch in der Musik Weberns kann Ansatzpunkte liefern für eine deutlichere Vorstellung von Tönen und ihren Eigenschaften und kann genauere Begriffe bereitstellen, mit denen wir sie beschreiben können. Denn nach wie vor ist fraglich, ob die ‚Parametervorstellung vom Ton‘ zu halten ist, d. h. ob es genügt, Töne durch Messwerte für jene Parameter zu definieren, aus denen sie sich angeblich zusammensetzen.

\*

Es wird inzwischen bekannt sein – vor allem durch die Arbeiten von Reinhold Brinkmann, Felix Meyer und Anne Shreffler über Weberns Opera 8–13 oder aus Claudio Abbados Beobachtungen an den beiden Fassungen der *Orchesterstücke* op. 6 (1909, 1928),<sup>3</sup> dass Webern einige seiner Kompositionen z. T. mehrmals überarbeitet hat, manchmal dermaßen eingreifend, dass nicht mehr von bloßen Retuschen, sondern von verschiedenen Fassungen gesprochen werden muss. Wenn der Anlass die Drucklegung

<sup>2</sup> Beim Klavier hingegen fallen der Akt des Produzierens und das Resultat auseinander, da der Anschlag der Taste nicht die Saite selbst trifft, die schwingen soll, sondern zunächst einmal mechanisch übersetzt wird – was die Möglichkeit direkter Einflussnahme reduziert.

<sup>3</sup> Reinhold Brinkmann, „Ein Webern-Manuskript in Berlin“, in: *Festschrift Rudolf Elvers zum 60.*, Tutzing 1985, S. 63–71 (op. 9,5), besonders S. 67; ders.: „Anton Webern. Eine Situationsbeschreibung“, in: *Vom Einfall zum Kunstwerk. Der Kompositionsprozeß in der Musik des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Hermann Danuser und Günter Katzenberger, Laaber 1993, S. 273–286, bes. S. 282–284 (op. 9,6); Felix Meyer, „O sanftes Glühn der Berge“. Ein verworfenes ‚Stück mit Gesang‘ von Anton Webern“, in: *Quellenstudien II: Zwölf Komponisten des 20. Jahrhunderts*, hrsg.

von Werken war, deren Komposition zehn Jahre und mehr zurücklag, seien, so heißt es, die veränderten kompositorischen und ästhetischen Auffassungen Weberns besonders deutlich an den Revisionen ablesbar. Die hauptsächliche Tendenz dieser Revisionen sei, alles Geräuschhafte zu tilgen oder wenigstens zu reduzieren, und der Schluss wird nahegelegt, dieser Prozess sei ein notwendiger Schritt auf dem Weg zur Zwölftontechnik gewesen, bei der es ja wieder um deutliche Tonhöhen gehe, um Tonindividualitäten, die an genau zu treffende und festzuhaltende Tonhöhen, an fixe Orte gebunden seien.<sup>4</sup> In diesen Überlegungen steckt als Voraussetzung, dass Geräuschhaftes und Geräusche uneindeutig und unrein seien bzw. kompositorisch so aufgefasst wurden, und dass sie Zusammenhänge verunklaren.<sup>5</sup> Weiter wird unterstellt, dass Geräusche die Fasslichkeit beeinträchtigten – bzw. umgekehrt, dass die Fasslichkeit sich erhöhe, wenn die Konturen des Tones schärfer werden –, wobei ein Begriff von Fasslichkeit im Spiel ist, der mit Weberns und Schönbergs Verständnis davon nicht mehr viel gemeinsam hat. Es wird hingegen nicht angenommen, dass Geräusche etwas Eigenes für sich seien, den Tönen ebenbürtig, und dass mit ihnen musikalische Sachverhalte, musikalische Gedanken deutlich und unmissverständlich dargestellt werden könnten – angesichts der Musik der *Bagatellen* oder der *Orchesterstücke* Weberns eine erstaunliche Voraussetzung, die eine nähere Beschäftigung verdiente.

Ich möchte dem die These entgegenstellen, dass das Geräusch, einmal in die Musik eingelassen, sich nicht einfach verliert oder sich verdrängen lässt. Die Errungenschaften und Erfahrungen, die es mit sich brachte, sind für Komponist, Hörer und Musiker gleichermaßen unverzichtbar und unvergesslich. Es verändert das Hören, die Auffassung und das Bewusstsein davon, was Töne sind, zumindest so weit, dass die Definitionen von Ton und Geräusch sich nicht mehr von selbst verstehen und die Grenze zwischen ihnen zu bestimmen nicht mehr trivial ist. Um 1910 war es längst möglich geworden, Geräuschhaftes zu komponieren und mit Geräuschen zu komponieren. Wie etwas klingt, konnte also zum Gegenstand des Komponierens werden, es war nicht mehr eine bloße Frage der Instrumentation.<sup>6</sup> Vorschläge, Flageolets, Triller, Flatterzunge und an-

von Felix Meyer (= Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung 3), Winterthur 1993, S. 11–38; bes. S. 27 ff. und die Schlussfolgerungen S. 35 ff.; Felix Meyer, „Im Zeichen der Reduktion. Quellenkritische und analytische Bemerkungen zu Anton Weberns Rilke-Liedern op. 8“, in: *Quellenstudien I: Gustav Mahler, Igor Strawinsky, Anton Webern, Frank Martin*, hrsg. von Hans Oesch (= Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung 2), Winterthur 1991, S. 53–100, bes. S. 58–61 und S. 86 f.; Felix Meyer / Anne C. Shreffler, „Webern's Revisions: Some Analytical Implications“, in: *Musical Analysis* 12 (1993) 3, S. 355–379 (op. 10, op. 13); Claudio Abbado, „Anton Weberns Orchesterstücke op. 6. Eine vergleichende Betrachtung der Fassungen von 1909 und 1928 als Vorstufe der Interpretation“, in: Begleitheft der Faksimile-Ausgabe der autographen Partitur der ersten Fassung und des von Webern korrigierten Handexemplars des Erstdruckes, Wien 1983, S. 7–11; Reinhold Brinkmann, „Die George-Lieder 1908/9 und 1919/23 – ein Kapitel Webern-Philologie“, in: *Webern-Kongreß. Beiträge 1972/73*, hrsg. von der Österreichischen Gesellschaft für Musik, Kassel 1973, S. 40–50.

<sup>4</sup> Solche Überzeugungen mögen auch die Grundlage für den Eingriff in die letzte Bagatelle gewesen sein, den das Arditti-Quartett trotz der Quellenbefunde und musikalischen Tatbestände für notwendig gehalten hat, um eine Oktav in einem Werk von Webern zu beseitigen (op. 9,6, T. 8). Vgl. Regina Busch, „Oktaven in Weberns Bagatellen“, in: *dissonanz.dissonance* Nr. 27 (Febr. 1991), S. 10–12.

<sup>5</sup> Hier könnte das serielle Wunschbild des neutralen Klanges seine Wurzeln haben. Vgl. im Beiheft zur Schallplattenaufnahme der *Structures pour deux pianos* von Pierre Boulez die Begründung des Komponisten für die Wahl des Klaviers: „Es klingt immer ‚gut‘, zeigt keine leidige Ungleichheit, bietet die größten Verfügungsmöglichkeiten über Register und dynamische Werte, erlaubt die höchste Akrobatik in der Anlage der Partien, kurz: es ist das Instrument, das man sich für einen derartigen Entwurf, eine solche Reinigung und Entkeimung erträumt. Das Klavier wurde als Instrumentalkörper nicht so sehr um seiner direkten Qualitäten willen gewählt als wegen des Fehlens von Fehlern, wenn ich so sagen darf!“ (LP Wergo, WER 60011, Beiheft S. 2)

dere den Ton verfremdende Mittel sind keine Beigaben, keine Verkleidungen der Tonhöhen, die als Alltagsgewand ‚gewöhnlich‘, ‚ordinario‘ trügen, sondern *col legno* oder am Steg gespielte Töne (auch solche auf gleicher Höhe) sind je eigene Individualitäten. Wo Webern, was häufig vorkommt und auffällt, daher in der Literatur besondere Beachtung gefunden hat, das *col legno*- bzw. *col legno* weich gezogene Spiel durch *arco*, mit Dämpfer, am Steg usw. ersetzt, finden immer auch Veränderungen in Besetzung, Rhythmik, Artikulation und bei den Spielarten der übrigen Instrumente statt, meist nicht nur am betreffenden Ort selbst, sondern auch vorher und nachher.<sup>7</sup> So lange also unsere Beobachtungen aus dem musikalischen Zusammenhang gelöst bleiben, sollten wir keine Schlüsse ziehen. Ganz davon abgesehen, dass wir z. B. nicht einmal genügend Kenntnisse darüber besitzen, ob und an welchen Stellen Webern – um bei den Streichern zu bleiben – das *col legno* weich gezogene Spiel hinsichtlich des Geräuschhaften anders aufgefasst und behandelt hat als etwa das Spiel am Steg mit Dämpfer.

Die genannten Autoren haben außerdem hervorgehoben, dass Webern bei der Revision zahlreiche detaillierte Ausdrucksangaben gemildert, eingeschränkt oder überhaupt weggelassen habe, z. B. „*morendo*“, „*dolcissimo*“, „*molto espressivo*“ im letzten Stück der *Bagatellen*; „äußerst zart“, „mit zartestem Ausdruck“ oder „so leise als möglich“, „äußerst gebunden“ in den *Orchesterstücken* op. 6; hier änderte er auch die Anweisung für die „aus der Ferne, kaum vernehmbar[en]“ tiefen Glocken: „Es dürfen nicht einzelne Schläge hörbar sein, sondern ein wie vom Winde gebrachtes, ununterbrochenes, tiefes Surren“<sup>8</sup>. Manche scheinen zu glauben, die Zurücknahme des Ausdrucks impliziere die des Geräuschhaften – aber auch um das zu beurteilen, fehlen uns genaue Kenntnisse. Offenbar wird die Reduktion der Ausdrucksintensität als Verzicht aufs Subjektive, Individuelle gelesen,<sup>9</sup> so dass die Idee neue Nahrung erhält, ‚Entindividualisierung‘, Abstraktion und Serialisierung bildeten eine Einheit oder seien zumindest durch zwingend logische Schritte eng miteinander verbunden. Vielleicht ist das aber nur eine Rückprojektion. Auch Adorno (im Essay über den Quintettsatz von 1907) hat hier seinen Beitrag geleistet:

<sup>6</sup> Bzw. der Aufführung. – Es ist lehrreich, die Verwendung besonderer Artikulations- und Spielarten in Weberns Streichquartetten (op. 5, op. 9) und Alban Bergs op. 3 einander gegenüberzustellen. In Bergs Quartett sind Flageollets, Pizzicato-, *Col-legno*-, Tremolo-Spielweisen usw. eingesetzt wie Instrumente eines Orchesters und wirken als Farben, Licht, Schatten. Die vier Streicherstimmen sind quasi orchestriert und dennoch nicht mehr als ein Streichquartett – gewissermaßen das Gegenstück zur *Klaviersonate* op. 1, die, so emphatisch sie sich als Klavierkomposition auch behaupten mag, ständig die Möglichkeit einer Ausfaltung, Explikation, der ‚Konkretisierung‘ durch Instrumentation herauszufordern scheint. Vgl. Regina Busch, „Anton Webern, Fünf Stücke für Streichquartett op. 5“, in: *Inventionen* '89, Akademie der Künste und DAAD Berlin, o. J. [1989], S. 116–127, bes. S. 118 ff. Adorno hat auf den ersten Blick ähnliches an Bergs *Lyrischer Suite*, und nur an dieser, hervorgehoben: „der Quartettklang [...] tendiert zum Orchester“, sie sei „stets willens, in Orchester sich zu verzaubern“; Berg habe mit seiner Streichorchester-Bearbeitung „den Doppelsinn des Werks selber aufgedeckt“. Diesen Doppelsinn führt Adorno jedoch auf den Status der Suite als „latente Oper“ zurück. Als idealer Begleiter „eines in ihr [...] ausgesparten Verlaufs [...] führt sie ein virtuelles Orchester mit sich“. In: Theodor W. Adorno, *Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs*, zit. nach: *Die musikalischen Monographien. Wagner – Mahler – Berg*, hrsg. von Rolf Tiedemann (= Gesammelte Schriften 13), Frankfurt a. M. 1971, S. 453.

<sup>7</sup> Siehe unten die Beispiele 18–20.

<sup>8</sup> Nr. 6, T. 16 ff., Ziffer 3. Zu bedenken ist natürlich auch, dass solche Zusätze Besorgnis um die Ausführung durch unerfahrene oder unwillige Musiker zeigen – zunächst waren alle diese Stücke ja unaufgeführt geblieben oder hatten zu Skandalen geführt.

<sup>9</sup> Wenn nicht sogar Persönlich-Biographisches ins Spiel gebracht wird, wie in Abbados Anmerkungen zu den *Orchesterstücken* op. 6 (die sich nach Weberns Auskunft auf den Tod seiner Mutter beziehen): Webern habe 20 Jahre später Privates nicht mehr sehen lassen wollen und auch deswegen viele Ausdrucksbestimmungen eliminiert.

„Unter der Oberfläche enthält er schon sehr viel, was den späteren Webern vorwegnimmt. Der Anfang der Durchführung ist bereits zu jenem Am-Steg-Klang entsubstanzialisiert, der dann das Klima der gesamten Webernschen Instrumentation definiert. Vor allem aber, Weberns asketischer Hang, sein Verzicht auf alles Überflüssige, wird antezipiert im knappen, fast eckigen, unroutinierten Klaviersatz mit all seinen Oktaven.“<sup>10</sup>

Wohlgermerkt ist es gerade der sonst als geräuschhaft eingestufte Klang (am Steg), dem Adorno eine „entsubstanzialisierende“ Wirkung zuschreibt.<sup>11</sup>

Nur kurz hinzuweisen ist hier auf zwei Themenkomplexe, die an die bisherigen Überlegungen anzuschließen wären und dem zwölftönigen bzw. dem Reihendenken, dann auch dem seriellen Denken Vorschub geleistet haben mögen: Von der Entindividualisierung kommen wir zur Gleichgültigkeit der Instrumente, zum Wegfall des Charakteristischen: Wenn dasselbe Motiv in verschiedenen Instrumenten erscheint, was kann da noch Idiomatik heißen? Auch bei Webern stellt sich diese Frage natürlich nicht nur in der Zwölftonmusik, wie wir in seiner Bearbeitung von Bachs *Ricercar* aus dem *Musikalischen Opfer* (1935) sehen können: das Thema ist bei jedem neuen Einsatz anders besetzt (die Instrumente sind jeweils verschieden, das Prinzip des Instrumentenwechsels bleibt gleich).

T. 1	Posaune	Horn	Trompete	Horn + Harfe	Posaune	Horn	Trompete + Harfe
T. 9	Flöte	Klarinette	Oboe	Klarinette + Harfe	Flöte	Klarinette	Oboe + Harfe
T. 17	Bassklar.	Posaune	Fagott	Posaune + Harfe	Bassklar.	Posaune	Fagott + Harfe

(usw.)

„Gleichgültigkeit“ der Instrumente heißt aber auch „Gleichwertigkeit“. Alle Instrumente können oder sollen denselben Gedanken ohne Rücksicht auf ihre Individualität aussprechen,<sup>12</sup> was wiederum die Tendenzen zu ihrem solistischen Gebrauch verstärkt.<sup>13</sup>

<sup>10</sup> Th. W. Adorno, „Über einige Arbeiten von Anton Webern“, in: *Musikalische Schriften IV: Moments musicaux, Impromptus*, hrsg. von Rolf Tiedemann (= Gesammelte Schriften 17), Frankfurt a.M. 1984, S. 674. Bergs Orchesterfassung der *Sieben frühen Lieder* veranlasst Adorno zu Formulierungen wie: „[...] Entsubstantialisierung des Klangs. Aus der Not des Klaviersatzes wird die Tugend eines gleichsam körperlosen Orchesters, nirgends gebauscht um die Musik, nirgends größer als sie oder präventiöser; nur deutlich und Wohllaut vermöge der Zweckmäßigkeit, angegossen dem Leib der Musik“. Adorno, *Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs*, S. 390. – Bei der Entsubstanzialisierung des Klangs dürfte also Vorsicht geboten sein.

<sup>11</sup> Vgl. auch Rudolf Kolischs Äußerung (beim Mödlinger Kurs 1977), in T. 4 des 1. Satzes des *Streichtrios* op. 20 komme die Musik sozusagen auf die Erde. (Die mottoartigen Takte 1–3 sind voller Flageolets, Vorschläge und Pizzicati.)

<sup>12</sup> So spricht Fritz Volbach (*Das moderne Orchester in seiner Entwicklung*, Leipzig 1910) von der „erdrückenden Macht des Kerngedankens“, wenn beispielsweise in einer Fuge „das Prinzip der Gleichberechtigung aller Stimmen auch die Instrumente unter ähnlichen Zwang“ stelle. Zit. nach: Giselher Schubert, *Schönbergs frühe Instrumentation*, Baden-Baden 1975, S. 60 f. Siehe ebenda auch die Bemerkungen über die „nivellierende Mischung der Farben“ und, mit Berufung auf Carl Dahlhaus („Analytische Instrumentation“, in: *Bach-Interpretationen*, hrsg. von Martin Geck, Göttingen 1969) über Weberns Bach-Bearbeitung: er instrumentiere die motivischen Zusammenhänge des polyphonen Satzes aus, „dadurch zerfallen die Stimmen selbst, deren Beziehungen verdeutlicht werden sollen“. Aber vielleicht sei im instrumentalen Kontrapunkt die Stimme, anders als im Vokalsatz, nicht mehr die dominierende Kategorie.

<sup>13</sup> In einem Brief vom 3.9.1929 an Berg hob Webern am Programm seines bevorstehenden Frankfurter Konzertes (Milhaud, *Le Printemps*; Brahms, *Serenade* op. 16 u. a.) eigens hervor: „Ich mache sie ganz solistisch.“ Siehe auch Weberns Brief an Adorno vom 18.8.1929, in *Musik-Konzepte Sonderband Anton Webern I*, München 1983, S. 9. Weberns Äußerung im genannten Brief an Berg: „Ich machte die Entdeckung, dass mir im Grunde die Instrumente immer gleichgültiger werden“, ist noch kein ausreichender Beweis für serielle Denken. Der Satz reagiert wohl auf den vorhergehenden Brief vom 28.8.1929, in dem Berg Details von der Besetzung seiner *Wein-Arie* mitgeteilt und über Weberns op. 22 geschrieben hatte: „Dein Quartett!!! Ich bin auf's Höchste gespannt. Die wunderbare Besetzung. Ich glaube, dass man mit nur vier Instrumenten keine mannigfaltigere finden könnte.“

Damit kommen Begriffe wie Polyphonie, Kontrapunkt und Demokratisierung ins Spiel. Eine kurze Zusammenfassung einschlägiger Bemerkungen aus Hans Ferdinand Redlichs Aufsatz „Die prinzipielle Krise des Generalbassorchesters“ soll das illustrieren (näher darauf einzugehen ist hier nicht möglich). Redlichs Vokabular ist ein wenig grobschlächtig, aber für uns beachtenswert: Instrumentation heute – 1929 – beruhe auf dem Prinzip des Kammerorchesters. „Klangsynthese“ – ein Begriff aus der Instrumentationslehre von Berlioz-Strauss (1904) – habe im Kammerorchester keine Berechtigung mehr. Die „Gruppeninstrumentierung“ von Wagner und Strauss sei zunehmend atomisiert worden, der apriorische Tuttibegriff – autokratisch – sei dem republikanischen Prinzip einer unerhörten Gleichberechtigung der Stimmen gewichen. Ein Schritt zur Zerstörung der Kohäsion des Generalbassorchesters sei mit Schönbergs *Kammersymphonie* op. 9 getan, in der zum ersten Mal dem Streichquintett ein völlig gleichberechtigter Blaskörper gegenübergestellt sei. Schönbergs *Pierrot* (op. 21) schließlich zeige die „originale Klanggesetzlichkeit rein polyphonen Orchesterdenkens“, wobei erstmals das Klavier zur Neutralisierung der Spannung des Streicher- und Bläserklangs diene.<sup>14</sup>

\*

Selbst wenn Webern es im Vorfeld der Zwölftonmusik wirklich darauf anlegte, die Geräuschhaftigkeit seiner Musik im Hinblick auf deutlich erkennbare Tonhöhen zu verringern oder zu beseitigen: die Geräusche und die Erfahrung mit ihnen werden unter den Bedingungen der Zwölftonkomposition doch wenigstens Spuren hinterlassen haben. Ich untersuche im Folgenden Beispiele aus Weberns Zwölftonwerken, in denen Geräusche und Geräuschhaftes vorkommen. Es wird nicht viel mehr als eine Bestandsaufnahme sein; Schlüsse zu ziehen muss späteren Untersuchungen vorbehalten bleiben.

Von der *Symphonie* op. 21 an komponierte Webern fast nur noch mit parallel laufenden Reihenzügen, aus deren Überlagerung meistens auch die Zusammenklänge resultieren. Sogar Tonwiederholungen ergeben sich in der Regel aus der ‚Stimmführung‘. Die Reihen sind so disponiert, dass sie diese Vorgangsweise ermöglichen. Natürlich gibt es Abweichungen; einige finden in dem Bereich statt, der uns hier interessiert.

### *Verwendung von Schlagwerk; zum Geräusch hin tendierende Produktion von Tönen*

Nahe liegend ist die Herstellung von geräuschhaften Klängen mittels Schlaginstrumenten, die Töne mit fester bzw. bestimmbarer oder mit unbestimmbarer Tonhöhe produzieren. Hinzu kommen verschiedene Methoden, Töne zu ‚verfremden‘, die auch bei den übrigen Instrumenten Anwendung finden, wie glissando, Triller, Flageolett, Flatterzunge, tremolo, am Steg, col legno usw. Alle geräuschhaft produzierten Töne, die von Instrumenten mit bestimmter Tonhöhe stammen, sind in die reihentechnischen Operationen einbezogen, d. h. sie sind Reihentöne oder Verdopplungen von solchen. Die

<sup>14</sup> Hans F. Redlich, „Die prinzipielle Krise des Generalbassorchesters“, in: *Pult und Taktstock* 4/4 (Sept./Okt. 1929), S. 75–77. Natürlich fehlt hier der Hinweis auf Mahler nicht, in dessen *Kindertotenliedern* und *Lied von der Erde* das alles präformiert sei.



An den übrigen Stellen spielt die Pauke ihre Töne allein und bis auf wenige Ausnahmen tremolo. Diese Spielweise ermöglicht, die Dauer des Tones zu verlängern, den Ton quasi zu halten und so die Tonhöhe zu verdeutlichen. Ein einziges Mal trifft der Paukenton mit einem anderen im Einklang zusammen: In T. 172 (Coda) ‚verdoppelt‘ die Pauke das *D* der Bassklarinette; auch dieser Ton wird durch den Paukenwirbel geräuschhafter, beständiger und deutlicher. Die beiden Töne *D*, von gleicher Dynamik und Dauer, gehören zu zwei verschiedenen Reihenformen.

Beispiel 2: *Variationen für Orchester*, op. 30, T. 172

Auch in T. 87 verändert sich der Klang eines Tones bei festgehaltener Tonhöhe:

Beispiel 3: *Variationen für Orchester*, op. 30, T. 86–89

Das *f* der Trompete, *sf* und *cresc.*, wird in derselben Lage von der Flöte – Flatterzunge, ebenfalls *sf* und *cresc.* – aufgenommen und fortgesetzt; der Anschluss ist überlappend. Die beiden Töne stammen aus verschiedenen Reihenformen, d. h. die beiden Stimmzüge ([1] T. 83: Fl.–Fl.–Fl. Flzg.–1. Vl. und [2] T. 83: Vc.–Bklar.–Va.–Bklar.–Klar.–Trp.–Klar./Ob.–2. Vl.) treffen sich in T. 87 auf der Höhe des *f*, werden aber auch hier noch durch unterschiedliche Artikulation, Spielweise und die charakteristischen Eigenschaften der beiden Instrumente voneinander getrennt gehalten. Dadurch wird verhindert,

dass die (instrumentationstechnisch ja nicht ungewöhnliche) Kombination von Flöte und Trompete zur Verschmelzung der beiden *f*“ führt. Der Vorgang findet im Ton *f* bzw. mit ihm statt, es ist mehr als die bloße Veränderung seines Klangs oder der Farbe allein.

Der Sachverhalt kann selbst an dieser – immerhin noch – übersichtlichen Stelle nur skizziert werden. Eine eingehendere Untersuchung hätte unter anderem zu bedenken:

- das Verhältnis der beiden Reihenzüge als Hauptstimme [1] und Begleitung [2];
- die reihen- und satztechnischen Gegebenheiten: die Hauptstimme ist aus einer einzigen Reihenform (in Weberns Zählung Nr. 9=O<sub>d</sub>) gebildet, die Begleitung verwendet zwei nacheinander (Nrn. 15–16, U<sub>es</sub>–KU<sub>es</sub>), die in ebendem *f*“ der Trompete miteinander verschnitten<sup>16</sup> sind (12. Ton von U<sub>es</sub>=1. von KU<sub>es</sub>);
- die nur auf den ersten Blick symmetrische Umgebung des Treffpunkts der Stimmzüge, mit dem mittleren Achtel von T. 87, dem einzigen von Trompete und Flöte zusammen gespielten, als Symmetrieachse;
- die unüberhörbaren (und unübersehbaren) Abweichungen von der Symmetrie, z. B. die Länge der Pausen vor dem Trompeten- und nach dem Flötenton, die Abfolge der Taktarten, vor allem aber die Besetzung der Sechzehntelfigur: diese wird in T. 86 nur von der Klarinette, in T. 88 von Klarinette und Oboe gespielt.
- die beiden anderen von Webern komponierten Kreuzungspunkte der Stimmzüge: in T. 84/85 spielen Flöte und Bratsche *d*“ nacheinander, durch eine Pause getrennt; in T. 88 ist die Hauptstimme von der Flöte an die erste Geige übergegangen, Haupt- und Begleitstimme (zweite Geige) kommen sich auch physiognomisch nahe und die zweite Geige setzt ihr *g*“ in das der ersten Geige hinein.

Tremolo spielende Schlaginstrumente werden auch in den übrigen Werken häufig mit anderen Instrumenten kombiniert, allerdings nicht immer im ‚Einklang‘. Ich greife einige Stellen aus dem *Augenlicht* op. 26 heraus, in denen sie immer an markanten Stellen der Form eingesetzt sind (siehe Beispiel 4):

In T. 8 f. sowie T. 78 stehen Paukenwirbel, überlappend gefolgt von einem tremolo gespielten Ton der Mandoline; in T. 72 erscheinen dieselben Instrumente und Spielweisen in umgekehrter Reihenfolge. In den beiden formal einander entsprechenden, der Reihenordnung nach aber ungleichen Takten 8 und 72 (=2. Abschnitt der Reprise) haben Pauke und Mandoline *E* bzw. *es*“, die jedesmal aus zwei verschiedenen Reihenformen stammen. Für die Einschätzung dieser Stellen wird man auch den das Stück eröffnenden Paukenwirbel auf *a*, dem sich drei die Reihe fortsetzende Harfentöne anschließen, zu berücksichtigen haben.

Im 1. Satz des *Konzerts* op. 24 sind T. 21 f. und die Parallelstelle in der Reprise, T. 59 f., die einzigen Stellen im ganzen Konzert, an denen die Flöte Flatterzunge zu spielen hat, auch in den anderen Instrumenten kommen tremolo und Flatterzunge nicht vor. Die hier also ungewöhnliche Spielweise dient, wenn auch in anderer Weise als im *Augenlicht*, zur Artikulation der Form: Sie markiert einen Höhepunkt der 1. Themengruppe (bzw. des A-Teils). In T. 21 f. steht das Flötenmotiv als fünftes, quasi überzähliges Glied einer durch Holzbläser und Streicher wandernden Kette von Vierteltriolen; in der Reprise führt es – wieder mit denselben Tönen – die (nur noch viergliedrige) Kette an (siehe Beispiel 5).<sup>17</sup>

<sup>16</sup> Zu „Verschneidung“ bzw. „verschnitten“ siehe unten den Kommentar zu Beispiel 11.

<sup>17</sup> Vgl. im ersten der (nicht zwölftönigen) *Kanons* op. 16 die beiden Anfangstöne sowie einige Töne in der nächsten Textzeile, die von den beiden Klarinetten als Triller zu spielen sind.

7 rit..... tempo, ruhig 8 9 10

Trp.

Hf.

Cel.

Mand.

Pk.

Glsp.

S.

A.

T.

B.

Gr.

Br.

Durch uns - re off - nen Au - gen

Durch uns - re off - - - nen Au -

Beispiel 4: *Das Augenlicht*, op. 26, T. 7-10. Besetzung (Partitur in C): Fl., Ob., Klar. (B), Alt-Sax., Hn. (F), Trp. (C), Pos., Pk., Hfe., Cel., Mand., Pk., Glsp., Xyl., Becken, Chor (SATB), Streicher (8 Vl., 4 Va., 4 Vc.)

19 20 21 Flatterzunge 22 23

Fl.

Ob.

Kl.

Tr.

Gr.

Br.

Klav.

Beispiel 5: *Konzert für Flöte, Klarinette, Horn, Trompete, Posaune, Geige, Bratsche und Klavier*, op. 24, 1. Satz, T. 19-23 (Partitur in C)

In den folgenden Beispielen wird die Kombination von Reihentönen mit außerhalb der Reihe stehenden, von Schlaginstrumenten unbestimmter Tonhöhe produzierten Klängen untersucht.

Beispiel 6 zeigt ein Beckentremolo zu einem Ton *d* mit Vorschlag *cis'*, beide gespielt von Saxophon/Bratsche/Cello im Unisono; das Beckentremolo endet früher. Sämtliche *cis'* und *d* gehören in eine einzige Reihenform (Nr. 28, KU<sub>es</sub>), die in T. 52 vom Alt begonnen wurde und im ebenfalls von Sax./Va./Vc. gespielten *es* in T. 59 endet, repräsentieren aber zusätzlich noch einzelne Töne aus anderen Reihenformen (weitere Bemerkungen über diese Stelle im Abschnitt „Verdopplungen“, Beispiel 11).

The musical score for Example 6 consists of eight staves. The top two staves are for Alt-Sax. and Beck. (Cymbal). The Alt-Sax. staff starts at measure 57 with a ritardando marking and ends at measure 58. The Beck. staff starts at measure 57 with a tremolo and ends at measure 58. The vocal staves (S., A., T., B.) have lyrics: "Tag er - weckt." and "den Tag er - weckt." The Br. (Trumpet) and Vc. (Violoncello) staves have performance instructions: "mit Dämpfer" and "arco" for the Br., and "Alle mit Dämpfer" for the Vc. The score is in 4/4 time and features a key signature of one flat.

Beispiel 6: *Das Augenlicht*, op. 26, T. 58

Das Becken erklingt in op. 26 nur noch ein weiteres Mal: zum Schlussakkord des a cappella singenden Chors am Ende des Stückes ist ein einzelner Beckenschlag gesetzt.

Beispiel 7: Der berühmte Schlag der Pauke mit Becken in der *Kantate* op. 29, 1. Satz (12. Ton von Nr. 9 = Ob), fortissimo, unmittelbar vor dem ersten Choreinsatz „Zündender Lichtblitz“ ist offenbar vom Text hervorgerufen (T. 13); ein zweiter Schlag, sf, kommt nach der Textzeile „Donner der Herzschlag folgt nach“ (T. 30). Die Anfänge der übrigen Zeilen werden markiert von zwei Schlägen der Bläser und pizzicato spielenden Streicher, dazu staccato und sf oder sff. Je zwei Töne (große Sept) sind mehrfach verdoppelt: in T. 18 anstelle der Schlaginstrumente vom Chor, der ebenfalls die Instrumentaltöne ‚verdoppelt‘ mit sf, Akzenten, auf „schlag“; in T. 25, vor „Donner“, unterstützt von Großer Trommel und Becken.



Beispiel 8a und 8b: In T. 6 (wie schon in T. 1) bilden Trompete, Posaune, Bratsche, Violoncello vierstimmige Akkorde; die Bläser jedesmal in ganzen Noten, die Streicher in T. 6 in Halben nachschlagend. In T. 7, 9 und 12 erklingen Trommelwirbel, in T. 7 zu einem vierstimmigen Bläserakkord, in T. 9 und T. 12 zu einzelnen Horn- bzw. Posaumentönen, immer in gleicher Länge, Dynamik und Artikulation. Zu Großer Trommel und Horn in T. 9 tritt ein einzelner Harfenton *fis'*. Damit wird das Horn-*fis'* wieder aufgenommen, aber kürzer und im Flageolet, so dass der Anfang des ‚Klanges‘ einen kleinen Akzent bekommt. Die beiden *fis'* stammen aus verschiedenen Reihenformen.

Die besprochenen Stellen befinden sich im ersten Teil (A: 1–13) des Satzes (A-B-A'), im korrespondierenden letzten Teil A' (30–47) werden die Instrumenten- bzw. Klangkombinationen durch ‚leichtere‘ Klänge ersetzt: in T. 36 ( $\approx$  T. 1) und T. 41 ( $\approx$  T. 6) statt ganzer Noten Viertel, staccato bzw. pizzicato, also kurz und leicht gespielt, in T. 36 Holz statt Blech und statt der tiefen Streicher nun Harfe und Celesta (je eine Hand).

The musical score for Example 8a shows measures 6 through 12. The top staff is for Flute (Fl.), followed by Clarinet (Kl.), Bassoon (Bsu), Horn (Ho), Trumpet (Ttp), Trombone (Pos.), Percussion (Perc.), Harp (Harf.), Celesta (Cel.), and Violoncello (Vcl.). The score is divided into sections marked 'getragen' (measures 6, 9, 12) and 'lebhaft' (measures 7, 10, 11). Dynamics range from *pp* to *f*. Performance instructions include 'Solo pizz.', 'Solo arco', and 'Solo Dpf ab'.

Beispiel 8a: I. Kantate, op. 29, 1. Satz, T. 6–12 (aus Teil A)



### Unisono, Verdopplungen

Unisono und Verdopplungen sind Spiel- und Setzweisen, die den Ton selbst, auf seiner Höhe, betreffen und beeinflussen. Unisoni, also Verdopplungen im Einklang werden mit gleichen oder verschiedenen Instrumenten bewerkstelligt. Sie sind, wie in den bisherigen Beispielen schon zu sehen war, nicht immer reihentechnisch begründet.<sup>19</sup> Ein einfaches Beispiel für die Herleitung mit satztechnischen Mitteln ist eine Stelle aus dem 3. Satz des *Streichquartetts* op. 28, die Webern in seiner Analyse des Werkes besonders hervorhebt: Die Verdopplungen in der 1. und 2. Geige, T. 42 f., seien kein „Instrumentationswitz“, sondern aus Reihenföhrung und kontrapunktischer Setzung (zweite Durchführung der Fuge) gewonnen.

Beispiel 9: *Streichquartett*, op. 28, 3. Satz, T. 42 f.

Welche klanglichen Erfahrungen Verdopplungen zugrunde liegen mögen, können wir einem Brief Weberns an Schönberg vom 8. April 1914 entnehmen, in dem er eine Ausführung der *VIII. Symphonie* von Mahler schildert:<sup>20</sup>

„Schrecker hat folgende ihm durch Frau Mahler vermittelte Idee Mahlers ausgeführt: er hat das große Baßsolo im II. Theil (*pater profundus*) mehrfach besetzt! Das war äußerst merkwürdig. Zuerst wußte ich nicht, dass diese Idee von Mahler selbst ist, aber es war mir sofort klar, das ist eine großartige, ausgezeichnete Idee. Man hörte jede Sechzehntel-Note, alles war so klar und ein eigentümlich rauher, aufregender Klang. [Weberns Vorstellung von der Klarheit des Klanges wurde von dessen Rauheit also nicht gestört.] Dieser Idee liegt zu Grunde, was auch Du mir schon sagtest: die Singstimme ein Instrument im Orchester, oder besser eine Stimme in der Polyphonie oder überhaupt dem Satz, und sie dementsprechend besetzen. Ich meine so etwa, wie Du z. B. im I. Orchesterstück [op. 16] jene Posaunenmelodie schließlich statt von einer Dämpferposaune von 1 offenen und 2 gedämpften blasen ließest.“

In den Zwölftonwerken kommen Verdopplungen und Unisoni in unterschiedlichen Formationen vor: von zwei zur selben Familie gehörigen Instrumenten (in den Opera 26, 29, 30, 31) bis hin zur Kombination von sieben aus mehreren Familien (mit zehnfacher Verdopplung eines Tones: op. 26, T. 47). In den auf eine Instrumentenfamilie beschränkten Gruppierungen stehen die in der üblichen Partituranordnung benachbarten zusammen, also Fl./Ob. oder Ob./Klar., auch Fl./Ob./Klar./BKlar. oder 2. Vl./Va. – nicht aber 2. Vl./Vc. oder Fl./Sax. Bei den Streichern kommen Kombinationen aus Solo- und Gruppenspiel hinzu.

<sup>19</sup> Wie es sich mit Verdopplungen in Weberns Reihenkombination verhält, wird man noch von anderen Seiten her untersuchen müssen. So sind in der 1928, unmittelbar nach der Komposition der *Symphonie* op. 21 und vor den op. 22-Projekten entstandenen Umarbeitung der *Orchesterstücke* op. 6, die, wie anzunehmen ist, von den Erfahrungen zwölftönigen Komponierens bzw. Instrumentierens beeinflusst war, keineswegs die Verdopplungen getilgt worden. Einige fielen weg, manche blieben erhalten, neue Zusammensetzungen kamen hinzu. Siehe auch Fußnote 24.

<sup>20</sup> Auszüge des Briefes in: Hans und Rosaleen Moldenhauer, *Anton von Webern*, Zürich 1980, S. 167.

Beispiel 10: Die beiden Töne der zweitönigen Figur (selbst Teil des vierstimmigen kontrapunktischen Satzes) in Mandoline (sfp, tremolo, T. 45) bzw. Celesta (sf, T. 46 f.) werden ‚verdoppelt‘ von Instrumentenpaaren, die quasi als ein Instrument auftreten: Glockenspiel/Triangel bzw. Glockenspiel/Tamtam (nur Glockenspiel mit Reihentönen). An den analogen Stellen, T. 11 f., 14, 22 und 40–42 sind die Kombinationen ähnlich: Harfe, Celesta und Mandoline (tremolo) werden verdoppelt von Glockenspiel/Tamtam oder Glockenspiel/Triangel. Die Abfolge dieser Kombinationen ergibt also immer Schritte (bzw. Übergänge) von Tönen oder Tonkomplexen bestimmter Höhe zu unbestimmbaren, diffusen Klängen, die sich an Reihentöne heften.

The musical score for Example 10, measures 44-47, is presented in a standard orchestral layout. The instruments listed on the left are: Fl., Ob., Kl., BKlar., Hn., Trp., Pos., Hf., Cel., Mand., Glsp., Trgl., Tamt., Gev., S., Vcl. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (p, sf, f, sfz). Performance instructions like 'Solo' and 'm. Dpf.' are also present. The lyrics 'sen - den, die in sich schon tra - gen dei - ne' are written under the vocal line.

Beispiel 10: *I. Kantate*, op. 29, 2. Satz, T. 44–47. Besetzung (Partitur in C): Sopran-Solo; Fl., Ob., Klar. (B), BKlar. (B), Hn. (F), Trp. (C), Pos., Hfe., Cel., Schlagwerk (Mand., Glsp., Tamtam, Triangel), 1.Vl., 2.Vl., Va., Vc.

Die in Beispiel 6 besprochene Stelle aus dem *Augenlicht* (Kombination von Becken und Sax./Va./Vc.) steht am Anfang des einzigen längeren Orchesterzischenspiels, T. 58–64, das den von Webern selbst so bezeichneten Höhepunkt T. 64 ff. einleitet.<sup>21</sup>

tempo, sehr fließend

58 59 60 61 62 63 64 65

Fl.

Ob.

Kl.

Alt. Sax.

Hrn.

Trp.

Fon.

Mund.

Beck.

S.

A.

T.

B.

weckt

O Meer

O Meer

O Meer

O Meer

O Meer

tempo, sehr fließend

Gg.

Br.

Vcl.

mit Dämpfer

arco

Alle mit Dämpfer

Beispiel 11: *Das Augenlicht*, op. 26, T. 58–65, Besetzung: siehe Beispiel 4

<sup>21</sup> Webern an Hildegard Jone, 15.10.1935: „O Meer des Blickes mit der Tränenbrandung! (Es ist gerade die Mitte des Stückes und zugleich auch dessen dynamischer Höhepunkt.)“, in: Ahton Webern, *Briefe an Hildegard Jone und Josef Humplik*, hrsg. von Josef Polnauer, Wien 1959, S. 32. Zugleich gibt es hier formale Entsprechungen zum Anfang (T. 1–7), sowie in T. 72 zum Choresatz T. 8. Die Reprise ist allerdings stark modifiziert, hat auch in der Reihenordnung kaum Spuren hinterlassen. An den Takten 58 ff. wird sich vermutlich entscheiden, ob die Form des *Augenlichts* zweiteilig (was aus Weberns Umkreis, wenn nicht gar von Webern selbst überliefert ist), dreiteilig, wie in der Webern-Literatur gelegentlich angenommen wird – oder beides ist. Das Stück hat 113 Alla-breve-Takte; der Beckenschlag am Anfang des Orchesterzischenspiels steht den Taktzahlen nach also fast in der Mitte; Weberns „Mitte“ und „Höhepunkt“ kommen erst sieben Takte später.

Mandoline und Trompete, beide tremolo, verdoppeln abwechselnd einzelne Reihentöne der beiden kanonisch geführten Stimmzüge, die ihrerseits mehrfach besetzt sind, z. B. in T. 59: Sax./Va./Vc., *es*“ aus Nr. 46 =  $K_e$ ; T. 60: Fl./Ob./Klar./Vl., *a'* aus Nr. 12 =  $KU_{gr}$ ; T. 61 wieder Nr. 46, usw. – vgl. auch die nach oben und unten gehaltenen *a'* in der Geige, T. 60. Die Instrumente, die im Unisono zusammenkommen, um Töne aus einer einzigen Reihe zu spielen, erscheinen hier wie ein Instrument mit einem neuen, vielfältigen, variablen Klang, der manchmal noch durch Vorschlagsnoten angeschärft wird (vgl. T. 59 f.).<sup>22</sup> Die Verdopplungen sind keine Resultate der Reihenführung; es sei denn, man sähe in den chorisch gesetzten Orchesterpartien den hier pausierenden Chor repräsentiert. Die vier Reihenformen der Chorstimmen münden zwar in die beiden des Orchesterzischenspiels, aber solche Übernahmen geschehen auch andernorts (z. B. T. 8, 32, 42 ff., 91).

Gelegentlich wird der Einsatz eines Tones auf andere Weise besonders akzentuiert:

ruhig fließend  
erreichte  $\downarrow$  = ca. 112

The musical score consists of five staves. The top staff is for Oboe (Ob.), the second for Clarinet (Kl.), the third for Harp (Hrf.), the fourth for Trumpet (Br.), and the fifth for Double Bass (Kbs.). The time signature is 3/8. Above the staves, the tempo is marked 'ruhig fließend' and the tempo change is indicated as 'erreichte  $\downarrow$  = ca. 112'. Measure numbers 109, 110, 111, and 112 are marked above the staves. In measure 109, the Harp and Double Bass play a motif. In measure 110, the Double Bass plays alone. In measure 111, the Oboe and Clarinet play a motif. In measure 112, the Oboe and Clarinet play a motif. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *m. Dpf.* (mezzo-dolce).

Beispiel 12: *Variationen für Orchester*, op. 30, T. 109-111, Besetzung: siehe Beispiel 1

Harfe und Kontrabass haben *Kontra-Es* zu spielen. Für die Harfe ist es der letzte Ton ihres Motivs, der letzte Reihenton (Nr. 11,  $U_d$  = Nr. 6,  $K_{es}$ ), für den Kontrabass der erste des Motivs und der erste Reihenton (Nr. 7,  $U_{es}$  = Nr. 14,  $K_e$ ). Verdoppelt ist das *Es* allerdings nur in T. 109, in T. 110 spielt der Kontrabass schon allein. Wird der Harfenton vom Kontrabass verdoppelt oder verdoppelt die Harfe den Einsatz des Kontrabasses? Es handelt sich um den Übergang von der III. zur IV. Variation, d. i. vom Seitensatz zur Reprise der (durchführenden Charakter tragenden) Hauptthemengruppe (T. 21 ff.). Der verdoppelte Ton markiert den Beginn des neuen Formteils. Genau genommen ist der Einsatz des Kontrabasses vorgezogen (vgl. die Dauer der Motive in

<sup>22</sup> Vorschläge können den Anfang des folgenden Tones in Richtung aufs Geräuschhafte modifizieren. Aber sie sind, wenn auch besonders kurz gespielt, so doch richtige (und natürlich Reihen-)Töne, die je nach motivischer Entwicklung wieder zu normal gespielten Tönen mit genau abgemessenem rhythmischem Wert werden können – und umgekehrt. Für beides gibt es zahlreiche Beispiele sowohl in der Genese einzelner Motive in den Skizzen wie auch in der Geschichte solcher Motive im vollendeten Werk. Wir werden hier nicht näher auf sie eingehen.

T. 110 ff.) und verklammert die beiden Teile. Eine in Weberns Musik seltene Art der Verbindung, die gerade kein auskomponierter ‚Übergang‘ ist; keine Verschneidung von Reihen bzw. Motiven, die ansonsten für seinen Zwölftonsatz typisch ist. Von Verschneidung spricht Webern bekanntlich, wenn zwei in der Komposition aufeinanderfolgende Reihenformen so miteinander verknüpft sind, dass die letzten (bis zu sieben) Töne der vorausgehenden mit den ersten Tönen der folgenden Reihenform identisch sind und im musikalischen Satz tatsächlich auch als identische behandelt werden.<sup>23</sup>

The image shows a page of a musical score for Webern's *I. Kantate, op. 29, 2. Satz*, measures 28-35. The score is written for a large ensemble including Flute (Fl.), Clarinet (Kl.), Bassoon (Bkl.), Horn (Hr.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Pos.), Horn (Hr.), Cello (Cel.), Double Bass (Gev.), and strings (I., II., Br., Vn.). The vocal line (Gev.) has the lyrics: "Wur - zeln in das Hel - le ster - gen, bald im Him - mel auch ver - wur-zeln". The score features complex rhythmic patterns, dynamic markings (p, f, pp, ff), and performance instructions like "rit.", "tempo", "Solo", and "Alle".

Beispiel 13: *I. Kantate*, op. 29, 2. Satz, T. 28–35. Besetzung: siehe Beispiel 7

<sup>23</sup> Siehe Regina Busch, „Einige Bemerkungen zur Zwölftonkomposition bei Schönberg, Berg und Webern“, in: *Arnold Schönberg – Neuerer der Musik. 3. Internationaler Schönberg-Kongress, Duisburg, 24.–27.2.1993, Kongressbericht*, hrsg. von Rudolf Stephan, Matthias Schmidt, Sigrid Wiesmann (= Publikationen der Internationalen Schönberg-Gesellschaft 3), Wien 1997, S. 114–136.

Die gemeinsamen Töne erscheinen dann nur ein einziges Mal, und nicht, wie in der hier diskutierten Stelle, mehrfach, als verschiedene. Die beiden Töne *Es*, ihrer Höhe nach gleich, sind durch Dauer, rhythmische Gestalt und Instrumentation ausdrücklich voneinander getrennt; ihrer Zugehörigkeit zu zwei Formteilen, die zwar aufeinanderfolgen, aber nicht nahtlos ineinander übergehen und nicht vermittelt sind, ist damit Genüge getan.

Beispiel 13: In T. 31 und 32 verdoppeln die beiden Töne in der 1. Geige je einen Ton aus den Akkorden in Streichern und Harfe, reihentechnisch nicht begründet; ähnlich in T. 5 f. sowie Glockenspiel/Harfe in T. 11. Andere Verdopplungen entstehen aus der Parallelführung der Reihen. T. 27–31 kehren rückläufig in T. 32–36 wieder. Nach der Umkehrstelle (T. 31/32, Taktstrich) ergeben sich rhythmische Verschiebungen, so dass aus den Verdopplungen – vgl. T. 29/30 und 33 – Repetitionen werden. Siehe auch die symmetrisch stehenden Wörter „Wurzel“ – „verwurzelt“ und „Helle“ – „Himmel“.

### *Repetitionen, Ostinato-Bildungen*

Tonrepetitionen im selben Instrument und ostinato-artige Bildungen können den Ton in seiner Erscheinungsform beleben oder irritieren. Sie modifizieren die Art, wie der Ton klingt (und, damit zusammenhängend, seine Lautstärke und gewissermaßen auch seine Dauer), unter Umständen wird sogar die von ihm eingenommene Höhe verlassen. Hierher gehört auch das Vibratospiel. Die Veränderung der Tonhöhe muss nicht unbedingt signifikant sein, sie kann den nächsten Halbton genau treffen oder weit über diesen hinausgehen. Oktavverdopplungen kommen in Weberns Zwölftonmusik nicht mehr vor, obwohl es reihentechnisch möglich wäre. Aber sie hatten sich um 1910 schon nicht mehr von selbst verstanden und bedürfen in seiner Musik offenbar einer besonderen Behandlung und Begründung.<sup>24</sup>

Die Möglichkeiten solcher Beeinflussung des Tones reichen von den Tonrepetitionen selbst<sup>25</sup> über Triller (im wohltemperierten Tonsystem zwischen zwei Halbtönen) und tremoloartigen Bewegungen zwischen einem und mehreren Halbtönen bis hin zu Figurationen, die zwischen Oktaven und oktavüberschreitenden Intervallen hin und her pendeln und – schon in der Musik um 1910 – motivischen Charakter gewinnen können. Die Grenze zwischen Motiv und hinsichtlich des motivischen Gehaltes ‚neutraler‘ Figuration ist hier nicht mehr klar zu ziehen.<sup>26</sup>

<sup>24</sup> Die Flöten-Oktaven in op. 6,2, T. 5–8, in der ersten Fassung von je zwei, in der Fassung von 1928 von je einer Flöte gespielt, sind auch in diesem Werk einmalig.

<sup>25</sup> Rudolf Kolisch sprach bei mehrfachen Repetitionen von „Schraffieren“.

<sup>26</sup> Helmut Lachenmann zählt die Oktav in der 6. *Bagatelle* (op. 9,6) nicht zu den „melodischen Aspekten“, sondern führt sie unter den „spieltechnischen Charakteristiken“ wie Triller, Flageolett, pizzicato, am Steg an und vernachlässigt ihren (latenten) motivischen Gehalt: H. Lachenmann, „Bedingungen des Materials. Stichworte zur Praxis der Theoriebildung“, in: *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik XVII*, Mainz 1978, S. 96 und Abb. 4. Eine vergleichbare, die Zwölftonmusik betreffende Äußerung findet sich mehr als 20 Jahre früher bei Herbert Eimert, der Weberns Septen und Nonen nurmehr „als in den Raum gestreckte [...] Derivate der kleinen Sekunde“ auffassen kann und mit Händen zu greifen“ vermeint, „wie Webern die raumspannenden Tonobjekte sozusagen unmittelbar am Rand der Oktavlöcher einschlägt“. Herbert Eimert, „Die notwendige Korrektur“, in: *die Reihe 2*, Wien 1955, S. 39. Siehe auch Regina Busch, „Oktaven in Weberns Bagatellen“.



Zunächst einige Beispiele aus nicht zwölftöniger Musik:

Beispiel 14: Den Untergrund für die Melodie der Sologeige bzw. gedämpften Posaune bilden Flageolets und Tremoli sowie unterschiedlich, z. T. geräuschhaft artikulierte, liegende Töne. Die als Wechselnoten in Sekunden, also wie langsame, ausgemessene Triller geschriebenen Tonfolgen in Harfe (Anfang) und Celesta (Ende) sind nur in der Celesta tatsächlich Sekunden; in der Harfe sind es Tonrepetitionen. Die Tonwiederholungen erscheinen also als Sonderfall des Wechselnotenmotivs (Wechselnoten mit Amplitude Null sozusagen); eine Darstellungsweise, die durch das temperierte System und die Spiel- und Notationsarten der Harfe ermöglicht wird. Die Harfentöne könnten ja, wie es in anderen Stimmen der Fall ist, ebenfalls als Repetitionen notiert werden – so dass dem Spieler die Ausführung überlassen wäre. Oder sie könnten umgekehrt als Folge *des/cis* geschrieben werden, so dass sie nicht mehr dasselbe Bild wie in der Celesta, T. 7 ff., zeigten. Was auf den ersten Blick nur Notationskonvention zu sein scheint, ist hier auch eine artikulatorische, also sprachliche Festlegung.

Gerade auf diese Weise werden aber Bezugnahmen möglich wie die für das vierte Stück aus den *Orchesterstücken* op. 10 grundlegende: Das Motiv der Mandoline am Ende (Beispiel 15, T. 5 f.) ist tatsächlich eine variierte Wiederholung des Mandolinensmotivs am Anfang. Beibehalten wird der motivische (d. i. nach der Lehre der Schönberg-schule: rhythmische) Inhalt des Motivs, der in vielen Fällen ja genügt, um eine solche Anknüpfung möglich zu machen.

Fließend, äußerst zart ( $\text{♩} = \text{ca. } 60$ )

rit. .... tempo rit. .... tempo

1 2 3 4 5 6

Fl. in B

Cl. in B

Fag. in D

Mand.

Cel.

Harf.

Bl. Tr.

Solo-Gg. in D

Solo-Br. in D

Fließend, äußerst zart ( $\text{♩} = \text{ca. } 60$ )

rit. .... tempo rit. .... tempo

wie ein Hauch

Beispiel 15: *Fünf Stücke für Orchester*, op. 10, Nr. IV

Op. 9,4 (Beispiel 16): Die Nebenstimmen spielen außer Flageoletts und pizzicato oder am Steg ausgeführten Tonwiederholungen Wechselnotenmotive, bzw. sie pendeln zwischen zwei Tönen. Nicht ein undeutlicher, die individuell artikulierte Stimmen grundierender Klangteppich resultiert daraus, sondern alle zusammen bilden ein genau austariertes Stimmgewebe. Im vorletzten Takt enden 2. Geige und Bratsche mit den Tönen  $a'-b'$  bzw.  $b-a$ , die Motive stehen in Gegenrichtung, die ‚Oktaven‘  $a-a'$  und  $b-b'$  überkreuz. Die resultierenden Zusammenklänge  $b-a'$  und  $a-b'$  sind sozusagen explizit keine Oktaven. Hier, wie auch schon in den über die Oktav hinausgehenden Pendelmotiven, wird greifbar, dass Oktaven in dieser Musik sich nicht mehr von selbst verstehen und Verdopplungen keine rein instrumentatorische Angelegenheit mehr sind.

Beispiel 16: *Sechs Bagatellen für Streichquartett*, op. 9, Nr. IV, T. 6–8

In der Zwölftonmusik wird die Wiederholung von Tönen und Akkorden fast immer mit reihentechnischen Mitteln hergestellt und motivisch oder thematisch begründet. Ein paar Beispiele:

*Streichtrio* op. 20,1, T. 2, Cello: Eine der seltenen aus der Reihenführung gewonnenen Repetitionen am Ort. Sie entsteht aus dem unmittelbaren Zusammentreffen von Krebs (Nr. 46) und Originalform (Nr. 45) der Transposition auf  $E_s$ ; die beiden  $C$  ( $K_{cs}$ , 12. Ton =  $O_{cs}$ , 1. Ton) werden nicht identifiziert (also keine Verschneidung), sondern nebeneinander gesetzt. Das resultierende Sechzehntelpaar ist sowohl der Ausgangspunkt für das den Nachsatz einleitende Sechzehntelpaar auf  $E_s$  in T. 6 (ebenfalls Cello, ebenfalls noch für sich stehend), als auch für die übrigen in Motive eingebundenen Sechzehntelpaare, die die Motivik des ersten Satzes durchgehend charakterisieren. Reihentechnisch hergeleitet ist allerdings nur die Tonwiederholung in T. 2. In der Reprise, in der die Reihenformen aus T. 1–3 wiederkehren und dieselbe Gelegenheit zur Repetition bereitstellen wie in T. 2, macht Webern keinen Gebrauch davon (T. 42 f., Va.).

*Orchestervariationen* op. 30, T. 24–26 (u. ä.): Die Wiederholung der Akkorde wird reihentechnisch nicht begründet. Reihe (Nr. 1 =  $O_a$ ) und Krebs (Nr. 2 =  $K_a$ ), jeweils in drei Viertonakkorde ( $O_a$ : ABC;  $K_a$ : CBA) gruppiert, sind hier parallel geführt, so dass der Reihenabschnitt B, in beiden Reihenformen in der Mitte stehend, doppelt erscheint. Je nach musikalischer Sachlage werden die beiden B identifiziert (Sonderfall der Verschneidung) oder wiederholt; ihre mehrmalige Wiederholung hier in T. 24 ff. ist jedoch reihentechnisch nicht herleitbar.<sup>27</sup>

*Orchestervariationen* op. 30, T. 153–157: Beispiel einer strengen Herleitung von Wiederholungen aus zwei Reihenformen: 2. Vl./Va., pizz., zweimal hintereinander  $es''/d'''$  = Töne 9–10 aus den sich überkreuzenden Reihenformen  $O_1/37$  und  $U_1/43$ , dann zweimal trem.  $a'/gis''$  = Töne 3–4 aus  $O_1/21$  und  $U_1/27$  (gleichzeitig reihentechnisch nicht hergeleitete Verdopplungen in Oboe und Klarinette T. 155–157).

<sup>27</sup> Barbara Zuber (*Gesetz + Gestalt. Studien zum Spätwerk Anton Weberns*, München 1995, S. 152 f.) und Karlheinz Essl (*Das Synthese-Denken bei Anton Webern*, Tutzing 1991, S. 209 f.) behandeln diese Stelle unter anderem auch unter dem Gesichtspunkt der rhythmischen Strukturierung und beschreiben Beziehungen zu den im Variationen-Thema etablierten rhythmischen Motiven. Ihre Ergebnisse stellen jedoch leider keine Erklärungen für die Akkordwiederholungen bereit. Essl führt (mit Berufung auf Schönbergs *Grundlagen der musikalischen Komposition*) die rhythmische Komplementarität von Hauptstimme und Begleitung an. Aber es besteht keine zwingende Notwendigkeit dafür, dass ‚Begleitakkorde‘ überhaupt in die (bzw. in alle) von der Hauptstimme freigelassenen Lücken setzen (hier: Holzbläser in 1.2.Vl., T. 24/25), noch dafür, wo und mit welchen Notenwerten sie das tun. Und die Akkordfolge in T. 26 ist mit rhythmischer Komplementarität allein nicht zu erklären.

### Kurz angespielte oder angeschlagene Akkorde

Bei geeigneter Besetzung und Lage können kurz angespielte oder angeschlagene Akkorde wie das Produkt eines Schlaginstruments, jedenfalls extrem geräuschhaft klingen und kaum noch als Zusammenklang einzelner Töne zu hören sein. Bei Webern sind solche Akkorde meist Resultat der Reihenführung; sein Umgang mit Reihen (siehe oben S. 7) ermöglicht die Herstellung von Klängen bzw. Klangkomplexen, deren Komponenten zwar den Tonhöhen, Dauern, Artikulationsarten usw. nach genau und den Reihen-gesetzen getreu notiert sind, zusammen aber einen unbestimmbaren Klang ergeben.

Ein Vorläufer findet sich im ersten aus Schönbergs *Orchesterliedern* op. 22, in dem ein sechsstimmiges Klarinetten-Unisono in sechs verschieden hohe Töne ausfächert (T. 56 und 58). Der Melodievortrag der sechs Klarinetten im Unisono, so schreibt Rudolf Stephan, werde dadurch unterbrochen, dass statt eines Tones plötzlich sechs erklingen, aber so kurz, dass der Sechsklang nicht als Akkord, sondern nur als Farbe wahrzunehmen sei.<sup>28</sup>

Beispiel 17: Arnold Schönberg, *Vier Lieder für Gesang und Orchester*, op. 22, Nr. 1, T. 51–58

Einige Stellen aus Weberns *Orchesterstücken* op. 6 können helfen, den Sachverhalt genauer zu fassen:

Op. 6,4: In der gesamten Passage ab T. 19 (Ziffern 5–7) begleiten fünfstimmige Blechbläserakkorde von Posaunen und Basstuba ppp die von Altflöte, Horn und Trompete gespielten Melodiezeilen. Jedem Blechakkord, zunächst ein Achtel, später ein Viertel lang, schlägt die Große Trommel mit einem Sechzehntel nach und akzentuiert ihn auf diese Weise. Gegen Ende (T. 26, Ziffer 7, siehe Beispiel 18) treten Tamtam und tiefes Glockengeläute hinzu, die mit dem Kleine-Trommel-Wirbel die folgenden Takte, bis in Ziffer 8 hinein, bestreiten. In der Fassung von 1928 bleiben die in die Akkorde hineinschlagenden Große-Trommel-Schläge erhalten, aber der Eintritt des übrigen Schlagwerks bei Ziffer 7, T. 26, wird modifiziert (Einsatzorte, Instrumentenkombinationen).

In T. 15 (siehe Beispiel 19) sind je zwei Akkordschläge miteinander verbunden wie im vorigen Beispiel Blechbläserakkord und Trommelschlag. Hier wird der Nachschlag jedoch ausschließlich von Blechbläsern bestritten: Sie spielen einen neuen Akkord, der zusätzlich durch kurze ff-Töne von vier Hörnern und zwei Posaunen verstärkt und betont wird (vgl. auch die Paukenglissandi). In der Fassung von 1928 ändert sich hier im

<sup>28</sup> Rudolf Stephan, „Über die Klangvorstellungen Arnold Schönbergs“, in: *Klang und Komponist. Ein Symposium der Wiener Philharmoniker, Kongreßbericht*, hrsg. von Otto Biba, Tutzing 1992, S. 193.

Prinzip nichts; nur sind die Trompeten zwei- statt dreifach verdoppelt, die Posaunenglissandi fallen weg und die beiden fff nachschlagenden Posaunen werden durch eine Basstuba (sff) ersetzt.

Beispiel 20a und 20b: Große Trommel, Tamtam und tiefes Glockengeläute wurden in die spätere Fassung übernommen, die drei Pauken der Fassung 1909 – anhaltendes, gedämpftes Tremolo auf drei Tönen gleichzeitig, in drei einzelnen Akkord-Schlägen endend – sind jedoch gestrichen. Die drei Schläge werden im selben Takt 11 (1909) bzw. T. 10 (1928) von drei tiefen Holzbläsern übernommen: Bassklarinette und zwei Fagotte, dieselben Tonhöhen, der Rhythmus modifiziert. Die Änderungen im Bläsersatz der Takte 9/10 bzw. 8/9 (die hier nicht zu diskutieren sind) stehen sicherlich damit in Zusammenhang bzw. haben dem Wegfall der Pauken den Weg bereitet.<sup>29</sup>

Wir können also davon ausgehen, dass Weberns nicht-zwölf-tönige Musik einen kompositorischen Erfahrungs- und Wissensstand repräsentiert, der Geräusche einbezogen und die kompositorische Arbeit mit ihnen ermöglicht hat. Die Beispiele aus op. 6 sollten zeigen, dass Bläserakkorde an die Stelle der vom Schlagwerk produzierten Klänge treten können, dass also in Weberns Vorstellung die beiden Klang-Arten einander nahe kommen und unter Umständen für einander eintreten können.<sup>30</sup> Wie wir gesehen haben, steht Weberns ‚strenge‘ Reihen-Kompositionstechnik, in der möglichst jedes musikalische Ereignis an Reihen- und Zwölf-tongesetze rückzubinden ist, dem nicht entgegen. Die Meinung, in Weberns Idee von der Komposition mit zwölf Tönen sei für Geräusche kein Platz, kann sich wohl kaum auf die Stücke selbst berufen, denn diese geben genug Anlass, unsere Vorstellung von Ton und Geräusch zu revidieren. Es wäre möglich, dass Weberns Musik, von der Musikgeschichte bisher noch unbemerkt, dazu beigetragen hat, auch hier Grenzen zu erweitern. Immerhin wurde das Verfahren, mit Tönen Geräuschhaftes zu produzieren, auch in den sechziger Jahren noch der Diskussion für wert befunden. In seiner Abhandlung *Musikdenken heute* beruft sich Pierre Boulez auf ähnliche Phänomene, wie ich sie bei Webern beschrieben habe, um die grundsätzliche Verschiedenheit von Klängen und Geräuschen zu widerlegen. Die Differenz zu Webern ist dennoch bedeutend. Boulez, interessiert daran, die Geräusche ‚ins System‘ zu integrieren, benötigt einen gemeinsamen Nenner für Klang – nicht Ton! – und Geräusch sowie eine auf beide anwendbare Idee: den „Organismus der Reihe“. Bei Webern hingegen sind die Geräusche weder ins System eingegliedert, noch stehen sie im Widerspruch zu ihm, noch bestehen prinzipielle Gründe, die Geräusche und die Geräuschhaftigkeit kurzer Akkord-Schläge systematisch (mit der ‚Reihe‘) zu erklären.

<sup>29</sup> Gelegentlich wurde eingewendet, der Wegfall der drei Pauken könne aus ähnlichen Gründen geschehen sein wie in den Bearbeitungen des Vereins für musikalische Privataufführungen: aus Mangel an Instrumenten bzw. an Instrumenten in ausreichender Zahl. Dem ist entgegenzuhalten, dass zwar der Verzicht auf bestimmte Instrumente sich so erklären mag, nicht aber, mit welchen kompositorischen und instrumentalen Mitteln dann Ersatz für sie geschaffen wird. Siehe dazu auch Felix Meyer, „Anton Webern und der Verein für musikalische Privataufführungen. Notizen zur ‚Kammerfassung‘ der Sechs Stücke für grosses Orchester op. 6“, in: *Musik denken. Ernst Lichtenhahn zur Emeritierung. 16 Beiträge seiner Schülerinnen und Schüler*, hrsg. von Antonio Baldassarre, Susanne Kübler und Patrick Müller (= Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft II, 41), Bern u. a. 2000, S. 203–218, bes. S. 213 ff.

<sup>30</sup> Vgl. hier nochmals Beispiel 10.

24 25 26 27 28 29

1. Trp. in B  
PPP

1. 2.  
Pos.  
PPP

3. 4.  
Pos.  
PPP

Tuba  
PPP

gr. Tr.  
PPP

kl. Tr.  
PPP

Tamt.  
PPP

T. Gl. Gel.  
PPP

kaum hörbar

kaum hörbar

kaum hörbar

Dämpfung ab!

Beispiel 18: *Sechs Stücke für Orchester* op. 6 (Fassung 1909), Nr. IV, T. 25–28. Besetzung: 4 Fl. (auch 1 Picc. und Alfl. in G), 2 Eh., 2 Klar. (B, 3. auch Es), 2 BKlar. (B), 2 Fag., 6 Hn. (F), 6 Trp. (B), 4 Pos., BTub., 3 Pk., Schlagwerk (Becken, kl. Tr., gr. Tr., Tamtam, tiefes Glockengeläute), Streicher

15

a tempo  
mit Dpl. a 2

1. 2.  
Hr.  
in F  
ff

3. 4.  
Hr.  
in F  
ff

1. 2.  
Trp.  
in B  
ff

3. 4.  
Trp.  
in B  
ff

5. 6.  
Trp.  
in B  
ff

1. 2.  
Pos.  
ff

3. 4.  
Pos.  
ff

a tempo

ord. alle

ord. alle

Beispiel 19: *Sechs Stücke für Orchester* op. 6 (Fassung 1909), Nr. II, T. 15. Besetzung: 4 Fl. (auch 2 Picc.), 2 Ob., 2 Eh., 3 Klar. (B, 3. auch Es), 2 BKlar. (B), Fag., Kfg., 6 Hn. (F), 6 Trp. (B), 4 Pos., BTub., Schlagwerk (Rute, Becken, gr. Tr.), 2 Hfe., Cel., Streicher

**IV.**

Langsam (♩) *marcia funebre*

1. 2. gr. Tr. *mit Dämpfung* **ppp** kaum hörbar

Tamt **ppp** kaum hörbar

Tiefes Glockengeläute (in der Ferne aufgestellt) **ppp** kaum hörbar

7. 8. 9. 10. 11. Fl. **ppp** Flatterzunge **f** Flatterzunge

3. 4. Hrn. in F *mit Dämpfer* **f**

1. 2. Hrn. in F *mit Dämpfer* **f**

3. 4. Hrn. in F *mit Dämpfer* **f**

5. 6. Hrn. in F *mit Dämpfer* **f**

1. 2. Trp. in B *mit Dämpfer* **pp**

3. 4. Trp. in B *mit Dämpfer* **pp**

mit Dämpfung **ppp** verschwindend...

gr. Tr.

Tamt

T. Gl. Gel.

Beispiel 20a: *Sechs Stücke für Orchester* op. 6, Nr. IV, Fassung 1909, T. 1–11. Besetzung: siehe Beispiel 18

**IV.**

Sehr mäßig (♩ = ca. 46)

1. 2. 3. 4. 5. 6. gr. Tr. **ppp**

Tamt **ppp**

Tiefes Glockengeläute von unbestimmter Tonhöhe **ppp**

7. 8. 9. 10. Fl. **pp** Flatterzunge **sf** Flatterzunge *nimmt Piccolo*

2. Kl. in B **pp**

1. 2. Kl. in B **pp**

Bkl. in B **p** *dam*

1. 2. Fag. **p** *dam*

1. 2. Hrn. in F *mit Dmpt* **sf**

3. 4. Hrn. in F *mit Dmpt* **sf**

1. 2. Trp. in B *mit Dmpt* **pp**

3. 4. Trp. in B *mit Dmpt* **pp**

gr. Tr.

Tamt

T. Gl. Gel.

Beispiel 20b: *Sechs Stücke für Orchester* op. 6, Nr. IV, Fassung 1928, T. 1–10. Besetzung: 2 Fl. (2. auch Picc.), 2 Klar. (B), BKlar. (B), 2 Fag., 4 Hn. (F), 4 Trp. (B), 4 Pos., Btb., Schlagwerk (Becken, kl. Tr., gr. Tr., Tamtam, tiefes Glockengeläute), Streicher

„In diesem Zusammenhang möchte ich ein Wort über die Beziehungen zwischen Klang und Geräusch einschalten. Es ist sicher, daß die Hierarchie, in der das Abendland bisher gelebt hat, das Geräusch praktisch aus seinen formalen Konzeptionen ausschloß; der Gebrauch, den man von ihm macht, entspringt häufig einem Wunsch nach ‚paramusikalischer‘, deskriptiver Illustration. [...] da das Geräusch sich nicht in gerader Linie auf ein anderes Geräusch zurückführen läßt, wurde es als Widerspruch zum System verworfen. Jetzt, da wir einen Organismus wie den der Reihe haben, [...] gliedert sich das Geräusch einer formalen Konstruktion logischer ein, unter der Bedingung jedoch, daß die Strukturen, die für die Eingliederung verantwortlich sind, sich auf geräuscheigene Kategorien gründen. Sie sind – akustisch gesehen – von den Klangkriterien nicht grundsätzlich verschieden. / Machen wir folgenden Versuch: geben wir einer Instrumentengruppe mit verschiedenen Klangfarben einen sehr kurzen komplexen Akkord zu spielen; sofern bei der Spielart die geräuschkmäßigen Nebenphänomene sehr stark sind (Bogen am Frosch, Blechbläser in tiefer Lage [...]), empfindet man diesen Akkord eher als Geräusch denn als Assoziation an festgelegte Tonhöhen. Nehmen wir umgekehrt fünf Trommeln und schlagen wir jede, gleichgültig in welcher Reihenfolge, einmal an, so nehmen wir sofort die Intervalle wahr, durch die sich eine von der anderen unterscheidet, beinahe, als ob es sich um ‚normale‘ Töne handele. Daher ist es oberflächlich, die Klangwelt in zwei so säuberlich getrennte Kategorien einzuteilen. [...] Wenn das Ohr eine sehr schnelle Folge komplexer Akkorde – besonders in tiefer Lage – oder einen äußerst kurzen, freistehenden Akkordkomplex hört, ist es unfähig [...] die Beziehungen zu analysieren, in denen die Tonhöhen zueinander stehen [...] – es hört insgesamt Geräusche.“<sup>31</sup>

\*

Dass die Zwölftonkomposition zu einer neuen Art des Instrumentierens führen müsse und tatsächlich auch geführt habe, lässt sich verschiedenen Äußerungen Weberns entnehmen. Über op. 30: „Es wäre grundlegend zu sagen, hier (mit meiner Partitur) ist eben ein anderer Stil gegeben. Ja, aber was für einer? Wie eine Partitur aus der vorwagnerischen Zeit, etwa Beethoven, sieht es auch nicht aus, auch wie Bach nicht. Soll man noch weiter zurückgehen? Ja, aber – da gab's ja noch keine Orchester-Partituren!“<sup>32</sup> Oder über die *Kantate* op. 29: „Viel Kopfzerbrechen macht mir dabei die ‚Instrumentation‘. Vergleichsweise: stelle Dir vor, es wäre ein Stück von Josquin de Pres für Orchester zu setzen! Ungefähr in der Lage befinde ich mich!“<sup>33</sup> Die einzige mir bekannte konkrete Bemerkung über instrumentatorische Details betrifft die Akkordbildung: „Ein Akkord von drei Trompeten oder vier Hörnern ist für mich nunmehr unvorstellbar.“<sup>34</sup>

<sup>31</sup> Pierre Boulez, *Musikdenken heute*, hrsg. von Ernst Thomas (= Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik V), Mainz 1963, S. 35 f. Heinz-Klaus Metzger meinte einmal, diffuse Klänge wie das oben erwähnte „ununterbrochene tiefe Surren“ der tiefen Glocken in op. 6,6 würden heutzutage, nach der von Boulez beschriebenen Erfahrung, beim Hören unweigerlich in das zerlegt, was Webern ausdrücklich nicht wollte: einzelne Schläge. Man wird aber davon ausgehen können, dass auch heutige Musiker in der Lage sind, den von Webern gewünschten diffusen Klang herzustellen und hörbar zu machen, mit welchen Mitteln auch immer.

<sup>32</sup> Webern an Willi Reich, 3.5.1941, in: Anton Webern, *Der Weg zur neuen Musik*, hrsg. von Willi Reich, Wien 1960, S. 67.

<sup>33</sup> Webern an Eduard Steuermann, 21.6.1939, vgl. Regina Busch, „Aus dem Briefwechsel Webern-Steuermann“, S. 49.

<sup>34</sup> Nach Luigi Dallapiccolas Tagebuchaufzeichnung eines Gesprächs mit Webern über Fragen des Orchesterklangs, Wien, 9. März 1942. Dallapiccola hatte von dem großen Eindruck erzählt, den das *Augenlicht* op. 26 bei der Uraufführung in London gemacht hatte. Daraufhin fragte Webern: „Auch einen *Klangeindruck*?“ Zitiert nach Moldenhauer, Webern, S. 488; siehe auch S. 438 den Bericht Josef Polnauers. Ähnlich äußerte sich Webern zu Reich, z. B. am 4.9.1942 (über op. 30): „Wenn man so vor einer Erstaufführung steht, insbesondere einer orchestralen, denkt man naiverweise vor allem daran: Wie wird es klingen? Und freut sich schon darauf, ebenso naiv! – Wenn man schon aufführt, dann muß es aber auch die richtige sinnliche Erscheinung geben. Schwelgt in Klängen, dann tut Ihr recht, Ihr Dirigenten!“ Oder am 6.8.1943: „Daß ich mein Stück habe hören können, war mir sehr recht. Denn es war mir sehr darum zu tun, selbst zu kontrollieren, was es aufweist: ich glaube, recht bekommen zu haben. Nämlich, daß auf Grund solcher Art des Zusammenhanges auch der aufgelöseste Klang völlig geschlossen wirken muß und daher in puncto ‚Faßlichkeit‘ kaum ein Wunsch offen sein dürfte. Ist es nicht so? – Ich glaube, das hat ja auch die Wirkung auf das Publikum gezeigt.“ Und am 23.2.1944 (über die Bearbeitung von op. 5): „Sie muß von einem möglichst großen Streicherchor gespielt werden, damit die fortwährenden Teilungen (Tutti, Hälften, Solis) sich klanglich auch gut abheben. Es ist ja was völlig Neues geworden! In klanglicher Hinsicht! Ich kann nur sagen: Was sich doch die Herren Dirigenten entgehen lassen! [...] Ich glaube, man wird staunen.“ Alle Zitate in Webern, *Der Weg zur neuen Musik*, S. 70–72.

Im 1. Satz aus der *Kantate* op. 31 wird die Bass-Stimme, quasi rezitativisch, begleitet bzw. kontrapunktiert von fünf- und sechsstimmigen Akkorden, die sämtlich aus der Transposition auf *C*, der zugehörigen Umkehrung und den Krebsformen stammen (Nrn. 5–8, Tritonusabstand zur Ausgangsreihe). Die fünfstimmigen kommen nur in Harfe und Celesta allein bzw. in Verbindung Geige (*pizz.*) vor, die sechsstimmigen Akkorde sind reine Bläser- (alle vier Blechbläser, Saxophon und Bassklarinette) oder Streicherakkorde, niemals Mischungen. Erst der zwölftönige Schlussakkord vereint alle Instrumentenfamilien (die Streicher vertreten durch die Sologeige).

Unterschiedliche Klänge kommen weiterhin dadurch zustande, dass in den Akkorden mit gleichem Tonvorrat und gleichbleibender Besetzung die Verteilung der Töne auf die Instrumente sich ändert, wobei einige, aber nicht alle Töne ihre Lage wechseln. Nur einmal wird ein Akkord in gleicher Lage und Besetzung wiederholt (T. 1, T. 7).

Die sechstönigen Akkorde (T. 2, 7, 8, 12 usw.) sind aus den sechs Tönen der Reihenhälften zusammengesetzt; die fünftönigen Akkorde entstehen so: auf jeder Transpositionsstufe haben Grundreihe und Umkehrung je Reihenhälfte fünf Töne (Tonvorrat) gemeinsam, die die Akkorde bilden (im Beispiel in [ ]); die ungleichen Töne (*h, cis*) schlagen vor oder nach:

Instrum. T. 8–9/9–11	$U_c = \text{Nr. 7}$		$K_c = \text{Nr. 6}$	
	[c a cis d b es]	<b>h</b> [g as e f fis]	[fis g as e f] <b>cis</b>	[a d b h es c]
	Streicher	Hfe., Cel., Vl. solo	Hfe., Cel., Vl. solo	Streicher
Bass-Solo T. 7–10	$O_c = 5$			
	c es h b	d a	cis f	e as g fis

Das Stück endet, wie erwähnt, mit einem zwölftönigen Akkord, der aus einzelnen, nicht verdoppelten Tönen aller Bläser, Celesta, Harfe und Sologeige besteht. Der zugrunde liegende Jone-Text, vor allem die letzten beiden Zeilen, lässt sich direkt auf das Thema unserer Untersuchung beziehen:

„Schweigt auch die Welt, aus Farben ist sie immer,  
so lang die Sonne scheint.  
Die Nachtigall, wenn nachts kein Farbenschimmer  
mehr leuchtet, Freude weint.“

Dann klingt es auf, wenn nichts das Aug mehr bindet,  
dann flutet Glanz ins Ohr.  
Wenn das beweglich Farbige verschwindet,  
tritt das Bewegende im Klang hervor.“

(rit.) ..... ruhig ♩ = ♩ tempo

7 8 9 10 11 12

Kl.

Sax.

Bkl.

Trp.

Hrn.

Pos.

Tb.

Cel.

Hf.

B.-Solo

S.-Gg.

2. Gg.

Br.

Vcl.

Kbs.

Schweigt auch die Welt, aus Far - ben ist sie im-mer, so lang die Son-ne scheint. Die

pizz.

arco

get.

Beispiel 21: II. Kantate, op. 31, 1. Satz, T. 7-12. Besetzung (Partitur in C): Bass-Solo, Fl., Alt-Sax., Klar. (B), BKlar. (B), Trp. (B), Hn. (F), Pos., BTub., Cel., Hfe., 1. Vl. solo, 2. Vl., Va., Vc., Kb.

## Das Bachfest Leipzig 1950 und Šostakovič\*

von Christiane und Detlef Gojowy, Unkel

„Ach Herr Schösser, geht nicht gar zu schlimm  
mit uns armen Bauersleuten üm!  
Schont nur unsrer Haut,  
Freßt ihr gleich das Kraut  
Wie die Raupen bis zum kahlen Strunk,  
Habt nur genug!“

Gesetzt, es wollte jemand nachweisen, wie aufgeschlossen Johann Sebastian Bach den Nöten der werktätigen Klassen seiner Zeit gegenüberstand, wie er ihren Protest gegen drückende Ausbeutung zu artikulieren half, würde sich wohl kaum ein Text besser eignen als diese von ihm – zudem in der Mundart des Volkes! – komponierten Verse seiner *Bauernkantate* (BWV 212) aus der Feder seines Freundes Christian Friedrich Henrici, genannt Picander. Dieser schrieb für Bach die Texte zu weltlichen und geistlichen Kantaten und Oratorien, nach Möglichkeit im gleichen Vers- und Reimschema, so dass man sie austauschen, auf eine einmal komponierte Musik wieder verwenden konnte. Die *Bauernkantate* war eine ‚weltliche Gelegenheitskomposition‘, wie sie dann oft in Bachs geistlichen Kantaten zu neuem und minder vergänglichem musikalischen Leben erwachten; sie entstand 1742 für die Erbhuldigung des Dorfes Klein Zschocher bei Leipzig an seinen neuen Patron, den Kammerherrn Carl Heinrich von Dieskau, einem Vorfahr übrigens des berühmten Kammersängers Dietrich Fischer-Dieskau. Er galt, wie wir aus dem Text erfahren, „bei der Steuer viel“, Henrici, in seinem bürgerlichen Beruf Steuerrevisor, formulierte hier aus nächster Kenntnis der dörflichen Probleme durchaus konkrete Anliegen und machte seinen Freund Johann Sebastian gewissermaßen zum ersten ‚Arbeiter- und Bauernkomponisten‘ noch zur Zeit der Leibeigenschaft!

Tatsächlich ging es zweihundertacht Jahre später in Leipzig – in der Sowjetischen Besatzungszone hatte sich die Deutsche Demokratische Republik als ‚erster Arbeiter- und Bauernstaat‘ im erhofften Vorgriff auf ein sozialistisches Gesamtdeutschland etabliert – um etwas Derartiges: um ein „neues Bach-Bild“ im Zuge eines gesamtdeutsch-national verstandenen kulturpolitischen Anspruchs. Aus einem vorgeblich „weltabgewandten, lebensfremden Kirchenkomponisten“, zu dem ihn „philiströse Vorurteile, theologische Mystifikationen“<sup>1</sup>, „eine mystisch entstellte Bach-Auffassung und ein von geistiger Inzucht befallenes Spezialistentum“<sup>2</sup> und ähnliche „falsche Auffassun-

\*Für freundliche Hilfe und Hinweise bei der Erarbeitung dieser Dokumentation ist zu danken: Prof. Dimitri Terzakis und Prof. Dr. Hans Joachim Schulze, Leipzig, Herrn Wolfgang Ritschel und Herrn Axel Gojowy, Dresden, Dr. Lars Klingberg, Dr. Helmut Hell und Frau Brigitte Fischer, Berlin, Herrn Viktor Suslin, Hamburg, und Herrn Senator h.c. Klaus Jentzsch, Tübingen. – Russische Namen wurden in Zitaten und referierten Dokumenten zunächst in der Schreibweise des Dokuments (Duden-Transkription oder andere gebräuchliche Form) belassen, abweichendenfalls die transliterierte Form in Klammern nachgefügt. Offenkundige Fehler wurden dabei stillschweigend korrigiert.

<sup>1</sup> Victor (Viktor) Gorodinskij, „Das wahre Bild Johann Sebastian Bachs“, *Tägliche Rundschau* 18.7.1950, S. 4, desgl. in: *Bach-Probleme. Festschrift zur Deutschen Bach-Feier Leipzig 1950*, Leipzig 1950, S. 7.

<sup>2</sup> Harry Goldschmidt im Vorwort zum Ausstellungsführer *Deutsche Bach-Ausstellung Johann Sebastian Bach in seiner Zeit*, Leipzig 1950, S. 5.

gen kosmopolitischer Dunkelmänner“<sup>3</sup> gemacht hatten, sollte er sich in einen Vertreter der bürgerlichen Aufklärung verwandeln, zu einem „Humanisten“, und zwar einem „kämpferischen“, der zugleich gegen „Formalismus, Kosmopolitismus, Seelenlosigkeit und Weltflucht“<sup>4</sup> in Stellung zu bringen war sowie gegen die „amerikanische Kulturbarbarei, die das eigene nationale kulturelle Leben auf das gefährlichste bedroht.“<sup>5</sup> Mit ‚Formalismus‘ hatte man es nämlich schon im 18. Jahrhundert zu tun – im Leipzig der Bach-Zeit stand „die junge Generation – Klopstock, Lessing, Rabener, Schlegel – in Opposition zu Gottscheds formalistischem Regelkram.“<sup>6</sup> Volkstümlich war Bach ohne Zweifel: „Er kommt aus dem Volk, und die Wurzeln seiner Musik reichen in das Volkstum hinab.“<sup>7</sup> Mehr noch: „er sprach mit seiner Musik zu den Deutschen aller Stände, und verleugnete auch dort, wo er fremde Elemente eindeutschte, niemals den zutiefst nationalen Charakter seiner Kunst.“<sup>8</sup> „Mit Bach beginnt in Wahrheit das Zeitalter der deutschen Musik“, diese Sentenz des Jenaer Ordinarius für Musikgeschichte, Heinrich Bessler, wurde als „Höhepunkt des ersten Tages“ der Leipziger Bachfeier empfunden.<sup>9</sup>

Dies alles zu verdeutlichen, was allerdings vor 1945 auch nicht wesentlich anders gesehen worden wäre, sollte anlässlich von Bachs 200. Todestag jenes monumentale Bachfest in Leipzig dienen, das unter großzügigster Förderung mit allen staatlichen Mitteln, begleitet von einem Wettbewerb und einer wissenschaftlichen Bach-Konferenz unter internationaler Beteiligung vom 23. bis 31. Juli in Szene ging. (Es war dies übrigens in jenen Jahren nicht das einzige spektakuläre Ereignis in dem jungen Staat: Zeitgleich mit dem Bachfest tagte in Ostberlin der III. Parteitag der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands, im August 1951 sollten dort die ersten „Weltfestspiele der Jugend und Studenten“ folgen.)

Als ‚Arbeiter- und Bauernkomponist‘ kam Bach hierbei allerdings doch nicht so recht in Betracht, denn gerade die oben zitierten Verse waren, wie überhaupt der ursprüngliche Text jener Huldigungskantate, absurderweise in der DDR vergessen und durch eine ‚zeitgemäßere‘, den Bauernstand feiernde und verklärende Version von Paul Hermann ersetzt, die man als Mischform von Schäfer- und Blut-und-Boden-Idylle bezeichnen könnte. Als *Bauernkantate* war das Stück damals wohlgermerkt durchaus populär, seine Melodien wurden auch von Laiensembles in Bearbeitungen für Akkordeon-, Gitarren- und Blockflötenbesetzungen landauf landab musiziert, wie sich die Verfasser auch aus eigener Mitwirkung erinnern. In der neuen Textfassung wird aus der Erbhuldigung nun ein „Kirmesfest“, und es geht darin durchaus züchtiger zu als in der „zeitlich längst

<sup>3</sup> Georgij Chubow (Chubov), „Bach und die Gegenwart. Auszug aus dem Vortrag des sowjetischen Musikwissenschaftlers bei der Deutschen Bachfeier in Leipzig“, *Tägliche Rundschau* 27.7.1950.

<sup>4</sup> Ernst Hermann Meyer, „Bach dem ganzen deutschen Volk“, *Neues Deutschland* 26.7.1950, S. 1.

<sup>5</sup> Wilhelm Pieck, Staatspräsident, auf der Festversammlung zum Deutschen Bachfest Leipzig, u. a. in: Walther Vetter, Ernst Hermann Meyer, Hans Heinrich Eggebrecht (Hrsg.), *Bericht über die wissenschaftliche Bachtagung*. Leipzig 1951, S. 23.

<sup>6</sup> Ausstellungsführer, wie Anm. 2, S. 45.

<sup>7</sup> Ernst Hermann Meyer bei der Bach-Nationalfeier („Bachs friedliches Werk dem Frieden erhalten“), *Tägliche Rundschau* 29.7.1950, S. 2.

<sup>8</sup> „Der nationale Musikschöpfer. Dr. Karl Laux sprach auf den Leipziger Bach-Feiern“, *Tägliche Rundschau* 27.7.1950, S. 4.

<sup>9</sup> *Tägliche Rundschau* 28.7.1950 („Mit Bach beginnt das Zeitalter deutscher Musik“).

überholten“<sup>10</sup> Urversion Picanders: Das Bauernmädchen Mieke muss nicht mehr ihr „Guschel“ hergeben zum Küssen, sondern nur ihre Hand, anstatt „Klein-Zschocher müsse so zart und süße wie lauter Mandelkerne sein“ heißt es jetzt „Tage voll Wonne, Tage voll Sonne, wenn froh der Landmann die Ernte einbringt“, und wenn das Sopranrezitativ „Das klingt zu liederlich...“ nunmehr die feierliche Erklärung trägt: „Der Bauer wünscht sich Heim und Hof...“, so wird dies der Hörer in der DDR des Jahres 1950 als Anspielung auf die eben vollzogene Bodenreform empfunden und damit sicher nicht im Irrtum gewesen sein. Nur eben jene Arie, die da beklagt, wie den „armen Bauersleuten“ das Ihre wie von „Raupen bis zum kahlen Strunk“ weggefressen wird, sie musste in jener fortschrittlichen Fassung ersatzlos entfallen: vielleicht, dass man in jenen Zeiten harter Plansoll-Verpflichtungen gerade in der DDR davon nichts hören wollte?<sup>11</sup>

### *Der Deutsche Bach-Ausschuss*

Das Leipziger Bachfest firmierte als „Siebenundzwanzigstes Deutsches Bachfest der Neuen Bachgesellschaft“<sup>12</sup>, die im Bereich der DDR allerdings nur eine schein-selbstständige Existenz führte. Lars Klingberg hat in seiner Rostocker Dissertation *Politisch fest in unseren Händen. Musikalische und musikwissenschaftliche Gesellschaften in der DDR*<sup>13</sup> die Nachkriegsgeschichte u. a. dieser Vereinigung dokumentiert. Nach Zerstörung der Leipziger Geschäftsstelle 1943 hatte sich im Juni 1949 in Basel die deutsche Sektion einer 1946 in Schaffhausen gegründeten Internationalen Bach-Gesellschaft gebildet; eine Auflösung der bisherigen Neuen Bachgesellschaft war unter dem ‚Notvorsitz‘ des früheren Thomaskantors Karl Straube verhindert worden, der den Vorsitz am 10. August 1949 an den Theologen Christhard Mahrenholz übergab, welcher 1950 in seiner Heimatstadt Hannover eine zweite Geschäftsstelle errichtete – mit dem Ziel, die Einheit der Neuen Bachgesellschaft zu erhalten.<sup>14</sup> Diese Zusammenhänge sind zum Verständnis der nachfolgenden Dokumente wichtig.

Denn in der Sowjetischen Besatzungszone waren durch Befehl Nr. 51 des Obersten Chefs der Sowjetischen Militäradministration „alle ehemals auf dem Territorium der Sowjetischen Besatzungszone Deutschlands existierenden künstlerischen Gesellschaften und Vereinigungen [...] vom Zeitpunkt der Kapitulation Deutschlands an als

<sup>10</sup> Vorwort Paul Hermann zu seiner Bearbeitung, Berlin/Leipzig 1950, S. 3. Im Ausstellungsführer, wie Anm. 2, S. 15, sind die in der Bearbeitung Hermanns entfallenen Verse immerhin zitiert.

<sup>11</sup> In einem „Blick auf den Büchertisch“ zu „Neuer Bach-Literatur“ lesen wir in der *Täglichen Rundschau* vom 14.7.1950 zu dieser Fassung die distanzierte Einschätzung von Karl Laux: „Da die für den weltlichen Bach so bezeichnende ‚Bauernkantate‘ in ihrem Textteil heute nicht mehr zu gebrauchen ist, war eine Neubearbeitung unumgänglich. Eine solche legt Paul Hermann im Verlag Volk und Wissen, Berlin, vor, doch kann man nicht behaupten, daß sie geglückt sei. Sie greift die Substanz der Musik allzu stark an und kommt fast einer Fälschung des ursprünglichen Bildes nahe. Begrüßenswert ist es, daß sie eine Aufführung durch Laiengruppen in den Betrieben und MAS ermöglicht. Das Problem der so notwendigen Popularisierung Bachs ist damit einmal ernstlich in Angriff genommen worden. Um so bedauerlicher ist es, daß das Resultat so wenig befriedigt.“

<sup>12</sup> Siehe das Bach-Fest-Buch im Besitz der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin.

<sup>13</sup> Lars Klingberg, *Politisch fest in unseren Händen. Musikalische und musikwissenschaftliche Gesellschaften in der DDR. Dokumente und Analysen* (= Musiksoziologie 3), Kassel u. a. 1997.

<sup>14</sup> Klingberg, *Politisch fest in unseren Händen*, S. 77.

aufgelöst zu betrachten.“<sup>15</sup> Die Zentralverwaltung des Inneren der Sowjetischen Besatzungszone hatte die Selbstständigkeit gesellschaftlicher Organisationen per Verordnung aufgehoben.<sup>16</sup> Der Bachgesellschaft war Anfang 1949 vom Amtsgericht Leipzig mitgeteilt worden, dass ihr provisorischer, auf den Namen Karl Straube lautender Eintrag im Vereinsregister gelöscht worden sei.<sup>17</sup>

So kann man es zwar als Akt der Vereinnahmung und Gleichschaltung interpretieren, andererseits aber auch als vernünftige Maßnahme zur Bestandswahrung, wenn am 4. Juli 1949 (nach der Währungsreform, aber noch vor Gründung der DDR am 7. Oktober 1949) unter Mitwirkung von Thomaskantor Günther Ramin, Eberhard Gelbe-Hausen und dem Bundessekretär des Kulturbunds, Klaus Gysi, eine Übereinkunft über die Eingliederung der Neuen Bachgesellschaft in den „Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands“ geschlossen wurde:

„Bei der heute am 4. Juli 1949 zwischen den Herren: Professor Ramin, Biebrich, Gelbe-Hausen und Gysi geführten Aussprache über die Modalitäten der Neuen Bach-Gesellschaft in den Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands wurde folgendes festgelegt:

- 1) Die Neue Bach-Gesellschaft gehört korporativ dem Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands an. Sie führt weiterhin den Namen ‚Neue Bach-Gesellschaft‘ und behält ihre alten Mitgliedskarten und Drucksachen bei.
- 2) Die Neue Bach-Gesellschaft führt 10 % ihrer Jahreseinnahme aus Mitgliedsbeiträgen von Mitgliedern der sowjetischen Besatzungszone an die Bundesleitung des Kulturbundes ab. Nach dem jetzigen Stand von Mitgliedern der sowjetischen Besatzungszone bedeutet das eine jährliche Pauschalsumme von DM 200,-.
- 3) Das Bach-Haus in Eisenach wird im Grundbuch auf den Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands übertragen. Die Leitung des Kulturbundes erteilt dem Schriftführer der Neuen Bach-Gesellschaft eine Stellvertreterbefugnis für die Verwaltung des Hauses, die die Übernahme der Pflichten und Rechte aus dem Grundstück einschließt. Einkünfte, Kosten und Lasten aus dem Bach-Haus trägt die Neue Bach-Gesellschaft.
- 4) Die ideologische und organisatorische Arbeit der Neuen Bach-Gesellschaft erfolgt in Übereinstimmung mit den grundsätzlichen Prinzipien die für die Arbeit des Kulturbundes gelten. Um die notwendige Abstimmung zu gewährleisten, werden folgende Maßnahmen getroffen:
  - a.) Eine vom Kulturbund vorgeschlagene Persönlichkeit wird in den Vorstand gewählt.
  - b.) Im Verwaltungsrat ist der Kulturbund durch ein von ihm vorgeschlagenes Mitglied vertreten.
  - c.) Der Geschäftsführer der Neuen Bach-Gesellschaft trifft seine Maßnahmen in Übereinstimmung mit dem Kreissekretär des Kulturbundes in Leipzig.
  - d.) Zu Sitzungen des Vorstandes, auf denen Fragen von allgemeiner Bedeutung zur Diskussion stehen, wird die Bundesleitung des Kulturbundes eingeladen.
- 5) Sollte eine neue Verordnung über die Zulassung eingetragener Vereine erlassen werden, die sich auch auf Vereinigungen von der Art der früheren Neuen Bach-Gesellschaft bezieht, so erlischt diese Vereinbarung. Die Neuregelung der organisatorischen und finanziellen Fragen erfolgt in diesem Fall so, dass weder dem Kulturbund noch der Neuen Bach-Gesellschaft unbillige Verluste entstehen.“<sup>18</sup>

Selbst die Übertragung des Bach-Hauses könnte unter dem Gesichtspunkt betrachtet werden, einer Enteignung zuvorzukommen, denn Grund- und Hausbesitz konnte unter sozialistischen Verhältnissen immer nur eine Belastung, keine Gewinnquelle darstellen. Auch andere aufgelöste Vereine hatten, wie Lars Klingberg<sup>19</sup> darlegt, „Restauration unter dem Deckmantel des Kulturbundes“ gesucht, wogegen im Fall der Neuen Bachgesellschaft der Sächsische Volksbildungsminister Helmut Holtzhauer Bedenken anmeldete, dem das von ihr vorgeschlagene Programm eines Bachfestes zum 200. Todestag des Komponisten zu kirchlich vorkam.

<sup>15</sup> Dokument bei Klingberg, *Politisch fest in unseren Händen*, S. 178 f.

<sup>16</sup> Ebd. S. 78, Dokument S. 179 ff.

<sup>17</sup> Ebd. S. 77 f.

<sup>18</sup> Dokument in der Stiftung Archiv der Parteien und Massenorganisationen der DDR im Bundesarchiv, im Folgenden abgekürzt SAPMO, Berlin, in den Unterlagen „Kulturbund“, Bestandssignatur DY/27, Aktenband 1530.

<sup>19</sup> Klingberg, *Politisch fest in unseren Händen*, S. 78 f.

Ungeachtet ihrer neuerlichen Legitimation konnte die Neue Bachgesellschaft mit ihren alten kirchlich gebundenen Mitgliedern und Zielen schwerlich der allein ausersehene Träger einer Veranstaltung sein, die dem gesamtdeutschen Repräsentationsbedürfnis der DDR hätte Genüge tun können. Diese musste vielmehr wesentlich ‚höher angebunden‘ sein! Ein Beteiligter des zitierten Übernahmebeschlusses, der im Februar 1950 nach Westen geflüchtete Kressekretär des Kulturbundes Leipzig, Eberhard Gelbe-Hausen, war wahrscheinlich der Verfasser oder Gewährsmann eines Artikels „Herein mit J. S. Bach in die ‚Nationale Front‘ – Parteipolitische Ausnutzung eines großen Deutschen – Theater vor den Westleuten“, der in der Westberliner Zeitung *Der Tag* am 19. März 1950 Folgendes aufdeckte:<sup>20</sup>

„[...] Die russische Zentralkommandantur in Leipzig hatte die Zustimmung zu der Übernahme unter der Bedingung erteilt, daß die Bachgesellschaft im Rahmen der ‚Nationalen Front‘ eingesetzt würde und daß man die früheren westdeutschen Vorstandsmitglieder zur Mitarbeit gewänne.

Als Gegenleistung versprach man, daß das Deutsche Bach-Fest in Leipzig allein eine Angelegenheit der Neuen Bachgesellschaft und nicht politischer Stellen sein solle. Dieses Versprechen wurde gebrochen. Denn inzwischen hatte das Zentralsekretariat der SED beschlossen, das Bach-Fest unter der Maske einer gesamtdeutschen Angelegenheit zum politischen Propagandaakt zu benutzen. Zu diesem Zwecke berief sie über den Kulturbund eine Fraktionssitzung ein, zu der Vertreter der Kulturabteilung der SED, des Volksbildungsministeriums und der Musikhochschule Leipzig – soweit sie Mitglieder der SED waren – eingeladen wurden. Außerdem wurden hinzugezogen: Prof. Dr. Ernst Hermann Meyer, Inhaber des Lehrstuhls für Musiksoziologie an der Linden-Universität Berlin, Dr. Laux und Herr Notowicz.

Dieses eindeutig politisch ausgerichtete Gremium bestimmte nun von sich aus die Einsetzung eines ‚Deutschen Bach-Ausschusses‘. Um die Opposition von Prof. Ramin auszuschalten, nominierte man ihn als Vorsitzenden, in der Annahme, daß er sich durch eine solche Ehrung bestimmen ließe, das bisher festgelegte Bach-Programm ‚im weltlich-politischen Sinne‘ zu revidieren. Als Mitglieder des Ehrenpräsidiums sah man vorläufig vor: Staatspräsident Pieck, Ministerpräsident Grotewohl, Minister Wandel, Prof. Albert Schweitzer, Prof. Gurlitt, Prof. Blume, Prof. Straube, Präsident J. R. Becher, Prof. Mahrenholz, Prof. Haas, Prof. Stroux, Prof. Mersmann und Heinrich Mann [...]“

Diese Personenliste bestätigt sich nach Sitzungsprotokollen des genannten Ausschusses in den Kulturbund-Akten des Bundesarchivs.<sup>21</sup> Des Weiteren ist dort die Rede davon Johann Nepomuk David aus Stuttgart nach Leipzig einzuladen, davon, dass Einladungen nach Westdeutschland nur über den damaligen Kultusminister Paul Wandel hinausgehen sollten, und von dem Plädoyer Klaus Gysis, gegenüber der Bachgesellschaft eine ‚Plattform‘ in Form einer musikwissenschaftlichen Gesellschaft auszubauen: Ein musikwissenschaftlicher Kongress solle unter dem Protektorat der Gesellschaft für Musikforschung und der Bachgesellschaft stattfinden.

Besagter Deutscher Bach-Ausschuss war nach Beschluss des ZK der SED vom 5. Dezember 1949<sup>22</sup> in Funktion getreten; seine Bildung hatte Ernst Hermann Meyer Anfang November in einer dreitägigen Klausur ausgesuchter SED-Mitglieder (darunter Nathan Notowicz, Georg Knepler und Karl Laux) in Kleinmachnow vorbereitet.<sup>23</sup> Zusammen mit Klaus Gysi wird er die treibende Kraft in diesem Gremium sein – auch, was das vielbeschworene ‚neue Bach-Bild‘ betrifft, und nicht zuletzt auch die Einladung ausländischer Delegationen.

Der Ausschuss „Zur Vorbereitung der Deutschen Bach-Feier“ konstituierte sich also am 12. Dezember 1949 unter dem Vorsitz von Günther Ramin und der Vize-

<sup>20</sup> 3. Jg., Nr. 67; zitiert nach Klingberg, *Politisch fest in unseren Händen*, S. 186–189.

<sup>21</sup> SAPMO Mappe DY 27/1567.

<sup>22</sup> Klingberg, *Politisch fest in unseren Händen*, S. 80.

<sup>23</sup> Ebd., S. 81.

präsidentschaft von Ernst Hermann Meyer und Beteiligung des Leipziger Oberbürgermeisters Max Opitz, Prof. Dr. Walther Vetter und Rudolf Fischer, u. a. mit der von Klaus Gysi als Bundessekretär des Kulturbundes betriebenen Entschließung, dass alle zentralen Feiern in Leipzig stattfinden sollten. Für die Mitarbeit in diesem gesamtdeutsch konzipierten Bach-Ausschuss vorgesehen wurden der Dirigent Franz Konwitschny, Karl Laux, die Komponisten Ottmar Gerster, Rudolf Wagner-Régeny, Hanns Eisler und Karl Amadeus Hartmann, der Dresdner Kreuzkantor Rudolf Mauersberger, der Musikschriftsteller Karl Schönewolf und der Schriftsteller Alexander Abusch – weitere Ehrengäste aus der DDR und der ‚Westzone‘ (so lautete die Sprachregelung; der Begriff ‚Bundesrepublik‘ ist einstweilen tabu!) waren vorgesehen.<sup>24</sup>

Eine Sitzung des Bach-Ausschusses vom 6. Februar 1950 in der Leipziger Musikhochschule – Teilnehmer waren die Professoren Otto Goldhammer, Dr. Hans Mayer, Ernst Hermann Meyer, Dr. Scholz, Serauky und Vetter sowie Dr. Strauss und Dr. Wackernagel – betraf die Vorbereitung einer zentralen Bach-Ausstellung in Leipzig, zu der allerorten Materialien ermittelt und gesammelt werden sollten.<sup>25</sup> Diese Ausstellung wird dann unter dem Schutz einer Berliner Dienststelle mit Sitz in der ‚Normannenstraße‘ stehen, der späteren Zentrale des Staatssicherheitsdienstes der DDR.<sup>26</sup> In gleicher Systematik wird ein Briefwechsel mit verschiedenen Verlagen geführt, Bach-Literatur umfassend zu ermitteln.<sup>27</sup> Auf der 3. Sitzung des Deutschen Bach-Ausschusses am 21. Februar 1950 in Berlin – anwesend sind hier neben Ernst Hermann Meyer und Georg Knepler auch der Oberkirchenrat Oskar Söhngen – steht nun auch erstmals der von Heinrich Bessler, Jena, auf der ersten Tagung der neu legitimierten Neuen Bachgesellschaft am 10. August 1949 entwickelte Vorschlag einer Neuen Bach-Werkausgabe zur Debatte,<sup>28</sup> wie sie dann schließlich als *Neue Bach-Ausgabe* (NBA) von zwei 1950 neugegründeten Instituten, dem Bach-Archiv Leipzig und dem Bach-Institut Göttingen gemeinsam herausgegeben werden sollte.<sup>29</sup> An zielbewusster Kompetenz mangelte es den Initiatoren des DDR-Bachfestes nicht!

Des Weiteren steht die Prägung einer versilberten Erinnerungsnadel für prominente Gäste zur Verhandlung, die schließlich in einer Auflage von 200 Stück vom Gravierwerk VEB PRAWEMA zu je 75 Pfg. das Stück hergestellt werden soll,<sup>30</sup> sowie die Auflage einer Sonderbriefmarken-Serie mit Aufschlag.<sup>31</sup> Wegen Geld für die Preisträger des

<sup>24</sup> SAPMO Mappe D 27/1567.

<sup>25</sup> SAPMO Mappe D 27/1083.

<sup>26</sup> SAPMO Mappe D 27/1568.

<sup>27</sup> SAPMO Mappe D 27/1083.

<sup>28</sup> SAPMO Mappe D 27/1567.

<sup>29</sup> Verschiedentlich wurde in Zeitungsberichten Dmitrij Šostakovič als Befürworter oder gar Anreger dieser Idee hervorgehoben, so in der *Leipziger Volkszeitung* vom 26.7.1950: „Dimitrij Schostakowitsch machte als Jury-Mitglied den wertvollen Vorschlag, daß eine auf der Grundlage der neuesten wissenschaftlichen Erkenntnisse ruhende Gesamtausgabe der Werke Bachs herausgegeben wird. Prof. Ramin unterstützte diese begrüßenswerte Anregung und hoffte, noch im Rahmen des Bach-Ausschusses den Vorschlag verwirklichen zu können [...]“ („Hohes künstlerisches Niveau des Bach-Wettbewerbes“, S. 3). – Desgleichen *Tägliche Rundschau* vom 25.7.1950, S. 6: „Die Welt ehrt Johann Sebastian Bach [...] Schostakowitsch regt Bach-Gesamtausgabe an: Schostakowitsch [...] regte an, daß der Bach-Ausschuß und die Bach-Jury gemeinsam dafür sorgen sollten, daß die Gesamtausgabe der Bachschen Werke im akademischen Stil durchgeführt werden sollte. Dieser Vorschlag wurde von den deutschen Musikern mit großer Genugtuung aufgenommen, und Prof. Ramin konnte darauf hinweisen, daß bereits im Bach-Ausschuß über einen solchen Plan gesprochen worden war.“

<sup>30</sup> SAPMO Mappe D 27/1168.

<sup>31</sup> SAPMO Mappe D 27/1568.

Wettbewerbs gehen Bittbriefe an Verlage und an die Volksbühne hinaus – „Volk und Wissen“ sowie die Bühne bedauern jedoch. Ebenso ist die angestrebte Ehrenpräsidentschaft von Albert Schweitzer nicht zu erlangen (oder behielt er sie der Neuen Bachgesellschaft vor?) – Günther Ramin soll sie dann gemeinsam mit dem Kulturminister Paul Wandel wahrnehmen.<sup>32</sup>

Ein Problem bildete selbst innerhalb der DDR der verkündete und erstrebte absolute „Leipziger Zentralismus“ des Projekts: andere Städte wie Eisenach sollen nur „Bachfeiern“, keine „-feste“ veranstalten, und auch dies wird noch hintertrieben (z. B. in Sangerhausen), oder Gelder werden nicht bewilligt (Naumburg, Anhalt).<sup>33</sup> Mühlhausen gibt Exponate nur widerwillig in die zentrale Ausstellung, Prof. Walter Serauky, Halle, scheidet unter Protest an den Präsidenten Ramin aus dem Bach-Ausschuss aus, weil er zu wichtigen Sitzungen des Organisationshauptausschusses die Einladungen zu spät bekam und er seine Interessen der Wiedereröffnung des Leipziger Instrumentenmuseums nicht wahrnehmen konnte.<sup>34</sup>

### *Deutschland einig Vaterland!*

Ein Dorn im Auge waren natürlich die zum Teil früher geplanten westdeutschen Bach-Feste, und schon vom 29. Dezember 1949 datiert eine Notiz über den Versuch, das Bachfest Lüneburg nach Leipzig zu ziehen und das Göttinger Bachfest zu verlegen – Walther Vetter und Karl Laux sollten dies erreichen.<sup>35</sup>

Aus heutiger Sicht und mehreren Jahrzehnten Erfahrung mit der Abgrenzungspolitik der DDR und ihrem Anspruch auf Eigenständigkeit gegenüber der Bundesrepublik mag in diesen Dokumenten der allgegenwärtige ‚gesamtdeutsche‘ Aspekt ins Auge fallen und erstaunen. Die Liste prominenter Gäste aus westlichen Bundesländern, datiert 9. August 1950,<sup>36</sup> zeugt durchaus von Fachkenntnis der Einladenden,<sup>37</sup> und zu den vorgesehenen Juroren der Endausscheidung im Bach-Wettbewerb zählten dann die Westberliner Pianisten Hans Beltz, Gerhard Puchelt und Helmut Roloff<sup>38</sup> – allerdings befand sich damals eine eigene Ostberliner Musikhochschule, die spätere Musikhochschule „Hanns Eisler“, noch in der Gründungsphase und wurde erst am 2. Oktober 1950 eröffnet.<sup>39</sup> Wenn z. B. bei der Sitzung des Leipziger Bach-Ausschusses am 31. März 1950, protokolliert am 11. April,<sup>40</sup> Prof. Scholz betont, man müsse von Gesamtdeutschland ausgehen, wäre dies in dem Sinne zu verste-

<sup>32</sup> SAPMO Mappe D 27/1668.

<sup>33</sup> SAPMO Mappe D 27/1568.

<sup>34</sup> SAPMO Mappen D 27/1568 und 1567.

<sup>35</sup> SAPMO Mappe D 27/1567.

<sup>36</sup> SAPMO Mappe D 27/1567, hier z. B. aufgeführt auch Wolfgang Fortner.

<sup>37</sup> Das Programm der Musikwissenschaftlichen Bach-Tagung (in: *Deutsche Bachfeier*, Leipzig 1950, Deutscher Bachausschuß – Exemplar D-De, Signatur MB 8° 793) nennt u. a. folgende westliche Referenten: Siegfried Borris, Berlin, Maxim Stempel, Stockholm, Wolfgang Schmieder, Frankfurt/M., Heinrich Sievers, Hannover, Wilibald Gurlitt, Freiburg, Walter Blankenburg, Schlüchtern, Alfred Dürr, Göttingen, Walter Riezler, München, Rudolf Stephan, Göttingen, Georg Anschütz, Hamburg, Rudolf Gerber, Göttingen, Heinrich Husmann, Hamburg, Felix Oberborbeck, Vechta, Lili Kroeber-Asche, Stuttgart, Valentin Denis, Löwen, Wilhelm Heinitz, Hamburg und Eberhard Rebling, Amsterdam. Für diesen Kongress zeichnete die Gesellschaft für Musikforschung mit Sitz in Kiel verantwortlich.

<sup>38</sup> SAPMO Mappe D 27/1083.

<sup>39</sup> Anzeige in der *Täglichen Rundschau* vom 28.7.1950.

<sup>40</sup> SAPMO Mappe D 27/1083.

hen: Gesamtdeutschland müsse dieses Bachfest als das seine betrachten. Von einer Abgrenzungspolitik oder gar Kontaktverboten war in diesen frühen 50er-Jahren noch keine Rede – im Gegenteil sah die DDR ihre Sendung in einem kulturellen Alleinvertretungsanspruch gesamtdeutscher Anliegen auch in den ‚Westzonen‘. So ist z. B. einem Verfasser erinnerlich, dass bei der großen Immatrikulationsfeier der Humboldt-Universität im Berliner Friedrichstadtpalast 1952 ein künstlerisches Rahmenprogramm u. a. mit Ammerländer Volkstänzen ablief, so wie sie dem Vernehmen nach bereits bei der Olympiade 1936 in Berlin aufgeführt wurden – das Ammerland liegt im Oldenburgischen!, – oder auch die Schlossanlagen von Schwetzingen rechnete die DDR gelegentlich zu ihrem ‚kulturellen Erbe‘.

Den Worten „Deutschland einig Vaterland“ aus der von Johannes R. Becher gedichteten, von Hanns Eisler vertonten Nationalhymne der DDR haftete damals noch nichts Verwerfliches an – erst später wurde dieser Text verboten und verheimlicht. Eben bei der Deutschen Bachfeier am 29. Juli im Leipziger Schauspielhaus versicherte Ministerpräsident Max Seydewitz, anknüpfend an die Worte eines Hamburger Vorredners (Georg Anschütz): „[...] daß ein Gast aus Hamburg für uns kein Gast von auswärts sei; er sei ein Deutscher, und wo immer Deutsche aus Ost und West zusammenkämen, fühlten sie sich als Angehörige eines Volkes“.<sup>41</sup> Freilich irrte man auch in der Annahme einer besonderen Friedlichkeit jener frühen Zeiten. In derselben Hymne heißt es auch: „wenn wir brüderlich uns einen, schlagen wir des Volkes Feind“, und auf einen solchen Feind war allerdings nicht zu verzichten. Wir finden ihn im ‚amerikanischen Imperialismus‘ mit seiner ‚Kulturbarbarei‘ – in denselben offiziösen Zeitungen, die über das Bachfest aktuell und in großer Aufmachung berichten, finden wir z. B. ‚Berichte‘ über seine finsternen Pläne, das Rheintal unter Wasser zu setzen und seine Bewohner zu ertränken,<sup>42</sup> oder in den Eröffnungstagen des Bachfestes lesen wir neben den kompetenten Musikberichten von Karl Laux oder Georg Knepler in der *Täglichen Rundschau* auch: Adenauer verschlechtert das Brot für die Armen. Gutes Brot nur für die Zahlungskräftigen.<sup>43</sup> Darüber hinwegzusehen, mag schon damals unter Intellektuellen guter Ton gewesen sein – Proteste blieben Einzelfälle wie ein Brief von Oberlandeskirchenrat Prof. Dr. D. Christhard Mahrenholz, Hannover, an den Präsidenten des Bach-Ausschusses:<sup>44</sup>

„Mein lieber Ramin!

Ihr letztes Schreiben in Sachen des Göttinger Bachfestes habe ich erhalten. Sie haben inzwischen wohl aus meinem an Herrn Dr. Sprengel gerichteten Brief, den ich Ihnen in Abschrift zusandte, gesehen, daß ich alles tue, um das Leipziger Bachfest vor Mißdeutungen zu schützen. Ich werde auch dafür sorgen, daß in Musik und Kirche eine entsprechende Richtigstellung bzw. eine Aufklärung erfolgt. Ich habe das bislang alles mit frohem Herzen getan, weil es mir wirklich darum geht, daß die Bachfreunde zu Bachs Todestag in Leipzig anwesend sind, soweit sie kommen können. Ich habe freilich von vornherein keinen Zweifel darüber gelassen und möchte das auch jetzt noch einmal in aller Deutlichkeit sagen, daß es unumgänglich notwendig war, denen, die aus pekuniären oder sonstigen Gründen nicht nach Leipzig kommen können, auch in Westdeutschland die Möglichkeit einer gemeinsamen Feier zum Gedenken Bachs zu geben. Es mag sein, daß man in der Ostzone solche Dinge regeln und einheitlich ausrichten kann. Im Westen ist das nicht möglich. So wird Süddeutschland weithin in Ansbach, und Westdeutschland weithin in Göttingen vertreten sein. Es läßt sich bei einem Volk, das den Krieg verloren hat, bei dem die Gelder knapp geworden sind und das von verschiedenen Besatzungsmächten besetzt ist, nicht vermeiden, daß größerer kultureller Geschehnisse an verschiedenen Orten gedacht wird. Aus diesem Grunde habe ich auch von vornherein auch im Kuratorium des Göttinger Bachfestes mitgearbeitet, wobei noch zu bedenken ist, daß das Göttinger Bachfest schon geplant war, ehe über das Leipziger Bachfest etwas verlautbart war.

<sup>41</sup> „Die Welt bekennt sich zum Humanismus Bachs“, *Tägliche Rundschau* vom 30.7.1950, S. 2.

<sup>42</sup> „Stufe II des Loreleiplans“, *Tägliche Rundschau* vom 1.8.1950.

<sup>43</sup> *Tägliche Rundschau* vom 19. 7. 1950.

<sup>44</sup> SAPMO Mappe DY 27/1568.

Da man im übrigen in Leipzig ja mit einer großen Zahl von Teilnehmern rechnet, kann das gleichzeitig stattfindende Fest in Ansbach und Göttingen doch nur als Entlastung empfunden werden.

Nun hat aber am Sonntag, dem 26. 2. mittags Herr Intendant Mahle in einem ‚Kommentar zum Sonntag‘ über die ostzonalen Sender zu dem Bachfestproblem in einer Weise Stellung genommen, die ich persönlich nun auch nicht mehr gleichgültig hinnehmen kann. Es wurde dargelegt, daß die Einheitlichkeit Deutschlands durch das zentrale Bachfest in Leipzig betont sei und daß daran auch ‚das von westdeutschen Spaltungspolitikern in Göttingen in Scene gesetzte separate Bachfest nichts ändern‘ könne (wörtlich). Dann wurde von der Neuen Bachgesellschaft gesprochen, die sich ‚unter deren Präsidenten Günther Ramin und Oberkirchenrat Mahrenholz‘ für Leipzig entschieden habe. Nach einer Darlegung, es sei durch nichts begründet, daß ausgerechnet in Göttingen, einer Stadt, die mit Bach gar nicht in Zusammenhang stünde, ein westliches Bachfest gefeiert würde, und einigen weiteren Ausführungen wurde dann dargelegt, daß (nicht etwa die Neue Bachgesellschaft, sondern) der ‚Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands‘ neben dem Deutschen Bachausschuß das zentrale Bachfest in Leipzig veranstaltet. Dieser Bund werde dafür sorgen, daß das Bachfest in Leipzig und die Bachehrungen ein wirksames Mittel würden im Kampf um die Wiedervereinigung Deutschlands gegen die Westdeutschland und Westeuropa überschwemmende Welle des amerikanischen Imperialismus (wörtlich)!

Es ist nur zu natürlich, daß diese Sendung hier das allergrößte Aufsehen erregt hat, zumal ich gerade vorher von dem gefundenen friedlichen Ausgleich berichtet hatte. Wenn die Walze freilich auf diese Melodie gestimmt wird, dann sehe ich für die ganze Angelegenheit äußerst schwarz. Jedenfalls habe ich weder die Neigung wegen meiner Mitgliedschaft im Kuratorium des Göttinger Bachfestes mich öffentlich als Spaltungspolitiker beschimpfen zu lassen, noch habe ich die Neigung, die Bachgesellschaft an einer Veranstaltung mitwirken zu lassen, die nicht dem Andenken Bachs dient, sondern um die Wiederherstellung der Einheit Deutschlands und gegen den amerikanischen Imperialismus geführt wird. Die NBG ist eine über ganz Deutschland verbreitete politisch unabhängige Gesellschaft, die sich weder vom Osten noch vom Westen mit ihren Zielen für ein noch so gutes und erstrebenswertes Ideal einsetzen läßt, weil das ihrem inneren Wesen widerspricht. Auffällig ist, daß nunmehr schon zum zweiten Male von zwei Präsidenten der Neuen Bachgesellschaft gesprochen wird, unter denen Sie den Vorrang haben. Anscheinend denkt man hier an einen ostzonalen und westzonalen Präsidenten. Äußerst auffällig ist, daß nicht die Neue Bachgesellschaft, sondern der Kulturbund neben dem Deutschen Bachausschuß als Veranstalter des Bachfestes genannt wird.

[...] Die Rede hat hier wie eine Bombe eingeschlagen, und man erwartet von mir, daß ich entweder im hiesigen Rundfunk zu der ganzen Sache eindeutig Stellung nehme oder aber mein Amt als Vorsitzender der NBG zur Verfügung stelle. [...]<sup>45</sup>

Offenbar dieses Schreiben Christhard Mahrenholz‘ bot Wilhelm Pieck Stoff für Auseinandersetzung:

„Es sei kein Zufall, erklärte der Präsident weiter, daß die Feier in Leipzig den Charakter einer Nationalfeier habe. Das sei nicht nur der Fall, weil die Geburtsstadt Eisenach und die Sterbestadt Leipzig in der DDR liegen, sondern das würde auch so sein, wenn diese Städte im Westen unseres Vaterlandes lägen, denn unter der Kulturbarbarei der Beherrscher Wallstreets könne der Westen keine nationale Feier zustande bringen. Es sei eine schlimme Verhöhnung, wenn der westdeutsche Unternehmer einer Veranstaltung erklärt habe, in Westdeutschland müsse Bach aus den westdeutschen Verhältnissen heraus gefeiert werden.“<sup>45</sup>

Die Existenz der weiterhin selbstständigen westdeutschen Neuen Bachgesellschaft blieb – unbeschadet später erzielter Übereinkünfte<sup>46</sup> – für die DDR zunächst ein Stein des Anstoßes. Als die Bachgesellschaft zum 200. Todestag an Bachs Sarkophag einen Kranz niederlegte (unter vielen anderen), wurde dieser aus angeblichem Platzmangel umgehend entfernt, und der Westberliner Kritiker Christian Weickert, der darüber berichtet und überdies des Staatspräsidenten Wilhelm Pieck Ausfälle gegen ‚westdeutsche Kulturbarbarei‘ in seinem Bericht zitiert hatte, wurde daraufhin von allen Veranstaltungen des Bachfests ausgeschlossen.<sup>47</sup> Dazu wissen muss man, dass Berichte übers Leipziger Bachfest keineswegs zu den Selbstverständlichkeiten der westdeutschen Presselandschaft zählten – eben wegen seiner politischen Tendenziosität hatte z. B. *Die Welt* auf eine Berichterstattung völlig verzichtet – auch alle brisanten Entwicklungen blieben ihr verborgen.

<sup>45</sup> „Bachs friedliches Werk dem Frieden erhalten“. Präsident Wilhelm Pieck sprach auf der Bach-Nationalfeier“, *Tägliche Rundschau* 29.7.1950, S. 1.

<sup>46</sup> SAPMO Mappe DY 27/317.

<sup>47</sup> SAPMO Mappe SY 27/1567, Protestbrief vom 15.8.1950.

Zum Bachfest selbst erschienen schließlich zwei Programmbücher: das offenbar früher entstandene,<sup>48</sup> in traditionsreicher Frakturschrift gesetzte Festbuch *Siebenundzwanzigstes Deutsches Bachfest der Neuen Bachgesellschaft*<sup>49</sup> und daneben, offenbar jüngerer Redaktion, das Programmbuch *Deutsche Bach-Feier Leipzig 1950* des Deutschen Bach-Ausschusses in Antiqua mit vollständigem Kongressprogramm und Hinweis auf die Bach-Ausstellung im Leipziger Rathaus.<sup>50</sup>

In das Musikprogramm selbst scheint der Deutsche Bach-Ausschuss nicht weiter eingegriffen zu haben – jedenfalls weisen die Kulturbund-Akten im Bundesarchiv keine Auseinandersetzungen über Aufführungen, Besetzungen, Verpflichtungen von Mitwirkenden, Honorare, Probenpläne etc. auf. Diese ganze praktische, organisatorische Arbeit scheint bei Günther Ramin und der Neuen Bachgesellschaft doch verblieben zu sein. Zum Ruhm der DDR ließ man sie sich auch gern gefallen – der Aufführung der *Johannes-Passion* am Abend des Todestages, dem 28. Juli in der Thomaskirche gaben dann auch Staatspräsident Pieck und der Stellvertretende Ministerpräsident Walter Ulbricht die Ehre,<sup>51</sup> Wilhelm Pieck besuchte, vom Superintendenten Schumann begrüßt, am 30. Juli sogar den Festgottesdienst.<sup>52</sup>

### *Ein Volksfeind in Leipzig*

Wie kam Dmitrij Šostakovič zu seinem denkwürdigen Auftritt in Leipzig als Juror beim Bach-Wettbewerb und gefeierter Ehrengast? War nicht zwei Jahre zuvor, in einem denkwürdigen Beschluss des Zentralkomitees der Kommunistischen Partei der Sowjetunion (Bolschewiki) vom 10. Februar 1948 gerade die von ihm vertretene „formalistische Richtung in der sowjetischen Musik als volksfremd und zur Vernichtung der Musik führend“ verurteilt worden, zusammen mit der seiner namentlich aufgeführten Kollegen Sergej Prokof'ev, Nikolaj Mjaskovskij, Aram Chačaturjan und Visarion Šebalin?<sup>53</sup> Hatte nicht dieser daraufhin sein Rektoramt am Moskauer Konservatorium,<sup>54</sup> er selbst auch alle Lehrämter eingebüßt, waren seine Werke nicht wieder unter Aufführungsverbot geraten, manche bis in die späten 60er-Jahre, hatte er nicht bis in die späten 50er-Jahre Zurücksetzungen und Behinderungen zu beklagen?<sup>55</sup>

Als Person war er wohlgermerkt auch nicht nach Leipzig gebeten worden. In dem Einladungsschreiben von Ernst Hermann Meyer als Vizepräsident des Bach-Ausschusses an den Sowjetischen Botschafter Puschkin (Puškin) vom 18. März 1950<sup>56</sup> ging es ganz allgemein um eine sowjetische Delegation zu den Festlichkeiten:

<sup>48</sup> Hier ist noch Albert Schweitzer neben dem Volksbildungsminister Paul Wandel im Ehrenpräsidium genannt, dessen Absage wohl erst später bekannt wurde, und von dem sehr spät bekannt gewordenen Konzert der sowjetischen Gäste mit Dmitrij Šostakovič gibt es noch keinerlei Erwähnung, s. u.

<sup>49</sup> Siehe das Bach-Fest-Buch im Besitz der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin.

<sup>50</sup> S. Anm. 37.

<sup>51</sup> *Tägliche Rundschau* vom 2.8.1950 (Karl Laux: „Das Fazit von Leipzig“).

<sup>52</sup> Zeitzeugnis von Senator h. c. Klaus Jentzsch, Tübingen.

<sup>53</sup> Karl Laux, *Die Musik in Rußland und in der Sowjetunion*, Berlin 1958, S. 407–412.

<sup>54</sup> Alexander Werth, *Musical Uproar in Moscow*, London 1949.

<sup>55</sup> Dimitri Schostakowitsch, *Briefe an Edison Denissov (Denisov)* (= Musik des Ostens 10), Kassel u. a. 1986, S. 181–206.

<sup>56</sup> SAPMO Mappe DY 27/1567.

„Sehr geehrter Herr Botschafter!

Der Ministerrat der Deutschen Demokratischen Republik beschloss im Dezember vergangenen Jahres, Johann Sebastian Bach, dem grossen deutschen Tonmeister, anlässlich der 200. Wiederkehr seines Todestages in einer seiner Bedeutung entsprechenden Weise zu feiern. Vom 23.–30. Juli 1950 wird in Leipzig, der Stätte seines langjährigen Wirkens, die ‚Deutsche Bach-Feier 1950‘ durchgeführt, für die der Deutsche Bach-Ausschuss 1950 verantwortlich zeichnet. Wir laden die grosse Sowjetunion herzlich zu dieser Feier ein und erlauben uns, Ihnen, hochverehrter Herr Botschafter, in diesem Zusammenhang folgendes vorzutragen:

Vom 23.–26. Juli 1950 findet in Leipzig eine Musikwissenschaftliche Bach-Tagung statt. Es wäre uns eine grosse Freude, wenn eine Delegation von Musikwissenschaftlern Ihres Heimatlandes auf dieser Tagung einen wissenschaftlichen Vortrag über Bach oder die Beziehungen Ihres Heimatlandes zu ihm oder ‚Die Aufführungspraxis Bachscher Werke in der Sowjetunion‘ halten könnte. [An diesem Absatz befindet sich im Dokument, also der Kopie dieses Briefes, der handschriftliche Vermerk: „Noch nicht benannt“.]

Grosse Freude würde auch eine Beteiligung sowjetischer Künstler zu den Konzerten der Deutschen Bach-Feier 1950 (26.–30. Juli) hervorrufen. Wir denken dabei an die Mitwirkung des berühmten russischen Geigers Ojstrach<sup>57</sup> und der Stalinpreisträgerin Tatjana Nikolajewna,<sup>58</sup> sowie an die Beteiligung eines sowjetischen Organisten, wären aber auch äusserst dankbar, wenn uns von Ihnen andere Vorschläge über die Beteiligung sowjetischer Bach-Interpreten an der Deutschen Bach-Feier 1950 gemacht würden. [Handvermerk: „ohne Antwort“.]

Während der Deutschen Bach-Feier finden die Endausscheidungen für einen vom Deutschen Bach-Ausschuss 1950 ausgeschriebenen Internationalen Bach-Preis Leipzig 1950 statt. Die Beteiligung von Künstlern der Sowjetunion als offiziellen Vertretern Ihrer Nation an diesem Wettbewerb ist ein erwünschtes Ziel des verantwortlichen Gremiums. Wir erlauben uns, einige Exemplare der vorläufigen Wettbewerbsbedingungen und eine Abschrift der ausführlichen Bedingungen beizulegen. Im Laufe der nächsten Woche werden wir Ihnen eine grössere Anzahl Wettbewerbsprospekte zusenden. [Handvermerk: „ohne Antwort“.]

Wie Sie aus den Wettbewerbsbedingungen ersehen, soll für jede der an der Endausscheidung beteiligten Gruppen eine Jury, an der sich hervorragende ausländische und deutsche Bach-Interpreten beteiligen, gebildet werden. Wir wären Ihnen sehr dankbar, wenn Sie uns für mehrere oder alle Gruppen prominente Fachvertreter für eine Berufung in diese Jury benennen könnten. [Handvermerk: „ohne Antwort“.]

Des weiteren soll anlässlich des Bach-Festes 1950 eine Schrift *Strittige Bach-Probleme* erscheinen. In ihr sollen Interpretationsprobleme und Fragen des heutigen Bach-Hörers behandelt werden. Mit der Herausgabe dieser Schrift wurden die Herren Prof. Dr. Heinz Dräger und Dr. Karl Laux betraut. Wir erlauben uns, an Sie mit der Bitte heranzutreten, uns einen sowjetischen Wissenschaftler oder Interpreten zu nennen, der uns zu dem oben erwähnten Thema oder über ‚Die Aufführungspraxis Bachscher Werke in der Sowjetunion‘ einen höchstens 15–20 Druckseiten umfassenden Aufsatz verfassen könnte. Allerdings müsste diese Arbeit bis spätestens 5. Mai in unseren Händen sein. [Handvermerk: „Aufsatz bis 25. durch Gesellschaft angefordert“.]

Unabhängig davon erlauben wir uns, Sie um die Namen und Anschriften von vier bis sechs sowjetischen Musikern oder anderen Geistesschaffenden zu bitten, die wir um ihr kurzes, gegebenenfalls handgeschriebenes oder mit einer Photographie versehenes ‚Bekennnis zu Bach‘ für die Festschrift bitten könnten. [Handvermerk: „angebl. unterwegs“.]

Wir hoffen, trotz der für all diese Vorhaben äusserst kurzen Frist recht bald eine zusagende Mitteilung von Ihnen zu erhalten, wobei wir im Interesse der Programmgestaltung für eine baldige Benennung der einzelnen in Frage kommenden Wissenschaftler oder Künstler dankbar wären.

Mit dem Ausdruck vorzüglicher Hochachtung Prof. Dr. E. H. Meyer, Vizepräsident des Deutschen Bach-Ausschusses 1950.“

Ähnliche Einladungen ergingen am 23. März an Ungarn, am 7. Juli an die ČSR,<sup>59</sup> und sind zweifellos auch an die anderen Sozialistischen Länder ergangen, die dann mit Delegationen am Bachfest beteiligt waren; Anmeldungen zum Wettbewerb gingen auch aus Holland und Österreich ein.<sup>60</sup>

Auf den Brief an die Sowjetische Botschaft erfolgte drei Monate kein Bescheid, so dass sich der Bach-Ausschuss Mitte Juni einerseits an die Ideologische Abteilung der Gesellschaft für Deutsch-Sowjetische Freundschaft und andererseits an den Kulturbundsekretär Kneschke mit Bitte um Hilfe wandte – die zitierten handschriftlichen Vermerke beziehen sich auf die Mitteilungen aus diesem Brief.<sup>61</sup> Wir erfahren daraus

<sup>57</sup> So im Original. Gemeint ist David Ojstrach.

<sup>58</sup> So im Original, dessen Schreibweisen auch sonst unverändert bleiben. Tatjana Nikolaeva ist gemeint.

<sup>59</sup> SAPMO Mappe DY 27/1568.

<sup>60</sup> Brief vom Deutschen Bach-Ausschuss, gez. Karl-Heinz Tetzner, Berlin, vom 14./15.6.1950, an den Kulturbund, z. Hd. Herrn Kneschke, SAPMO Mappe D 27/1567.

<sup>61</sup> Ebd.

außerdem, dass die Vorentscheidungen für den Internationalen Bach-Preis gegenwärtig in Weimar stattfinden und vom 23. bis 28. Juni in Berlin die „für Westdeutschland angesetzten Vorausscheidungen durchgeführt“ würden, „da trotz vorheriger fester Abmachungen mit den westdeutschen Musikhochschulen es diesen von den zuständigen Kulturbehörden verboten wurde, die Vorausscheidungen durchzuführen.“ Außerdem habe man über das Außenministerium der DDR, Staatssekretär Ackermann, nach dem „für eine soziologische Bach-Interpretation wichtigsten Dokument, dem sogenannten Erdmann-Brief, der sich in Moskau befinden soll,<sup>62</sup> angefragt. Wir sind bisher ohne Antwort geblieben.“ Dies offenbar auch weiterhin: In den Exponaten der Bach-Ausstellung ist jener Brief Bachs an seinen in russischen Diensten stehenden Jugendfreund in Danzig, in dem er sich über seine beruflichen Verhältnisse in Leipzig beklagte, nicht aufgeführt.

### *Auf höchster Ebene angebunden*

Am 13. Juli endlich kommt Bewegung in die Szene: Ein Schreiben unbekanntem Absenders<sup>63</sup> an den Bach-Ausschuss enthält neben Erwartetem auch Überraschendes:<sup>64</sup>

„Am Montag, d. 17.7. kommt aus der Sowjetunion mit Flugzeug die Delegation zu der Bachfeier in Leipzig. Die Zeit, wann das Flugzeug eintrifft, kann noch nicht genannt werden. In der Delegation werden sein fünf der bedeutendsten Komponisten und Musikschriftsteller der Sowjetunion, ausserdem eine Konzertgruppe, bestehend aus 10 Personen, die Werke von Bach aufführen wird und daher noch ins Programm eingeplant werden muss, weiter sieben junge Musiker, die am Wettbewerb teilnehmen. Zwei leitende Mitglieder der Delegation werden an der Jury teilnehmen. Die Delegation wird sich einige Tage in Berlin aufhalten und mit Beginn des Wettbewerbes in Leipzig sein. Es wäre daher nach der Rückkehr von Tetzner und Nottowitz [sic] an das Organisationssekretariat Seidel in Leipzig der Umfang der Delegation mitzuteilen, damit in Leipzig die entsprechenden Vorkehrungen für die Unterkunft getroffen werden können. Voraussichtlich wird die Delegation in Berlin Gast der SKK<sup>65</sup> sein. Zum Empfang der Delegation auf dem Flugplatz in Berlin am Montag, d. 17.7. sollen die Mitglieder des Präsidiums des Bach-Ausschusses vorbereitet sein, insbesondere Prof. Dr. h. c. Günther Ramin, Leipzig, Oberbürgermeister Opitz, Leipzig, Komponist Prof. Ernst Mayer [sic], Prof. Fischer, Leiter der Musikhochschule in Leipzig, Prof. Dr. Walther Vetter, Ordinarius der Musikhochschule und der Universität in Berlin, Hanns Eisler und Dr. Laux. Prof. Hanns Eisler soll als Vertreter des Kulturbundes und der Akademie die Begrüssung vornehmen.“

Die beiliegende Liste der Delegation unter Leitung von Prof. Alexander Anissimow (Aleksandr Anisimov) enthält 23 Namen, darunter an zweiter Stelle Prof. Dimitrij Schostakowitsch (Šostakovič) als „verdienter Künstler der UdSSR, Inhaber mehrerer Stalinpreise“, an fünfzehnter Mary (sic) Judina, Prof. am Moskauer Konservatorium, und die weiterer international berühmter Musiker: der Dirigenten Kyrill Kondraschin (Kirill Kondrašin) und Karl Eliasberg (der im belagerten Leningrad die erste Aufführung von Šostakovičs *Leningrader Sinfonie* geleitet hatte!), der in Deutschland benannten Pianistin Tatjana Nikolaiewa (Nikolaeva), des Cellisten Mstislaw Rostropowitsch (Mstislav Rostropovič) und der Sängerin Sara Doluchanowa (Zara Doluchanova), der

<sup>62</sup> Er befindet sich im Moskauer Staatsarchiv für alte Akten, wo ihn die Verfasser im Oktober 1967 besichtigen konnten.

<sup>63</sup> Vermutlich der Sowjetischen Kontrollkommission, die auch weiterhin als Korrespondenzpartner des Bach-Ausschusses fungiert.

<sup>64</sup> SAPMO Mappe D27/1567.

<sup>65</sup> Sowjetische Kontrollkommission. Hier wie im Folgenden wird die Schreibweise der russischen Namen in den Dokumenten beibehalten und nicht normalisiert.

Geiger Wladimir Jampolsky (Vladimir Jampol'skij) und Dimitrij Zyganow (Dmitrij Cyganov).

Aus den Solomon Volkov diktierten Erinnerungen von Šostakovič ist bekannt, dass er, obschon 1948 „kritisiert“ und zurückgesetzt, von Stalin gleichwohl und gegen sein Sträuben als sowjetischer Vertreter zum „Weltfriedenskongress“ nach New York entsandt wurde.<sup>66</sup> Aus derselben Quelle kennen wir auch seine etwas spöttische Einschätzung der „religiösen Hysterie“ der von ihm im übrigen hochgeschätzten Maria Judina, die aus ihren religiösen Überzeugungen nie ein Hehl machte<sup>67</sup> – in den *Goldberg-Variationen* sah sie z. B. Stationen des Leidensweges Christi verkörpert! – aber gleichwohl von Stalin als Künstlerin bewundert war.<sup>68</sup> Diese zwei Namen hätte man nach damaligem Stand der Dinge wohl als letzte in jener offiziellen Delegation erwartet, und Šostakovičs Intimgegner Tichon Chrennikov hätte sie sicher nicht auf die Liste gesetzt. Es scheint vielmehr, als ob auch hier – wie bei der Entsendung Šostakovičs nach New York – die Hand des ‚großen Führers‘ gewaltet hätte und die Auswahl der sowjetischen Delegation nach Leipzig wohl ihre Zeit brauchte, dann aber wirklich ‚auf höchster Ebene angebunden‘, entsprechend ‚hochkarätig‘ ausfiel. Diktaturen wie die sowjetische wussten immer im Inneren ein hartes politisches Regiment zu führen, aber dabei nach außen auf den Anschein der Normalität und ‚künstlerischen Reputation‘ großen Wert zu legen und beides voneinander wohl zu unterscheiden – was schließlich auch für Strategie und Taktik des Leipziger Bachfestes zutrif.

Tatsächlich traf die sowjetische Delegation dann in zwei Etappen ein: eine erste Gruppe bereits am Sonntag Mittag, dem 16. Juli<sup>69</sup> mit dem Leiter Prof. Anisimov als Vorsitzendem des Kunstausschusses beim Ministerrat der UdSSR, Prof. Pavel Serebrjakov als Direktor des Leningrader Konservatoriums, Prof. Cyganov vom Moskauer Konservatorium, daneben eine Reihe junger Instrumentalisten als Teilnehmer am Wettbewerb sowie Tatjana Nikolaeva und die Pianistinnen Galina Fedorowa (Fedorova) und Margarita Fedorowa (Fedorova), Studentinnen des Moskauer Konservatoriums, die Geigerin Galina Barinowa (Barinova), die Geiger Igor Besrodnyi (Igor' Bezrodnyj – in Berlin bekannt von seinem vorjährigen Auftritt), Alexej Gorochow (Aleksiej Gorochochov) und Michael Weimann (Michail Vajman), der in Leipzig einen Preis erringen wird, der Cellist Rostropovič und der Pianist (?) Jampolskij.<sup>70</sup> Sie wurden begrüßt von „Vertretern der Regierung, des Deutschen Bach-Ausschusses und als Abgesandtem der Akademie der Künste deren Direktor, Rudi Engel, und den Komponisten Prof. Hanns Eisler und Prof. Dr. Ernst H. Meyer“.

Die zweite Gruppe trifft dann am Dienstag Mittag, dem 18. Juli ein.<sup>71</sup>

„Als erster verließ der weltberühmte Komponist Dimitrij Schostakowitsch das Flugzeug und wurde von den vielen Deutschen, die sich zur Begrüßung eingefunden hatten und die ihn sofort erkannten, stürmisch begrüßt. Mit ihm kamen die Sopranistin Doluchanowa vom Moskauer Rundfunk, der bekannte Dirigent Kyrill Petrowitsch

<sup>66</sup> *Zeugenaussage. Die Memoiren des Dimitrij Schostakowitsch*, aufgezeichnet und herausgegeben von Solomon Volkow, aus dem Russischen übersetzt von Heddy Pross-Weerth, Hamburg 1979, S. 167 ff.

<sup>67</sup> *Die Memoiren des Dimitrij Schostakowitsch*, S. 207 ff.

<sup>68</sup> *Die Memoiren des Dimitrij Schostakowitsch*, S. 213.

<sup>69</sup> Laut Bericht der *Täglichen Rundschau* vom 18.7.1950 („Symbol der Friedenskräfte“).

<sup>70</sup> Hier als Pianist bezeichnet – laut Gästeliste Konzertmeister der Moskauer Philharmonie.

<sup>71</sup> Laut Bericht der *Täglichen Rundschau* vom 19.7.1950 („Dimitrij Schostakowitsch zur Bach-Feier eingetroffen“), desgleichen *Neues Deutschland* vom 19.7.1950 („Schostakowitsch in Berlin“).

Kondraschin, dessen Name den deutschen Musikfreunden vom Rundfunk und von Platten her wohlvertraut ist, und Herr Balakschejew.<sup>72</sup> Im Namen des Bach-Ausschusses und der Akademie der Künste hieß Prof. Hanns Eisler die sowjetischen Freunde willkommen [...].“

Ferner auf dem Flugplatz sind Willi Niggeling, Musikreferent im Volksbildungsministerium im Auftrag von Kultusminister Wandel und Achim Wolter als Direktor des „Hauses der Kultur der Sowjetunion“. Am selben Vormittag war – von Karl Laux am Schlesischen Bahnhof begrüßt – die polnische Delegation u. a. mit der Musikwissenschaftlerin Zofia Lissa und der Geigerin Wanda Wilkomirska eingetroffen.

Von einer mühelosen Eingliederung des sowjetischen Musikvorschlages ins lang geplante und sicherlich schon ausgedruckte Programm konnte keine Rede sein – so ist ein „Konzert sowjetischer Künstler“ am 29. Juli, 11.30 Uhr, im Schauspielhaus nur im Programmheft *Deutsche Bach-Feier* des Bach-Ausschusses aufgeführt, während im Programm der Bachgesellschaft zu diesem Zeitpunkt eine „Festveranstaltung: Die Welt ehrt Bach“ angezeigt ist. In den Kulturbundakten<sup>73</sup> befindet sich mehrfach ein Einlageblatt mit dem vorgesehenen Programm:

„Sonate No. 5 für Violoncello – Mstislaw Rostropowitsch; Toccata c-Moll, 4 Präludien und Fugen aus dem Wohltemperierten Clavier – Maria Judina; Violinkonzert E-Dur, Solist Michail Waiman (Preisträger dann auch in Leipzig!); Arie aus der Kantate 33 ‚Wie furchtsam wandeln meine Schritte‘, Arie aus dem Weihnachtsoratorium ‚Es waren Hirten in derselben Gegend‘ – Sara Doluchanowa; Konzert für 3 Klaviere und Orchester – Stalinpreisträger, Verdienter Künstler des Volkes Prof. Dimitrij Schostakowitsch, Pawel Serebrjakow, Isai Braudo, Sinfonieorchester des Mitteldeutschen Rundfunks – Leitung Karl Eliasberg.“

„Es waren Hirten...“ ist zweifellos der Text keiner Arie, sondern der des der *Hirtensinfonie* vorausgehenden Tenor-Rezitativs im Weihnachtsoratorium; tatsächlich hat Zara Doluchanowa daraus die Alt-Arie „Schlafe mein Liebster, genieße der Ruh...“ gesungen, wie aus Presseberichten<sup>74</sup> hervorgeht; hingegen ist dort die Arie aus der Kantate 33 nicht bezeugt, und sie könnte entfallen sein.

<sup>72</sup> Michail Balakšeev, Leiter der Repertoire-Abteilung des Aleksandrov-Ensembles der Sowjetarmee für Gesang und Tanz.

<sup>73</sup> SAPMO Mappe D27/1567.

<sup>74</sup> *Leipziger Volkszeitung* vom 1.8.1950 („Schostakowitsch spielte Bach“, gez. „drp“, wohl Dr. Richard Petzoldt – freundlicher Hinweis von Prof. Dr. Hans Joachim Schulze, Leipzig); *Neues Deutschland* vom 30.7.1950 („Höhepunkt der ereignisreichen Tage“, gezeichnet „slf“ = Dr. Karl Schönewolf, desgl.), ebenso Louis Fürnberg: „Kleines Leipziger Tagebuch nur für mich, 27. bis 29. Juli 1958 [sic!]“ – (Beschrieben werden aber Ereignisse von 1950), *Musik und Gesellschaft* 8 (1958) 10, S. 580–582. Hieraus folgender Auszug: „Ich hatte durch irgendwen den neuen Thomaskantor kennengelernt, einen grobschlächtigen Menschen mit einem bleichen Hamstergesicht, Küster, Heiliger und Rechner. Ja, es war oben im Chor der Thomaskirche, gleich nächst der Orgel. Er saß neben mir auf der Bank und wir redeten von gar weltlichen Dingen. Und ein paar Monate später kam er dann im Zug der weltlichen Dinge durch Prag mit seiner hausbackenen tüchtigen Frau, und wir saßen beim Kaffee in der Halle des Hotel Alcron und redeten von Krieg und Tod und Kunst und der entsetzlichen Schweiz, aus der die beiden gerade gekommen waren, Ja, auch sie hatten einen Sohn verloren im Kriege und sie trauerten um ihn mit vergrämten Augen und Mundwinkeln. Aber sie sprachen nur ganz vorsichtig von Hitler und von Tod und Krieg und Greueln, lieber gar nicht, man sah, sie hatten das schlechte Gewissen, manchmal blickte der Thomaskantor auf seine Finger, als verstünde er selber nicht, daß es die Seinen wären. Denn es sind berühmte Finger, Finger des vielleicht besten Orgelspielers der Welt, Finger aber der Hand, die den Hitlergruß leistete und dennoch des gewaltigen Herzsturms Bach fähig war. Wir saßen und tranken Kaffee und plauderten und redeten von Bach und den Thomanern und den Toten, vom Krieg und der Not, vom Hunger und vom Schweizer Laster und gingen dann höflich und leise auseinander, voller Respekt und der Höflichkeit, die uns angeboren ist und gar tief in uns, als wären nie Gaskammern gewesen und nur Motetten und Kantaten.“

Präludium, Fuge, Hohe Messe und Weihnachtsoratorium auf drei Klavieren.

Ich kam per Wagen, und vorn auf der Kühlerhaube wehte stolz die blauweißrote Fahne meines Landes. Sie wehte auch vom Hotel, in dem ich abstieg. Ich stieg ab, denn hier war ich mein Land, und ich kam, um Bach zu ehren. Mein ganzes liebes Land ehrte Bach. Aber siehe: ich saß am selben Abend vor Schostakowitsch und betrachtete sein Gesicht, während man seine erste Sinfonie spielte.

Insgesamt waren mit den sowjetischen Gästen in Leipzig vier Konzerte angesetzt, „darunter ein Sinfonie- und ein Orgelkonzert, eines davon am 22. Juli in den Böhler Werken“.<sup>75</sup> Das Sinfoniekonzert ließ sich, u. a. mit der Aufführung von Šostakovičs *I. Sinfonie*, am 27. Juli ermitteln, von der Gesellschaft für Deutsch-Sowjetische Freundschaft und dem Mitteldeutschen Rundfunk unter Leitung von Kirill Kondrašin in der Kongresshalle veranstaltet, weiter mit dem b-Moll-Konzert von Čajkowskij sowie Etuden von Skrjabin, dargeboten von Pavel Serebrjakov.<sup>76</sup> Zum Orgelkonzert ließ sich nichts Näheres feststellen; es wurde vermutlich von Isaj Braudo, Leningrad, gegeben, der als Pianist an Bachs *Konzert für drei Klaviere* wie auch als Orgeljuror mitwirkte: einem der wichtigsten Vertreter und Förderer der Orgelkunst in Russland.<sup>77</sup> Weitere Konzerte fanden in Berlin statt: am 24. Juli im Friedrichstadtpalast unter Karl Eliasberg und Kirill Kondrašin, bei dem Šostakovič vom Präsidenten Pieck in der Loge empfangen wurde,<sup>78</sup> von Maria Judina am 30. Juli<sup>79</sup> und von Galina Barinova am 1. August,<sup>80</sup> jeweils im Haus der Kultur der Sowjetunion, sowie von Tatjana Nikolaeva und Igor' Bezrodnyj, dem ersten Preisträger, am 31. Juli im Haus der Presse,<sup>81</sup> der Präsident gab am 1. August im Amtssitz Schloss Niederschönhausen einen Empfang für die ausländischen Gäste des Bachfestes.<sup>82</sup> Eine Bachfeier hatte es am 28. Juli auch im Moskauer Konservatorium gegeben, bei dem der Komponist Jurij Šaporin die Festansprache hielt –

Er saß da, jung und mager und klein, mit der großen Hornbrille und dem kurzgeschorenen Haar und trug einen blauen Anzug und hatte nervöse Finger, und in seinem Gesicht war ein unvergleichlicher Aufruhr, ein Drama der Nervosität und der Aufregung, wie ich es noch an keinem Künstler sah. Der Schweiß stand ihm auf seiner Stirn, hinter der die große Gnade wohnt, er langte immer wieder in die Tasche, um sein weißes Schnupftuch herauszuholen und sich den Schweiß zu wischen.

Und dann saß ich eines Abends neben ihm, ich reichte ihm auch Feuer für seine Zigarette, er raucht Ketten, und seine Finger zittern beständig, nie sah ich einen so nervösen Menschen. Alles ist zackig an ihm vor Aufregung, er macht linkische knappe Verbeugungen, er gibt einem die Hand wie im Blitz, und er spricht staccato. In der Thomaskirche waren wir wieder Nachbarn. Man spielte die Johannespassion, und der Thomaskantor war sehr heilig und unnahbar und machte seine Sache gar schlecht. Auch seine Thomaner sangen nicht hübsch, und vom Alt und vom Baß wollen wir schon lieber gar nichts gehört haben; nur der Evangelist, der kastrierte Tenor, der für alle Tenoristen singen mußte, sang sehr brav und tapfer und mit gräßlicher Unbefangenheit bis zum Ende. Schostakowitsch saß da und schaute manchmal gequält in den Klavierauszug, und ich denke, er bat bei Bach für die armen Deutschen, die sich da oben am Chor bemühten und vergebens mühten, um Gnade. Gerade hinter uns stand Bachs Sarg, aber vorsorglich hatte man einen großen Stein darauf getan und viele Kränze. Auch ich hatte einen hingelegt am Morgen. Aber dann war eine Mittagsstunde, und wir saßen, wenige, in dem kleinen Saal des Leipziger Schauspielhauses, und da sang uns eine Frau, und sie heißt Sarah Doluchanowa, ‚Schlafe mein Liebster, genieße die Ruh‘ aus dem Weihnachtsoratorium, ach unsagbar herrlich sang sie und so zärtlich und so mütterlich und so fröhlich, und da taute alles in mir, was noch Eis war und seither... seither ... Und dann spielten drei Klaviere, das Bachsche Konzert, und das war die Viertelstunde, die Dank war, ganz Dank für ein gewaltiges Leben, ganz Gruß, an die herrliche Schale, die herrlich überfloß und aus der das Herrliche stieg, die ewige Fontäne [...]“

Louis Fürnberg (1909–1957), war als 1. Botschaftsrat der Tschechoslowakei nach Leipzig gekommen. Er ist u. a. Verfasser des berühmt-berüchtigten *Liedes von der Partei* mit dem Refrain „Die Partei, die Partei, die hat immer recht...“, das eben in jenen Julitagen 1950, am 20.7.1950, im *Neuen Deutschland* als Beitrag zum III. Parteitag der SED abgedruckt wurde. Zunächst war es 1949 zum Parteitag der KPC verfasst.

<sup>75</sup> *Leipziger Volkszeitung* 20.7.1950 („Bedeutende sowjetische Musiker in Leipzig“).

<sup>76</sup> Karl Laux, „Meisterklänge, von Meistern gespielt“, *Tägliche Rundschau* 30. 7. 1950.

<sup>77</sup> Braudo gab 1965 den Sammelband *Sowjetische Orgelmusik* (Sovetskaja organnaja muzyka) im Verlag Muzyka, Moskau, heraus, mit Kompositionen von Aleksandr Gedike (Alexander Goedicke), Al'fred Kalnyn, Christofor Kušnarev, Michail Judin, Oles Čiško, Michail Starokadomskij, Andrej Balančivadze, Dmitrij Šostakovič, Georgij Mušel', Sergej Slonimskij, Oleg Jančenko und Boris Tiščenko und schuf damit eine wichtige Anthologie der neuen, später wieder veremten Musik der ‚Tauwetter‘-zeit.

<sup>78</sup> *Neues Deutschland* vom 26.7.1950 („Schostakowitsch spielte Bach“).

<sup>79</sup> *Neues Deutschland* vom 1.8.1950 („Sowjetische Pianistin spielte Bach“).

<sup>80</sup> *Neues Deutschland* vom 3.8.1950 („Herzlichen Dank, Frau Barinowa“).

<sup>81</sup> *Neues Deutschland* vom 2.8.1950 („Sowjetische Preisträger in Berlin“).

<sup>82</sup> *Neues Deutschland* vom 3.8.1950 („Präsident Pieck über die Bachfeier“).

Unterlagen befinden sich bei den Kulturbund-Akten,<sup>83</sup> ein Bericht darüber in der *Täglichen Rundschau*.<sup>84</sup>

Der Bach-Wettbewerb, dessen Endausscheidung am 20. Juli begonnen hatte und bei dem Šostakovič in der Klavier-Jury mitwirkte,<sup>85</sup> fand ‚anonym‘ statt – die Juroren bewerteten das Spiel der Bewerber hinter einer ‚spanischen Wand‘ ohne Sichtkontakt.<sup>86</sup> Preisträger waren:

Klavier: 1. Preis Tatjana Nikolajewa (Nikolaeva), Moskau; geteilter 2. Preis: Galina Feodorowa (Fedorova), Leningrad, und Margarita Feodorowa (Fedorova), Moskau; geteilter 3. Preis Waldemar Maciszewski, Warschau, und Jörg Demus, Wien. Diplome Günther Kootz, Leipzig, und Dieter Zechlin, Erfurt.

Orgel: geteilter 1. Preis Amadeus Webersinke, Leipzig, und Karl Richter, Leipzig; geteilter 2. Preis Ludwig Doerr, Speyer, und Gerhard Tipp, Gelsenkirchen; geteilter 3. Preis Walter Schönheit, Saalfeld, und Diethard Hellmann, Leipzig. Diplom Konrad Voppel, Leipzig.

Cembalo: 2. Preis Ingrid Heiler, Detmold; Diplome Heinz Bernstein, Ravensburg, Lisl Hammarleser, München.

Gesang: 2. Preis Eva Fleischer, Leipzig; geteilter 3. Preis Alina Bolechowska, Polen, und Christa Maria Ziese, Leipzig; 4. Preis Wolfram Zimmermann, Stuttgart. Diplome Norah Koppermann, Rostock, und Jochen Hoffmann, Bad Reichenhall.

Violine: 1. Preis Igor Besrodnyj (Igor' Bezrodnyj), Moskau; geteilter 2. Preis Michail Waimann (Vajman), Leningrad, und Alexej Gorochow (Aleksej Gorochow), Moskau; geteilter 3. Preis Werner Häutling, Detmold, und Agnes Vadas, Budapest. Diplome Agnes Deak, Budapest, und Wanda Wilkomirska, Warschau.<sup>87</sup>

In die Festgabe „Bekanntnisse zu Bach“<sup>88</sup>, für die der Bach-Ausschuss um Beteiligung geworben hatte und der weiterhin Beiträge u. a. von Yehudi Menuhin, Dmitrij Kabalevskij, Tadeusz Szeligowski, Zygmunt Mycielski, Jarosław Iwaszkiewicz, Darius Milhaud, Marcel Dupré, Ralph Vaughan Williams, Jean Sibelius, Othmar Schoeck, Heinrich Sutermeister, Edwin Fischer, Wolfgang Schneiderhan und Pablo Casals umfasst, trug sich Šostakovič mit folgender handschriftlichen Widmung ein:

„Jogann Sebast'jan Bach, genij muzyki, javljaetsja odnim iz samych mnoj ljubimych kompozitorov. V moej žizni Bach zanimaet bol'soe mesto. Ja ežednevno igraju Bacha. Eto stalo dlja menja nastojaščej potrebnost'ju. Ežednevnoe soprikosnovenie s muzykoj Bacha daet mne očen' mnogo. D. Šostakovič“  
(Johann Sebastian Bach, der Genius der Musik, ist einer meiner liebsten Komponisten.  
Ich spiele täglich Bach. Das ist für mich zu einer wirklichen Notwendigkeit geworden. Die tägliche Berührung mit der Musik Bachs gibt mir sehr viel. D. Šostakovič)

Dies und nur dies ist der tatsächliche Wortlaut der handschriftlichen Eintragung Šostakovičs. Ob eine hier beigegebene und auch in *Musik und Gesellschaft*<sup>89</sup> abgedruckte ‚Übersetzung‘, die diesen Text bombastisch erweitert und auf die Worte schließt:

<sup>83</sup> SAPMO Mappe DY 27/1567.

<sup>84</sup> 30.7.1950 („Bach-Feier in Moskau“), auch über eine Bach-Ausstellung in Leningrad.

<sup>85</sup> Ihr gehörten außerdem an: Prof. Martiensen, Weimar, Prof. Puchelt und Prof. Roloff, Berlin, Prof. Fischer, Leipzig, Prof. Serebriakow, Leningrad, Prof. Anissimow, Moskau, und Frau Trombini-Kazuro, Polen. *Leipziger Volkszeitung* vom 27.7.1950.

<sup>86</sup> *Leipziger Volkszeitung* vom 26.7.1950 („Hohes künstlerisches Niveau des Bach-Wettbewerbs“).

<sup>87</sup> *Leipziger Volkszeitung* vom 27.7.1950 („Sie kamen und sie siegten“).

<sup>88</sup> *Festgabe zur Deutschen Bachfeier*, hrsg. von Karl Schönewolf und Karl-Heinz Tetzner, Leipzig 1950.

<sup>89</sup> *Musik und Gesellschaft* 1 (1951), S. 21.

„In unserem Zeitalter, da die Kunst der Musik immer weiter fortschreitet und eine gewaltige Bedeutung als Verkünder der fortschrittlichen Ideen der Menschheit erlangt, gedenken wir mit Ehrfurcht und tiefer Achtung des Genies des deutschen Volkes Johann Sebastian Bach, dieses ewig fortschrittlichen und ewig jungen Ritters des Schönen und Edlen in der Kunst der Musik“

– ob dieser Ritterschlag wirklich Šostakovič zum Verfasser hat, ist eher zu bezweifeln, wenn man dagegenhält, wie betont sachlich und oft geradezu lakonisch Šostakovičs Äußerungen sonst auszufallen pflegten. Eher möchte man eine Entstehungsart annehmen, wie sie Šostakovič in einem Brief an Edison Denisov vom 12. Februar 1957 bezüglich seines *Liedes von den Wäldern* beschreibt:

„Ein Dichter – im Dienst der Ehre – hat den Text im Geiste der Zeit verbessert. Im Unterschied zu seinem Kollegen Puškin, der auch im Dienst der Ehre starb, ist er nicht gestorben und macht auch keine Anstalten dazu.“<sup>90</sup>

### *Untertöne und Nachspiele*

Konnte sich Šostakovič, in der DDR allenthalben als ‚Volkskünstler‘ und ‚Professor‘ (obwohl ihm das Lehramt genommen war) vorgestellt und gefeiert, jetzt anerkannt und in Gnaden fühlen, waren die 1948er Beschlüsse des ZK der KPdSU somit hinfällig? Es ist damit zu rechnen, dass seine feierliche Entsendung in informierten Kreisen aufmerksam verfolgt und dass gewisse Schlüsse gezogen wurden. Einen bemerkenswerten Reflex finden wir in einem Interview des *Neuen Deutschland* mit Hanns Eisler,<sup>91</sup> in dem dieser auf den Weltruhm sowjetischer Musiker eingeht, und die er dabei nennt: Šostakovič, Prokofev, Chačaturjan, Kabalevskij und selbst den immer noch von seinem Lehramt ausgeschlossenen Visarion Šebalin, Šostakovičs persönlichen Freund, dies waren eben – mit Ausnahme von Kabalevskij – die Verfeimten der 1948er Beschlüsse! Von einem nicht genannten, aber zweifellos sachkundigen Autor erschien im *Neuen Deutschland*<sup>92</sup> und in der *Leipziger Volkszeitung*<sup>93</sup> ein gleichlautender Artikel „Sowjetische Tondichtung – Neuland in der Kunst“, in dem auch wieder gerade das Werk der Genannten, dabei nun auch Nikolaj Mjaskovskijs, vorgestellt und erläutert wird.

Andererseits wird auch wieder in denselben Blättern zum Sturm auf den ‚Formalismus‘ geblasen, der gerade in der DDR auf lange Zeit nicht ausgestanden sein wird: „Abstrakte Kühn haben hier keinen Erfolg“, mahnt ein Artikel von Klaus Partzsch über Kulturprobleme in einer sächsischen MAS im *Neuen Deutschland* vom 26. Juli gleich unter dem Bericht über die Bach-Erfolge der sowjetischen Gäste. Und wenn Osip Tschornyj (Černyj) in der *Leipziger Volkszeitung* vom 20. Juli „Dimitrij Schostakowitsch“ als „Tonschöpfer der Gegenwart“ feiert, macht er doch bei allen Lobsprüchen für seine Volkstümlichkeit zugleich deutlich, die Beachtung welcher Grenzen er ihm dabei besonders hoch anrechnet: „Indem Schostakowitsch auf viele originelle Einfälle verzichtete und die Liebe zur Prägnanz eindämmt, opferte er das Persönliche dem Allgemeinen, um den Ausdruck für die zeitgenössischen Ideen zu finden [...]“. Verzicht ist gefragt, keine eigenen Ideen und Aufbrüche!

<sup>90</sup> Dimitri Schostakowitsch, *Briefe an Edison Denisow*, S. 181–206, dort S. 198.

<sup>91</sup> „Ein Traum der Musiker ist erfüllt. Zur Ankunft der sowjetischen Musik-Delegation“, 18.7.1950.

<sup>92</sup> 19.7.1950.

<sup>93</sup> 28.7.1950.

Ebenso wie Bach 1950 in Leipzig exakt in Kategorien des Sozialistischen Realismus gelobt wurde oder unbeachtet blieb, sollte dies Šostakovičs Problem auch nach und trotz ‚Leipzig‘ weiterhin auf lange Zeit bleiben. Seine 24 *Präludien und Fugen* werden noch weit in die 50er-Jahre dem Vorwurf der „Dekadenz“ und „üblen Kakophonie“ begegnen, seine X. *Sinfonie* noch 1953 eine dreitägige Debatte im Sowjetischen Komponistenverband auslösen, die sich in der offiziellen Zeitschrift *Sovetskaja Muzyka* bis 1957 hinziehen wird, seine Oper *Lady Macbeth* trotz freiwilliger Umarbeitungen 1956 zunächst verboten bleiben, gar nicht zu reden von seiner IV. *Sinfonie* oder gar der Experimentaloper *Die Nase*.<sup>94</sup> Aber ‚Leipzig‘ war doch eine Etappe, eine Wendemarke. Seiner angefochtenen Stellung war und blieb sich Šostakovič bewusst; Ernst Hermann Meyer berichtete in einem Gespräch 1981, dass er gerade darum von der freundlichen Anerkennung der DDR-Kollegen besonders angetan gewesen sei, dass er, von den Präludien und Fugen des *Wohltemperierten Klaviers* fasziniert, jene fragte: „Warum habt ihr nicht diese phantastische Tradition fortgesetzt?“ und sich mit historisch relativierenden Antworten nicht zufriedengab.<sup>95</sup> Er setzte sie dann mit seinen eigenen 24 Präludien und Fugen auf seine Weise fort, die unter den gegebenen Umständen umkämpft blieben, und es war schließlich eben die in Leipzig umjubelte Preisträgerin Tatjana Nikolaeva, die sie gegen die ‚Betonköpfe‘ im Komponistenverband schließlich durchkämpfte.

In den Abschied der sowjetischen Gruppe von der DDR schlichen sich Misstöne: In der russischen Gesellschaft ist es üblich, willkommenen Gästen auch bei der Abreise einen ‚großen Bahnhof‘ zu bereiten; daran hatte der total überlastete Bach-Ausschuss nicht gedacht, und so waren zur Verabschiedung der Gäste am 3. August auf dem Schlesischen Bahnhof wohl zwei Sowjetische Botschafter mit Begleitung, von deutscher Seite aber gerade einmal Karl Laux als Korrespondent der *Täglichen Rundschau* erschienen und sonst niemand. Auch war die Bitte der sowjetischen Gäste nach Pressestimmen unerfüllt geblieben. In Protestschreiben<sup>96</sup> wurde dies moniert, und es wurde dieserhalb eine Entschuldigung des Bach-Ausschusses an die Sowjetische Kontroll-Kommission fällig.<sup>97</sup>

Das Bachfest insgesamt – und es sollte das Modell abgeben für die zwei Jahre später anstehende Beethoven-Ehrung der DDR – wurde von den Leipziger Institutionen (Stadtdirektor Brieger und Sekretär Seidel) einer kritisch-selbstkritischen Stellungnahme unterzogen.<sup>98</sup> Vieles Organisatorische konnte unter dem bestehenden Zeitdruck und unter mangelhaften Informationen der Berliner Zentrale nur unvollkommen oder in letzter Minute (so Programmdrucke, Plakate oder Schecks für Honorarauszahlungen) bewältigt werden. Bis zum 19. Juli lagen etwa noch keine Unterlagen für das Programm „Die Welt ehrt Bach“ vor, infolge davon

<sup>94</sup> Detlef Gojowy, *Schostakowitsch*, Reinbek 1983, S. 95 ff.

<sup>95</sup> Ebd. S. 89 ff.

<sup>96</sup> Dr. Eberhard Schulz von der *Friedenspost* an den Vorstand der Gesellschaft für Deutsch-Sowjetische Freundschaft am 4. 8. 1950, anknüpfend (Stephan) Heymann vom ZK der SED am 8. 8. an das Präsidium des Bach-Ausschusses – SAPMO Mappe DY27/1567.

<sup>97</sup> Entwurf, gez. Tetzner, an Oberstleutnant Scheppin, vom 18. 8. 1950 in SAPMO Mappe D27/1567.

<sup>98</sup> SAPMO Mappe D1/6144. Bericht ohne Datum nachrichtlich an: Ministerium für Volksbildung der DDR – Frau Schöningh –, Minister Holtzhauer – Bundes-Sekretär Karl Kneschke – Landes-Sekretär Bergmann.

„mußte ein von uns korrigiertes Programmheft der Neuen Bachgesellschaft übernommen werden, das tatsächlich am 22. Juli abends vorlag. Herr Tetzner setzte seinen Ehrgeiz darein, noch ein anderes Programm mit gleichem Inhalt, aber anderer Aufmachung herauszubringen, das schließlich am 26. Juli fertiggestellt war und demzufolge jetzt noch in mehreren Tausend Exemplaren bei uns vorliegt und nicht mehr abgesetzt werden konnte!“

Und:

„Zu einigen ideologischen Dingen: [...] Nach unserer Meinung hätte man sich von vornherein im klaren sein müssen, welche Bevölkerungskreise zu den allgemeinen Veranstaltungen der Deutschen Bachfeier in Erscheinung treten. Darauf mußten sich auch die Sprecher einstellen. Wenn es schon zur Eröffnungsfeier vorkam, daß bei der Begrüßungsrede des Oberbürgermeisters Opitz der Beifall hauptsächlich Professor Schweitzer und Professor Ramin galt, durfte es keinesfalls bei der Abschlusßrede zur Wiederholung dieser Ovationen kommen.“

---

## KLEINE BEITRÄGE

---

### Pierre Boulez' „Sonatine für Flöte und Klavier“ und ihre neu aufgetauchte Frühfassung

von Susanne Gärtner, Basel

Als Pierre Boulez' *Sonatine für Flöte und Klavier* 1956 an den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt von Severino Gazzelloni und David Tudor offiziell uraufgeführt wurde, reagierte das Publikum mit Befremden. Von Antoine Goléa wenig später darauf angesprochen, schilderte Boulez die damalige Situation:

„Les uns, qui pensaient que c'était une œuvre récente, ont parlé de mon ‚retour‘ à une musique ‚humaine‘, ‚logique‘, ‚intelligible‘, que sais-je encore; vous connaissez toute la gamme des clichés. Les autres, en principe familiarisés avec ma musique, mais qui ignoraient tout autant sa date de composition, voulaient absolument que je l'eusse refaite avant de la livrer au public. Mais c'est faux: j'ai corrigé, en tout et pour tout, dix mesures!“<sup>1</sup>

Zu Recht erklärte er das Staunen über die relative Zugänglichkeit des neuen Werkes mit der Tatsache, dass es bereits 1946 entstanden war, in Darmstadt jedoch nach bzw. zeitgleich mit späteren Werken rezipiert wurde.<sup>2</sup> Andererseits wehrte er sich ausdrücklich gegen den Verdacht, er habe die Komposition vor der Veröffentlichung durch Korrekturen aktualisiert.

Nach der Darmstädter Aufführung etablierte sich die *Sonatine* umgehend im Repertoire neuer Musik,<sup>3</sup> sie zählt heute zu den meistgespielten Werken von Pierre Boulez.<sup>4</sup> Interpretiert wird anhand der Ausgabe, die 1954 beim Pariser Verlag Amphion erschienen war. Auch in der Forschung gilt dieser Druck als Referenz, wenn die Komposition analysierend gedeutet und in Boulez' Frühwerk eingeordnet wird.

Mit den Klavierminiaturen der *Douze Notations* (Ende 1945) und der *Ersten Klaviersonate* (Mai/Juni 1946) gehört die im Januar und Februar 1946 geschriebene *Sonatine* zu den frühesten Kompositionen, die Boulez der Publikation für würdig befand.<sup>5</sup> Anschaulich dokumentieren die drei Werke das Bestreben des Zwanzigjährigen, verschiedene zeitgemäße Kompositionsverfahren zu einer neuartigen musikalischen Sprache zu verbinden. Insbesondere war er bemüht, Igor Strawinskys und Olivier Messiaens rhythmische Zellentechnik, die er im Studium kennen gelernt hatte, in Einklang zu bringen mit der Zwölftontechnik Arnold Schönbergs und Anton Weberns, die er sich seither bei René Leibowitz aneignete. Während in den *Notations* die Einflüsse skizzenartig von Stück zu Stück wechseln, kündigt sich im Duktus der *Ersten Klaviersonate* bereits eine Synthese an. Die dazwischenliegende, in Anlehnung an Schönbergs *Kammersymphonie* op. 9 einsätzig konzipierte *Sonatine* erscheint in ihrer Heterogenität als ein erster Versuch, die unterschiedlichen Techniken und Denkweisen innerhalb einer größeren Form zu erproben. Beschreibungen des Werkes in der Forschungsliteratur heben dabei einmütig Boulez' mühelosen und schon staunenswert eigenständigen Umgang mit der Zwölftontechnik hervor, der mit einer Abwendung von Messiaens Schreibweise einhergeht.

<sup>1</sup> Vgl. Antoine Goléa, *Rencontres avec Pierre Boulez avec trois hors-texte*, Paris 1958, S. 38.

<sup>2</sup> 1952 hatte die deutsche Erstaufführung von Boulez' *Zweiter Klaviersonate* (1948) stattgefunden, 1955 waren Teile der *Structures* (1952) zu hören gewesen, 1956 erklang *Le marteau sans maître* (1954) in einer Studioaufführung. – Zu Boulez' Wirken in Darmstadt vgl. Pierre Boulez, *Musikdenken heute 2*, übers. von Josef Häusler (= Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik VI), Mainz 1985, S. 79.

<sup>3</sup> 1957 folgte eine Pariser „première audition“ innerhalb der Konzerte der *Domaine Musical* mit Gazzelloni und Boulez als Interpreten, auch in Darmstadt kam es zu weiteren Aufführungen: 1957 durch Gazzelloni und Aloys Kontarsky, 1959 ebenfalls durch Gazzelloni/Kontarsky, außerdem im Schlussvorspiel des Kranichsteiner Musikpreises durch Rainer Schuelein und Kontarsky.

<sup>4</sup> Vgl. dazu etwa Josef Häusler, *Profil Pierre Boulez*, Klagenfurt 1995, S. 13.

<sup>5</sup> Die *Erste Klaviersonate* wurde gemeinsam mit der *Sonatine* dem Verlag Amphion übergeben und 1951 veröffentlicht. Die *Douze Notations* erschienen auf Betreiben Theo Hirsbrunnens 1985 bei der Universal Edition in Wien.

Antoine Goléa bewundert Boulez' zukunftsweisende Souveränität im Umgang mit den Möglichkeiten serieller Technik,<sup>6</sup> auch Paul Griffiths stellt fest, Boulez habe die neu gefundene Technik bereits weitestgehend ausgelotet.<sup>7</sup> Dominique Jameux spricht von einem zugleich strengen und persönlich geprägten Serialismus<sup>8</sup> und sieht in der *Sonatine* die Kreativität des jungen Komponisten explosionsartig hervortreten,<sup>9</sup> auch Susan Bradshaw thematisiert Boulez' außerordentlich frühe Sprachfindung und führt als ein Merkmal die an den Wiener Musikern orientierte Verschmelzung von Melodie und Begleitung im Sinne klassisch-motivischer Technik an.<sup>10</sup> Gerald Bennett, der eine erste übergreifende Studie zu Boulez' Frühwerk beigetragen hat, erkennt den Einfluss Weberns, der denjenigen Messiaens zunehmend verdränge,<sup>11</sup> schließlich impliziert auch Robert Nemeceks Untergliederung des frühen Klavierschaffens von den ersten Anfängen im Jahr 1942 bis hin zu den *Notations*, dass sich Boulez zum Zeitpunkt der Niederschrift der *Sonatine* von der Kompositionsweise Messiaens und dem „style incantatoire“ André Jolivets bereits entfernt hatte.<sup>12</sup>

Die Möglichkeit einer dem Druck vorausgegangenen, stilistisch relevanten Revision der *Sonatine* wurde nicht weiter in Betracht gezogen. Seit die Paul Sacher Stiftung in Basel 1985 die Manuskripte von Pierre Boulez erworben hat und diese Sammlung fortlaufend ergänzt, bieten Skizzen sowie unveröffentlichte und zurückgezogene Werke neue Einblicke in den kompositorischen Arbeitsprozess. Unter den dort einsehbaren Materialien finden sich vier die *Sonatine* betreffende Dokumente:<sup>13</sup> Eine Fotokopie der im April 1949 erfolgten Reinschrift, deren Original beim Verlag Amphion liegt, ein originaler skizzenartiger Entwurf, der dieser Reinschrift vorausging, eine kleine Einzelskizze sowie als interessantestes Indiz die Fotokopie einer isolierten Flötenstimme aus dem Jahr 1946, die dem Flötisten Jean-Pierre Rampal gewidmet worden war.<sup>14</sup>

Bereits vor einiger Zeit konnte ich anhand der Untersuchung dieser Dokumente erkennen, dass – entgegen dem bei Goléa zitierten Wortlaut von Pierre Boulez – vor der Drucklegung eine größere Überarbeitung stattgefunden hatte.<sup>15</sup> Allein die Reinschrift offenbart Streichungen letzter Hand, die deutlich mehr als „zehn Takte“ betreffen. Sie häufen sich gegen Ende des abschließenden „Rapide“ und reduzieren beschwörende, beinahe obsessiv anmutende Wiederholungen von Einwüfen, Motiven und Akkorden. Der Vergleich der Druckfassung mit der

<sup>6</sup> Vgl. Goléa, *Rencontres avec Pierre Boulez*, S. 37: „à peine l'enseignement sériel élémentaire assimilé, Boulez le dépasse, pour jouer, dès ce moment-là, des possibilités sérielles avec une souveraine liberté.“

<sup>7</sup> Vgl. Paul Griffiths, *Boulez*, London 1978, S. 10: „Boulez appears to have been pushing his new-found technique as far as it would go, and in several diverse directions.“

<sup>8</sup> Vgl. Dominique Jameux, *Pierre Boulez*, Paris 1984, S. 37.

<sup>9</sup> Ebd., S. 282: „la *Sonatine* manifeste de façon éclatante cette explosion créatrice qui [...] allait imposer rapidement Pierre Boulez comme le compositeur le plus important de sa génération.“

<sup>10</sup> Vgl. Susan Bradshaw, „The instrumental and vocal music“, in: *Pierre Boulez. A Symposium*, hrsg. von William Glock, London 1986, S. 140 und S. 142/143.

<sup>11</sup> Vgl. Gerald Bennett, „The early works“, in: *Pierre Boulez. A Symposium*, S. 57: „much of Webern's influence has superseded that of Messiaen, or more precisely, Boulez has chosen to work further on ideas he found in Webern, and it was this that necessarily moved him away from Messiaen's world.“

<sup>12</sup> Vgl. Robert Nemecek, „Tendenz und Kontinuität im frühen Klavierschaffen von Pierre Boulez“, in: *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung* 6 (1993), S. 18: „Aus der umfangreichen Sammlung der Paul Sacher Stiftung [...] geht hervor, daß Boulez bis zu den *Notations* in seinem frühen Klavierschaffen bereits drei Phasen durchlaufen hatte, die, so meine These, bruchlos ineinander übergehen. Diese lassen sich auf folgende Weise voneinander abgrenzen: 1. tonale Phase mit Tendenzen zur Auflösung der Tonalität (1942–1943); 2. Phase der Verknüpfung verschiedener atonaler Schreibweisen mit der rhythmischen Zellentechnik Strawinskys und Messiaens (1944–1945); 3. Phase der Synthese von Zwölftontechnik und rhythmischer Zellentechnik (seit 1945).“ – Dieselbe Phaseneinteilung findet sich als „Zeit der Jugend (1942–1943)“, „Pariser Lehrzeit (1944–1945)“, „Das frühe zwölftontechnische Klavierschaffen (1945)“ anhand wertvoller Erstbeobachtungen differenziert dargestellt in: Robert Nemecek, *Untersuchungen zum frühen Klavierschaffen von Pierre Boulez* (= Kölner Beiträge zur Musikforschung 200), Kassel 1998.

<sup>13</sup> Vgl. Paul Sacher Stiftung Basel, Sammlung Pierre Boulez, Mappe A, Dossier 4a und Dossier 3h.

<sup>14</sup> Die Kopie der Flötenstimme wurde der Paul Sacher Stiftung Ende 1992 von Aurèle Nicolet übergeben.

<sup>15</sup> Vgl. Susanne Gärtner, *Werkstattspuren. Zur Sonatine für Flöte und Klavier von Pierre Boulez mit ersten Beobachtungen zur Revision von 1949*, Hauptseminararbeit, Universität Basel 1995, einsehbar in der Paul Sacher Stiftung Basel und aufgeführt in: *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung* 9 (1996), S. 57.

isolierten Flötenstimme von 1946 legte zunächst die Vermutung nahe, dass vorrangig spieltechnische Gründe zur Revision geführt hatten, denn es zeigte sich, dass Boulez 1949 die Takteinteilung des gesamten Werkes neu gestaltete. Die ursprünglich weit gefassten Takte wurden in etwa halbiert, individuell bezeichnet und mit rhythmischen, die Sechzehntel zu Gruppen bündelnden Sonderzeichen versehen.<sup>16</sup> Neben den aufführungspraktisch bedingten Veränderungen traten in der Gegenüberstellung der beiden Flötenpartien im Detail dann auch stilistische Korrekturen zu Tage. So wurden im die *Sonatine* eröffnenden „Très librement – Lent“ Intervalle gespreizt, stufenweise Tonbewegungen gebrochen und instrumentale Extremlagen ausgebaut. Hinsichtlich des Rhythmus sind 1949 eine Pulsverschleierung oder Pulsbrechung mittels zusätzlicher Pausen, Tonüberbindungen und Mischen der Zählzeiten, sowie ein größerer Variantenreichtum an rhythmischen Figuren zu beobachten. Außerdem hatte Boulez eine mehrtaktige Passage getilgt, die deutlich vom „style incantatoire“ geprägt war. Diese Passage stand nicht isoliert: Wiederholte Einwüfe innerhalb beider „Rapide“-Teile gemahnten ihrerseits 1946 noch an Jolivet, etwa an dessen *Chant de Linos* von 1944.

Obwohl also spätere kompositorische Errungenschaften und stilistische Neigungen im Nachhinein in die *Sonatine* miteinfließen, schien die Überarbeitung insgesamt nicht gravierend genug, um Analysen unter werkchronologischen Aspekten auf der Basis des Druckes in Frage zu stellen. Auch Sangtae Chang, der die Materialien der Paul Sacher Stiftung im Rahmen seiner Studie zur Genese von Boulez' Zwölfkloppentechnik sichtete, ließ keine Zweifel aufkommen.<sup>17</sup> Gleichwohl zitierte er aus einem unbekannt gebliebenen Brief von Pierre Boulez, in welchem jener Anfang der sechziger Jahre die Revision nun folgendermaßen beschrieben hatte:

„La révision portait surtout sur le premier développement, sur l'harmonisation du thème proprement dit, et sur les points de développement concentrés. Le texte fondamental est resté inchangé; il y a surtout eu de modifications d'écriture. Les principales modifications ont été la concentration de différentes choses, et une épuration stylistique.“<sup>18</sup>

Genauere Auskunft über die neue „Harmonisierung“ und die „stilistische Reinigung“ konnte nur der ursprüngliche Klavierpart geben. Von diesem aber fehlte jegliche Spur. Boulez selbst hatte „keine Ahnung, wo die Klavierstimme von 1946 geblieben“ sei,<sup>19</sup> auch Rampal vermochte nicht weiterzuhelfen, Aurèle Nicolet hielt das Manuskript für definitiv verloren.<sup>20</sup> Weitere Recherchen meinerseits wirkten zunehmend vergeblich. Der Frühfassung der *Sonatine* schien das gleiche Schicksal beschieden zu sein wie Boulez' auf rätselhafte Weise verlorengegangener *Symphonie* von 1947. Dank des Entgegenkommens von Michel Souris sowie der Aufmerksamkeit von Peter O'Hagan ist es nun schließlich doch gelungen, zwei Dokumente ausfindig zu machen, welche eine vollständige Rekonstruktion der Überarbeitung ermöglichen und zeigen, dass die Frühfassung in weitaus höherem Maße vom Druck abweicht, als es die isoliert überlieferte Flötenstimme erahnen ließ.

\*

Eher beiläufig wird vermerkt, dass Pierre Boulez' *Sonatine für Flöte und Klavier* bereits 1947 eine Aufführung in Brüssel erlebt hatte. Über den Stellenwert dieser Veranstaltung herrscht Uneinigkeit,<sup>21</sup> die näheren Umstände waren nicht bekannt. In einer kürzlich erschienenen Biogra-

<sup>16</sup> Boulez griff dabei auf eine von Messiaen und dem Dirigenten Roger Désormière empfohlene Notation zurück. Vgl. Olivier Messiaen, *Technique de mon langage musical*, Paris 1944, S. 20–21.

<sup>17</sup> Vgl. Sangtae Chang, *Boulez's Sonatine and the Genesis of his Twelve-Tone Practice*, Diss. Denton, Texas 1998, S. 225 ff.

<sup>18</sup> Brief an George Kenneth Mellott. Zitiert nach Chang, *Boulez's Sonatine*, S. 225, Anm. 2.

<sup>19</sup> Brief an die Autorin vom 28.5.1998.

<sup>20</sup> Auskunft vom 27.9.1998.

<sup>21</sup> Während einigenorts hierin die Uraufführung gesehen wird, verweist die Formulierung andernorts auf eine Veranstaltung rein privaten Charakters. So sprechen etwa Goléa und Jameux übereinstimmend von einer „audition confidentielle“. Vgl. Goléa, *Entretiens*, S. 37 bzw. Jameux, *Pierre Boulez*, S. 37.

phie über den belgischen Literaten, Komponisten und Dirigenten André Souris wird nun ausführlich von diesem Ereignis berichtet.<sup>22</sup>

Durch die in Paris tätigen russischen Intellektuellen Pierre Souvtchinsky und Boris de Schloezer war Souris auf den jungen Boulez aufmerksam geworden. Noch vor dem ersten Zusammentreffen entspann sich ein reger Briefwechsel. Boulez, dessen Kompositionen bis dahin nur in engeren Pariser Kreisen zu hören gewesen waren, reagierte erfreut auf Souris' Angebot, eines seiner Werke innerhalb der Konzerte des Brüsseler *Séminaire des Arts* vorstellen zu können, und er ließ ihm eine Auswahl zukommen. Nachdem sich Souris für die *Sonatine* entschieden hatte, wurde diese im Konzert am 28. Februar 1947 von der Pianistin Marcelle Mercenier und dem Flötisten Herlin Van Boterdael zur Aufführung gebracht.<sup>23</sup> Da Boulez persönlich nicht zugegen sein konnte, hatte er Souris ans Herz gelegt, die Musiker zu einer äußerst lebhaften, das Publikum schockierenden Interpretation anzuregen.<sup>24</sup> Souris schrieb später seine Erinnerungen nieder:

„L'œuvre fut naturellement exécutée sur le manuscrit et après un travail très approfondi, Marcelle Mercenier me proposa d'y pratiquer des coupures, ce qu'elle justifiait non par des raisons de trop grande difficulté, mais pour des questions d'équilibre formel. Chose piquante et qui est tout à l'honneur de Mercenier, ces coupures, que j'avais moi-même adoptées, furent aussi adoptées par Boulez, qui en reconnut le bien-fondé et qui en tint compte lors de l'édition de sa *Sonatine*.

Il me reste à dire que cette exécution souleva dans la salle de violentes protestations, de la part d'un public pourtant averti, mais qui se trouva submergé par la profusion de nouveautés donc cette musique était faite. Depuis lors, les temps ont bien changé.“<sup>25</sup>

Mit Genugtuung vernahm Boulez, dass die Darbietung seiner *Sonatine* in der Tat Protestreaktionen im Publikum ausgelöst hatte, und er bedankte sich bei den Interpreten für deren immensen Einsatz.<sup>26</sup> Im April desselben Jahres lernte er Souris in Brüssel kennen, es entwickelte sich eine künstlerische Freundschaft, welche bis zu Souris' Tod im Jahr 1970 andauerte. Der Gedankenaustausch zwischen Pierre Boulez und André Souris, die Aufarbeitung der Korrespondenz und die Frage nach Rolle und Einfluss des Älteren wäre eine eigene Untersuchung wert. So war es doch ebenfalls Souris, der dem noch kaum bekannten jungen Komponisten 1948 die Chance gab, in der von ihm redigierten Zeitschrift *Polyphonie* mit den Aufsätzen „Propositions“ und „Incidences sur Berg“ vehement in die aktuelle Musikdebatte einzusteigen.

Wie sich nun herausstellte, ist von der Brüsseler Aufführung zumindest diejenige Partitur erhalten, aus welcher Van Boterdael spielte. Das 25-seitige Dokument befindet sich in Brüsseler Privatbesitz. Es ist von fremder Hand geschrieben, der Kopist konnte noch nicht identifiziert werden.<sup>27</sup> Spieleinzeichnungen deuten auf die von Souris erwähnten Kürzungen hin,<sup>28</sup> weitere Informationen darüber könnte die Klavierstimme Merceniers liefern, welche möglicherweise in deren noch nicht zugänglichem Nachlass liegt.

\*

<sup>22</sup> Vgl. Robert Wangermée, *André Souris et le complexe d'Orphée. Entre surréalisme et musique sérielle*, Liège 1995, S. 257–259.

<sup>23</sup> Jameux nennt als Flötisten Jan Van Boterdael, vgl. Jameux, *Pierre Boulez*, S. 282.

<sup>24</sup> Vgl. Brief vom 31.1.1947, unveröffentlicht, zitiert nach Wangermée, *André Souris*, S. 258: „Si vous faites travailler ma *Sonatine* aux deux interprètes que ce soit avant tout vivant et qu'elle produise une impression de choc, de violence.“

<sup>25</sup> Undatiertes Manuskript. Neuerdings veröffentlicht in: André Souris, *La lyre à double tranchant. Écrits sur la musique et le surréalisme*, présentés et commentés par Robert Wangermée, Liège 2000, S. 181–182.

<sup>26</sup> Undatierter Brief vom Frühjahr 1947, unveröffentlicht, zitiert nach Wangermée, *André Souris*, S. 273 bzw. S. 258: „J'ai été enchanté d'avoir appris par votre lettre que ma sonatine avait provoqué quelques remous. [...] Je vous prie de remercier très chaleureusement Monsieur Van Boterdael et Madame Mercenier, car je me rends compte de l'effort qu'il leur a fallu pour mettre cela au point. Ici, Rampal, le flûtiste pour lequel la *Sonatine* a été écrite depuis un an, n'a pas encore eu le courage de la mettre en train.“

<sup>27</sup> Da Boulez' eigene Handschrift sehr klein und schwer leserlich ist, kann angenommen werden, dass er eine Person aus seinem Bekanntenkreis bat, die Partitur ins Reine zu schreiben. Vielleicht geht die Abschrift aber auch auf die Initiative von André Souris zurück. – Das auf der letzten Seite des Dokuments vermerkte Datum „2/46“ bezieht sich m. E. allein auf die Entstehungszeit der *Sonatine*.

<sup>28</sup> Vgl. die Seiten 14, 16, 19, 20 und 22.

Trotz emsiger Suche bis in die entlegensten Winkel konnten die Detektive der Pariser Polizei den königlichen Brief nicht finden: Zwar neu versiegelt, doch für alle Augen sichtbar, steckte er am naheliegendsten Ort. Erinnerungen an Edgar Allan Poes Erzählung „The Purloined Letter“ kamen hoch, als Peter O'Hagan empfahl, die Bibliothèque Nationale in Paris zu konsultieren. Seinerseits auf Ausschau nach frühem Material zur *Ersten Klaviersonate* war ihm dort ein völlig unbeachtetes Dokument der *Sonatine* begegnet.

Die Untersuchung ergab, dass es sich hierbei tatsächlich um jene verschollen geglaubte Klavierpartitur handelt, welche gleichzeitig mit der in der Paul Sacher Stiftung einsehbaren Flötenstimme entstand. Doch nicht nur das: Wie allgegenwärtige Bleistiftkorrekturen zeigen, hat Boulez anhand dieses Manuskripts 1949 die Überarbeitung vorgenommen. Die Tintenversion entspricht der Brüsseler Abschrift, die Bleistiftversion der dem Druck zugrundeliegenden Fassung.<sup>29</sup>

Auf der Rückseite des Titelblatts trägt das 14-seitige Manuskript die Widmung an Jean-Pierre Rampal, die letzte Seite hatte Boulez signiert, wobei er unter seinem Namen das Datum „Février 46“ vermerkte. Während Rampal nur die isolierte, mit spärlichen Stichnoten des Klavierparts ausgestattete Flötenstimme anvertraut wurde,<sup>30</sup> lag die Klavierpartitur offensichtlich eine Zeit lang bei Boulez' Kommilitonin Yvette Grimaud, da diese das Manuskript auf der Titelseite mit ihrer eigenen Signatur versah. Es ist denkbar, dass Boulez, der Rampals Klavierpartner Robert Veyron-Lacroix nicht sonderlich schätzte,<sup>31</sup> als Pianistin Grimaud vorgesehen hatte, welche mit seiner Musik bestens vertraut war.<sup>32</sup> Eine Pariser Uraufführung kam jedoch nicht zustande, wobei Rampal für sein Zaudern in erster Linie die Unleserlichkeit und praxisferne Einrichtung seines Notenexemplars verantwortlich macht.<sup>33</sup>

Spätestens für die Überarbeitung gelangte die Klavierpartitur wieder in Boulez' Hände, mit Bleistift hielt er deren Datum „Avril 49“ fest. Wohl Mitte der 50er-Jahre schenkte er das Dokument seinem väterlichen Freund und Gönner Souvtchinsky. Die Widmung an Rampal und die Signatur Grimauds wurden gestrichen und in gleichem Zug auf der Rückseite des Titelblatts eine neue Widmung angebracht: „A Pierre Souvtchinsky avec toute mon amitié un souvenir un peu plus vivant que l'imprimerie. PB.“ Dabei spielte Boulez darauf an, dass er Souvtchinsky bereits ein signiertes Exemplar der Druckfassung von 1954 übereignet hatte.<sup>34</sup> 1990 ging das Manuskript, unbemerkt von Forschern, Musikern und dem Komponisten, als Geschenk aus dem Nachlass Souvtchinskys an die Bibliothèque Nationale über.<sup>35</sup> Interessant ist, dass Boulez dazumal die korrigierte Partitur etwa gleichzeitig aus der Hand gab, als er im Interview mit Goléa die Überarbeitung herabspielte.

\*

Anhand der beiden neu aufgetauchten Quellen sowie des in der Paul Sacher Stiftung befindlichen Materials lässt sich die Revision der *Sonatine* nun anschaulich rekonstruieren. Innerhalb weniger Wochen war Anfang des Jahres 1946 eine erste Fassung entstanden. Diese ist in der

<sup>29</sup> Vgl. F-Pn, Ms. 21612.

<sup>30</sup> Brief an die Autorin vom 8. Februar 1999.

<sup>31</sup> Vgl. die amüsant zu lesenden Schilderungen Rampals bezüglich Boulez' *Sonatine* in: Jean-Pierre Rampal, *Musique, ma vie. Mémoires*, Paris 1991, S. 168–170.

<sup>32</sup> Von den unveröffentlicht gebliebenen *Psalmodies* (1945) bis hin zu den *Structures* hat Yvette Grimaud Boulez' frühe Klavierwerke in Paris erstaufgeführt. – Die Kontaktaufnahme meinerseits mit Grimaud blieb bisher erfolglos.

<sup>33</sup> Vgl. Rampal, *Musique, ma vie*, S.168–169: „En ce qui concerne la notation, la musique était extrêmement difficile à décoder, pourtant je déchiffre bien. Il n'y avait ni barres de mesures, ni aucun autre signe utile. Je sentais bien que l'œuvre avait une forte charge émotionnelle, mais compte tenu de mon emploi du temps extrêmement chargé, l'idée de passer des heures, peut-être même des jours, à me frayer un chemin dans une œuvre moderne difficile me démoralisait. Circonspect, je lui demandai s'il pouvait ajouter quelques barres de mesure. [...] Je demandai à Boulez une fois de plus s'il pouvait me remettre un exemplaire plus net, plus clair. Cette initiative l'agaça peut-être, parce que le temps passa et je n'entendis plus parler de ce projet. Je reconnais que la pièce m'était aussi sortie de l'esprit.“

<sup>34</sup> Vgl. F-Pn, Rés. VmA 381.

<sup>35</sup> Vgl. den Stempel „Don 1990“. Vermutlich stand die Schenkung in Zusammenhang mit dem Verkauf eines anderen Boulez-Manuskripts. Auskunft von Robert Piencikowski, Paul Sacher Stiftung Basel.

Flötenstimme Rampals, der Tintenversion des Pariser Manuskripts und in der Brüsseler Abschrift greifbar. Im April 1949, wohl im Zusammenhang mit der von John Cage vermittelten Übergabe an den Verlag,<sup>36</sup> korrigierte Boulez die erste Fassung anhand der Klavierpartitur. Bevor er das Werk erneut ins Reine schrieb, notierte er u. a. den skizzenartigen Entwurf und die erhaltene kleine Einzelskizze. Die Reinschrift wurde im letzten Moment nochmals mit Strichen versehen. Warum das Werk bei Amphion weitere fünf Jahre auf seine Veröffentlichung warten musste, ist mir nicht bekannt.

Bereits ein erster Vergleich der nun vollständig vorliegenden Frühfassung mit derjenigen des Druckes zeigt, dass Boulez nicht nur verfeinerte und komprimierte:<sup>37</sup> Insgesamt wurden etwa hundert der ursprünglich 332 Takte gestrichen oder komplett überarbeitet. Das betrifft vor allem die „Rapide“-Teile, die abschnittsweise kaum wiederzuerkennen sind. Dabei wird ersichtlich, was Boulez in zitiertem Brief als „harmonisation du thème“ bezeichnete: Gerade jene Klavierpartien, welche den virtuosen Umgang des Komponisten mit der Zwölftontechnik exemplarisch widerspiegeln, sind 1946 noch gar nicht vorhanden.<sup>38</sup> Stattdessen findet sich Begleitung messiaenscher und jolivetscher Prägung.

Beispiel 1a: P. Boulez, *Sonatine*, Fassung von 1946, T. 26–31  
(Abschrift von fremder Hand, Privatbesitz Brüssel)

<sup>36</sup> Vgl. hierzu Joan Peyser, *Boulez. Composer, Conductor, Enigma*, New York 1976, S. 60–61 bzw. David Reville, *The Roaring Silence. John Cage: A Life*, London 1992, S. 99–101.

<sup>37</sup> Das „Tempo scherzando“ blieb – abgesehen von der neuen, kleingliedrigen Takteinteilung, welche gewisse rhythmische Modifikationen nach sich zog, und abgesehen von einer deutlichen Differenzierung in der Dynamik – so gut wie unverändert. Auch im „Très modéré, presque lent“ sind eher geringfügige Korrekturen zu verzeichnen. Bedeutender war die Revision des eröffnenden „Très librement – Lent“, wie der Vergleich der Flötenpartien schon zu erkennen gab. Die dortigen Tendenzen könnte man interpretierend zusammenfassen als ein Verdichten, Zersetzen und Verschleiern zugunsten eines komplexeren musikalischen Gewebes.

<sup>38</sup> Es handelt sich um folgende Abschnitte der Druckfassung: T. 32–79, T. 342–361, T. 380–385.

Das markante Zwölftonthema zu Beginn des ersten „Rapide“ (Druck: T. 32 ff.) wird noch nicht zwölftönig umspielt, wobei gemeinsame Töne und wiederaufgenommene Rhythmen Melodie und Begleitung miteinander verzahnen, sondern der Klavierpart insistiert auf wiederholten Floskeln, welche aus einer Zwölftonarabeske abgespalten werden, die ihrerseits auffällig an den Anfang des Liedes „Répétition planétaire“ aus Messiaens Zyklus *Harawi* (1945) erinnert. Auch im weiteren

**Rapide**

*très marqué-violent* **35** *pour 4*  
*ff* *très sec* *f* *renforcer avec soin* *sempre f*  
*avec la partie de Flûte* *sec et sans pédale*

**40** *più ff* *pour 4* *pour 8*

Beispiel 1b: P. Boulez, *Sonatine*, Druck, T. 32–42  
 (Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Editions Amphion, Paris)

Verlauf dieses Abschnitts werden zwölftönige Melodien von repetierten Einwüfen umgeben, zusätzlich fundiert mittels eines rhythmisierten Cluster-Ostinatos der drei tiefsten Töne des Klaviers, wie es auch in Werken von Messiaen und Jolivet über lange Passagen hinweg eingesetzt wird.<sup>39</sup>

<sup>39</sup> Vgl. dazu besonders „La parole toute puissante“ aus Messiaens Klavierzyklus *Vingts regards sur l'enfant Jésus* (1944) sowie „La Princesse de Bali“ aus Jolivets Klavierstücken *Mana* (1935).

Entsprechendes lässt sich bei der Wiederaufnahme der „Rapide“-Faktur gegen Ende der *Sonatine* (Druck: T. 342 ff.) beobachten. Während das nun im Bass anzutreffende Zwölftonthema in der Frühfassung mit einer schlagzeugartigen Begleitung aus chromatischen Einwüfen und in höchste Höhen versetzten Cluster-Reminiszenzen versehen war, beeindruckt nach der Revision ein auch rhythmisch komplexes dodekaphones Gewebe. 1946 aber kann bezüglich dieser Passagen von einer Integration der Zwölftontechnik noch kaum gesprochen werden. Im Grunde genommen findet sich hier, was Boulez 1948 in „Propositions“ lautstark an Messiaen kritisieren sollte: kein kontrapunktisch durchgearbeiteter Satz, sondern ein Nebeneinanderstellen verschiedener Elemente im Dienste der Melodie.<sup>40</sup>

Beispiel 2a: P. Boulez, *Sonatine*, Fassung von 1946, T. 219–225  
(Abschrift von fremder Hand, Privatbesitz Brüssel)

Wie die Frühfassung der *Sonatine* zu erkennen gibt, hielt die Prägung des jungen Boulez durch seinen Lehrer Olivier Messiaen offensichtlich länger an und war stärker wirksam, als man es bisher annahm. Da bezüglich der *Ersten Klaviersonate* und deren ebenfalls noch vor dem Druck erfolgter Revision parallele Beobachtungen gemacht werden können, wenn auch nicht im selben Ausmaß,<sup>41</sup> bedarf das Bild des technisch blitzartig lernenden und stilistisch zukunftsweisend wertenden Eleven einer behutsamen Korrektur. Zumindest in der ersten Hälfte des Jahres 1946

<sup>40</sup> Vgl. Pierre Boulez, *Relevés d'apprenti*, Textes réunis et présentés par Paule Thévenin, Paris 1966, S. 68: „Bref, les recherches de Messiaen ne sauraient s'intégrer à son discours, parce qu'il ne compose pas – il juxtapose – et qu'il fait toujours appel à une écriture exclusivement harmonique – je dirais presque de mélodie accompagnée.“

<sup>41</sup> Vgl. das Manuskript der *Ersten Klaviersonate*: F-Pn, Ms. 20227. Im Gegensatz zur Frühfassung der *Sonatine* ist die Existenz dieses Dokuments seit einiger Zeit bekannt, es wurde 1984 von der Bibliothèque nationale angekauft. Analytische Beobachtungen finden sich jedoch erst in: Peter O'Hagan, *Pierre Boulez: Sonate „que me veux-tu“*. An Investigation of the Manuscript Sources in Relation to the Third Sonata and the Issue of Performer Choice, Diss. University of Surrey 1997, S. 26–32. – Insbesondere in den langsameren Passagen wurden wiederholte chromatische Einschübe, Cluster sowie mehrtaktige Melodien gestrichen. Anders als in der *Sonatine* kam bei der Überarbeitung aber nichts Wesentliches hinzu.

hatte Boulez die Bedeutung Anton Weberns für seine eigene musikalische Sprache noch nicht in dem Maß erkannt, wie dies im Nachhinein den Anschein erweckte.<sup>42</sup>

1949 war Boulez' ästhetisches Urteil soweit gefestigt, dass ihm eine „*épure stylistique*“ der früheren Werke nötig schien. Kritik von außen, etwa von René Leibowitz oder André Souris, mag das ihre dazu beigetragen haben. Immer deutlicher aber wird, dass Boulez' Manier des Überarbeitens und Neufassens von Anfang an seine Schaffensweise bestimmte: Schon die ersten veröffentlichten Kompositionen tragen Züge eines ‚work in progress‘.

The image shows a musical score for P. Boulez's *Sonatine*, measures 346-350. The score is written for piano and includes the following details:

- Measure 346:** Marked *Tempo rapide*. The piano part begins with a *quasi glissando* instruction. The tempo is *Tempo rapide*. The dynamic is *ff* *heurté et violent*. There is a *pour 4* marking.
- Measure 347:** The piano part continues with complex rhythmic patterns. The dynamic is *sempre ff*.
- Measure 348:** The piano part continues with complex rhythmic patterns. The dynamic is *sempre ff*.
- Measure 349:** The piano part continues with complex rhythmic patterns. The dynamic is *sempre ff*.
- Measure 350:** The piano part continues with complex rhythmic patterns. The dynamic is *sempre ff*. There is a *pour 4* marking.
- Measure 351:** The piano part continues with complex rhythmic patterns. The dynamic is *sempre ff*. There is a *pour 4* marking.
- Measure 352:** The piano part continues with complex rhythmic patterns. The dynamic is *sempre ff*. There is a *pour 4* marking.
- Measure 353:** The piano part continues with complex rhythmic patterns. The dynamic is *sempre ff*. There is a *pour 4* marking.
- Measure 354:** The piano part continues with complex rhythmic patterns. The dynamic is *sempre ff*. There is a *pour 4* marking.
- Measure 355:** The piano part continues with complex rhythmic patterns. The dynamic is *sempre ff*. There is a *pour 4* marking.

Beispiel 2b: P. Boulez, *Sonatine*, Druck, T. 342–352  
(Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Editions Amphion, Paris)

<sup>42</sup> Ab seinem Aufsatz „Trajectoires – Ravel, Stravinsky, Schönberg“ von 1949 verweist Boulez explizit auf Weberns Musik als Referenz für zeitgemäßes Komponieren. Vgl. Boulez, *Relevés d'apprenti*, bes. S. 244, 251, 253, 261.

---

## BERICHTE

---

Frankfurt (Oder), 29. März bis 1. April 2001:

Internationales Symposium „Carl Philipp Emanuel Bach als Lehrer“ und „Die Verbreitung der Musik Carl Philipp Emanuel Bachs in Skandinavien“

von Wolfgang Mende, Dresden

Ihrem Anliegen, der Pflege und Erforschung des Werks von Carl Philipp Emanuel Bach neue Impulse zu verleihen, wurde die Frankfurter Konzerthalle „Carl Philipp Emanuel Bach“ als Gastgeberin eines Internationalen Symposiums ein weiteres Mal gerecht. An der Tagung, die im Rahmen der Frankfurter Festtage der Musik und der Internationalen Musikbegegnungen „Ost-West“ Zielona Góra stattfand, beteiligten sich Wissenschaftler aus Deutschland, Großbritannien, Lettland und den USA. Die Organisatoren des Symposiums, Ulrich Leisinger (Leipzig) und Hans-Günter Ottenberg (Dresden), führten mit ihrem Hauptvortrag in die Tagungsthematik ein, indem sie pädagogische und didaktische Aspekte verschiedener Tätigkeitsbereiche des zweiten Bachsohns und die Frage der stilistischen Beeinflussung diskutierten. Die dabei vertretenen Thesen wurden in einem von Christine Schornsheim (Berlin/Leipzig) gestalteten Cembalo-Recital mit Werken von Johann Sebastian und Carl Philipp Emanuel Bach, François Couperin, Johann Christoph Altnickol und Joseph Haydn „ohrenfällig“ gemacht. Ausgehend von der Passage „informiret auf dem Clavier“ aus dem *Ursprung der musicalisch-Bachischen Familie* erläuterte Günther Wagner (Berlin) den Begriff und die Bedeutung des „Informierens“ bei Carl Philipp Emanuel Bach, während Michael Heinemann (Berlin) in dem im *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* entfalteten Originalitäts-Topos ein maßgebliches bachsches Erziehungsideal formuliert sah. Didaktisch motivierte Eingriffe Bachs in die Werkgestalt analysierte Darrell M. Berg (St. Louis, USA) anhand ausgewählter Klavierkompositionen Bachs. Neue Erkenntnisse zu Bachs Berliner und Hamburger Schülerkreis lieferten Peter Wollny und Barbara Wiermann (beide Leipzig). Johann Christian Bachs Unterricht bei seinem Halbbruder Carl Philipp Emanuel war Gegenstand des Beitrags von Susanne Staral (Berlin). Friedhelm Brusniak (Würzburg) untersuchte Bachs Einflüsse auf das Klavierwerk von Christoph Friedrich Wilhelm Nopitsch. Beethovens lebenslange Beschäftigung mit der Musik des zweiten Bachsohns fand im Referat von Peter Schleuning (Oldenburg) eine belegreiche Erörterung. Mit der Frage des Weiterwirkens des „Versuchs“ im 19. Jahrhundert und der Aufnahme dieses Lehrwerks durch Heinrich Schenker setzten sich Hartmut Grimm (Berlin) und Wayne C. Petty (Ann Arbor, USA) auseinander. Einen Überblick über die Geschichte der Bach-Rezeption in England gab Susan Wollenberg (Oxford). Den historischen und gesellschaftspolitischen Hintergrund zu Bachs pädagogischem Wirken skizzierte Helga Schultz (Berlin/Frankfurt [Oder]) in ihrem Vortrag „Der gebildete Bürger im 18. Jahrhundert – Wirklichkeit und Ideal, Bildung und Erziehung im Zeitalter der Aufklärung“.

Anders als der facettenreiche erste Themenschwerpunkt ließ sich der zweite – die Verbreitung der Musik Bachs in Skandinavien – nur umrisshaft darstellen. Dabei wurden auch Bachs Zeitgenossen einbezogen. Joachim Kremer (Hamburg) sprach über die Beziehungen Telemanns „nach Norden“, und Christoph Henzel (Berlin) ging der Verbreitung der Musik der Brüder Graun in Skandinavien nach. Eine Fülle von Belegen für Bachs Subskriptionspraxis in Dänemark brachte Klaus Hortschansky (Münster) bei. Zu den in Kopenhagen überaus beliebten *Geistlichen Liedern* Balthasar Münthers äußerte sich Ulrich Leisinger. Mit zwei freien Referaten wurde die dreitägige Konferenz beendet: Zane Gailite (Riga) sprach über die Bach-Quellen in der Bibliothek des Libauer Kantorats; Josef Mančal (Augsburg) wies auf eine bislang kaum ausgewertete Quelle hin, den „Augsburger Intelligenzzettel“, der viele Nachweise und Verkaufsankündigungen bachscher Werke enthält.

Paul Cornelson (Cambridge, Massachusetts) informierte die Symposiumsteilnehmer in einer zusätzlichen Veranstaltung über Konzeption und Planung der neuen Gesamtausgabe der Werke Carl Philipp Emanuel Bachs. Flankiert wurden die Referate von den Konzerten der 36. Frankfurter Festtage der Musik. So führte das von Peter Schreier geleitete Kammerorchester „Carl Philipp Emanuel Bach“ Werke seines Namenspatrons und Johann Sebastian Bachs auf. Eine Exkursion nach Schloss Branitz stand gleichfalls auf dem Tagungsprogramm.

Die Symposiumsbeiträge werden als Sonderband 5 der Schriftenreihe *Carl-Philipp-Emanuel-Bach-Konzepte* erscheinen, die die Konzerthalle „Carl Philipp Emanuel Bach“ Frankfurt (Oder) in Verbindung mit dem Lehrstuhl für Musikwissenschaft der Technischen Universität Dresden und dem Forschungsprojekt „Bach-Repertorium“ der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig herausgibt.

Dresden, 8. bis 10. Juni 2001:

Internationales Symposium „Johann Gottlieb Naumann und die europäische Musikkultur des ausgehenden 18. Jahrhunderts“

von Wolfgang Mende, Dresden

Johann Gottlieb Naumann, zu seinen Lebzeiten ein europaweit berühmter und gefragter Komponist, führt im heutigen Musikleben ein unverdientes Schattendasein. Für die Stadt Dresden bot sein 200. Todestag willkommenen Anlass, Leben und Werk ihres einstigen Hofkapellmeisters dem kulturellen Bewusstsein zurückzuerobern. So zählten die Aufführungen des *Vater unser* und der Oper *Cora* zu den Höhepunkten der Dresdner Musikfestspiele 2001. Eine viel beachtete Ausstellung „Über Naumann, den guten Menschen und großen Künstler“ (Elisa von der Recke) konnte aus dem reichen Quellenfundus der Sächsischen Landesbibliothek Dresden schöpfen. In der Reihe der *Dresdner Hefte* erschien eine thematisch weit gefächerte Publikation mit dem Titel *Johann Gottlieb Naumann – Komponist in vorromantischer Zeit*. Schließlich veranstaltete der Lehrstuhl für Musikwissenschaft der Technischen Universität Dresden ein von der DFG gefördertes Internationales Symposium „Johann Gottlieb Naumann und die europäische Musikkultur des ausgehenden 18. Jahrhunderts“. Die 22 Beiträge von Musikforschern aus sechs europäischen Ländern und den USA bedeuteten eine Art Bestandsaufnahme, handelte es sich doch um die erste Tagung, die diesem Musiker gewidmet war.

Ortrun Landmann (Dresden) wies in ihrem Hauptvortrag „Naumann und die Dresdner Hofkapelle – eine Wechselwirkung“ nach, wie das Orchester in der Ära Naumann sehr bald nach den verheerenden Folgen des Siebenjährigen Krieges wieder seine unter Hasse erreichte Spitzenposition im europäischen Maßstab erlangen konnte. Die Referate des ersten Schwerpunkts, Naumanns Operschaffen, konzentrierten sich auf Einzelwerke sowie auf deren Stellung in der Gattungsgeschichte. Maria Antonella Balsano (Palermo) analysierte *L’Achille in Sciro*. Helga Lühning (Bonn) beschäftigte sich mit der Dresdner Fassung der *Cora*, während Klaus Hortschansky (Münster) *Orpheus og Eurydike* vor dem Hintergrund der zeitgenössischen klassizistischen Ästhetik charakterisierte. Naumanns schwedische Opern waren Gegenstand des Beitrags von Anna Ivarsdotter (Uppsala), die übrigens mit dem Naumann-Forscher Richard Engländer persönlich bekannt war. Silke Leopold (Heidelberg) analysierte Naumanns *Medea in Colchide* aus stoffgeschichtlicher Perspektive. Die Beziehungen zwischen Naumann und Paër untersuchte Elisabeth Schmierer (Heiligenhaus).

Wolfgang Hochstein (Geesthacht) eröffnete den zweiten Schwerpunkt, Naumanns Kirchenmusik, mit einem Beitrag über die Rolle Hasses als Stilvorbild für diesen Werkbereich. Über Veränderungen in der Komposition der liturgischen Musik für die Dresdner Hofkapelle durch Naumann, Schuster und Seydelmann sprach Laurie Ongley (New Haven, USA). Christoph

Henzel (Berlin) verglich Naumanns zweite Vertonung von Metastasios *La passione di Gesù Cristo* mit dem gleichnamigen Werk von Paisiello. Über die ästhetischen Konsequenzen der akustischen Gegebenheiten der katholischen Hofkirche Dresdens für die kompositorische Gestaltung liturgischer Werke reflektierte Michael Heinemann (Berlin).

In einem dritten Schwerpunkt wurden lokale Zentren der Naumann-Pflege sowie Fragen der Überlieferung seines kompositorischen Œuvres thematisiert. Eine Untersuchung von Naumanns Dresdner Subskribentenkreis stellte Hans-Günter Ottenberg (Dresden) vor, in dessen Händen auch die organisatorische und inhaltliche Vorbereitung der Konferenz lag. Lokale Aspekte der Naumann-Rezeption erörterten Hartmut Krones (Wien) für Wien, Marc Niubo und Michaela Feemanová (beide Prag) für Prag und Böhmen (v. a. mit Blick auf die sog. Haugwitz-Sammlung), Annegret Rosenmüller (Leipzig) für Leipzig, Karl Heller (Rostock) für den Mecklenburg-Schweriner Hof zu Ludwigslust, Heinrich W. Schwab (Kopenhagen) für Kopenhagen sowie Owe Ander (Stockholm) für Stockholm. Porträts der Naumann-Enkel Emil und Karl Ernst zeichnete Dieter Härtwig (Dresden). Schließlich stellte Reiner Zimmermann (Dresden) mit der originellen Frage „Wie Johann Gottlieb Naumann nach Blasewitz zurückkehrte“ den Bezug zur unmittelbaren Gegenwart her.

Die Symposiumsbeiträge werden als Band 3 der vom Lehrstuhl für Musikwissenschaft der Technischen Universität Dresden herausgegebenen Schriftenreihe *Dresdner Beiträge zur Musikforschung* im Georg Olms Verlag erscheinen.

Bonn, 9. und 10. Juni 2001:

### Internationales Symposium II „Gustav Mahler und das Lied“

von Hartmut Hein, Bonn

Bereits im Mai 2000 hatte es in Bonn ein Symposium zum Thema „Gustav Mahler und die Symphonik des 19. Jahrhunderts“ unter der wissenschaftlichen Leitung von Bernd Sponheuer (Kiel) und Wolfram Steinbeck (Bonn) gegeben; die Referate sind vor kurzem in den *Bonner Schriften zur Musikwissenschaft* (Band 5) erschienen. Auch dieses zweite Symposium sollte am Ende in Fragen zur Integration von Lied und Symphonik münden, nur gleichsam von der anderen Seite her. Mit der Erweiterung beziehungsweise Neuausrichtung der Gattungen beschäftigte sich Christian Martin Schmidt (Berlin) im Hinblick auf das Lied „O Röschen rot“ und seine Stellung in der *Zweiten Symphonie*; religiöse Lyrik und ‚Monomotivik‘ in „Ulrich“ wurden unter den Kategorien der „Ökonomie“ und „diastematischen Vernetzung“ analysiert. Mit dem Lied als Finale in der *Vierten Symphonie* und der Frage nach seiner nach Außen gewendeten Semantik als „Zielpunkt“ im Satzzyklus thematisierte Mathias Hansen (Berlin) explizit die Diskussionen um dieses Werk in der Mahler-Literatur und dabei besonders die Rolle und Freiheit des rezipierenden Subjekts. Im Beitrag von Siegfried Oechsle (Kopenhagen) über „Liedcharaktere und symphonische Krise im langsamen Satz der *Sechsten* Mahlers“ wurde abermals die Problematik analytischer Kategorien deutlich durch Fragen nach der Integration und Ausweitung liedhafter „Episoden“ unter dem formanalytischen Postulat eines satz- und werkimmanenten „Gleichgewichts“. Zu den spannendsten Fragestellungen gehörte in Vortrag und Diskussion der Aspekt des musikalischen „Präteritums“, der differenzierten werkeigenen Zeitgestaltung und thematischen Rekursivität.

Am Samstag vorangegangen war diesem Blick auf die „kleinen“ in den „großen“ Formgestalten die intensive Beschäftigung mit einzelnen Aspekten des Liedschaffens. Die Textauswahl Mahlers reflektierte eröffnend der Bonner Germanist Peter Pütz unter dem Titel „Ansätze der Moderne in der Romantik“: Dass bereits die Dichtungstheorie der Frühromantik im Umfeld der *Wunderhorn-Lieder*, neue Ansätze dichterischer Selbstreflexion und Friedrich Nietzsches Schriften den Weg für Mahler und die Künste des Fin de siècle bereiteten, wurde von Pütz aus

literaturhistorischer Perspektive – überaus fruchtbar für den Veranstaltungsverlauf – zusammengefasst. „Musikalische Lyrik“ reflektierte anschließend Hermann Danuser (Berlin) als eigene Kategorie und „übergreifende Gattung“, wobei er Wechselwirkungen eines „Realismus des Wortes“ und der „Subtraktion von Text“ in instrumental gestalteten Sätzen der *Wunderhorn*-Symphonien auf der Basis früherer Lieder beleuchtete. Siegfried Mauser (Salzburg) gelangte zu einer Typologie der Lieder Mahlers auf der Basis ihrer musikalisch-semantischen „Faktur“ und diskutierte auch historische Differenzen und Innovationen im werkanalytischen Vergleich mit Liedern Franz Schuberts. Am Nachmittag standen einzelne Lieder und Zyklen im Mittelpunkt der Referate. Eckhard Roch (Bochum) verfolgte Einflüsse Richard Wagners in Mahlers frühem Werk *Das klagende Lied*. Matthias Schmidt (Wien) stellte anhand musikalischer Topoi in den *Wunderhorn-Liedern* Mahlers künstliche Stilisierungen von „Volkston“ dar. Auf Aspekte der „Gefühlsästhetik“ und den Begriff der „Nervenkunst“ im 19. Jahrhundert kam Karen Painter (Cambridge/USA) hinsichtlich der *Rückert-Lieder* zu sprechen: Das Ideal der „Identifikation“ als rezeptionsästhetische Kategorie rückte hier in den Mittelpunkt. Auch die Beschäftigung verschiedener Komponisten um die Jahrhundertwende mit fernöstlicher Lyrik und Bethges Übersetzungen, über welche Peter Revers (Graz) referierte, passte in diesen Kontext der vorherigen Beiträge von Schmidt und Painter: Die Wahl festgefügtter musikalischer Mittel und Topoi erleichterte Komponisten wie Hörern den Zugang auch zu Mahlers im Vergleich z. B. mit Kienzl weit komplexerer Textbehandlung im *Lied von der Erde*.

Somit entwickelten sich eine Vielzahl noch offener wissenschaftlicher Perspektiven und Verknüpfungsmöglichkeiten zwischen einzelnen Referaten, welche durch die mit der Gesprächsleitung betrauten wissenschaftlichen Leiter Bernd Sponheuer und Wolfram Steinbeck sowie Hermann Danuser gebündelt wurden für die ausgiebigen Diskussionen mit fundierten Beiträgen aus dem Plenum. Eine Veröffentlichung der Referate darf im Jahr 2002 erwartet werden.

Bad Arolsen, 9. und 10. Juni 2001:

16. Arolser Barockfestspiele, Symposium „Wege der Bläsermusik im südöstlichen Europa“

von Barbara Eichner (München)

Bereits zum zehnten Mal fand im Rahmen der Arolser Barockfestspiele eine internationale musikwissenschaftliche Tagung in der hessischen Residenzstadt Bad Arolsen statt, wie in den vergangenen Jahren in Zusammenarbeit mit dem Bonner Institut für deutsche Musikkultur im östlichen Europa. Im Einklang mit dem Thema der Festspiele, die die „Musiklandschaft Österreich/Ungarn“ vorstellten, befasste sich die Tagung mit der Bläsermusik der Region. Zum Auftakt zeigte Erich Tremmel (Augsbug) die Vielfalt der Bläsermusik zwischen „Feldmusik – Harmoniemusik – Türkischer Musik“ auf und gab einen Überblick über ihre jeweiligen Traditionen. Darja Koter (Ptuj/Slowenien), Kustodin der slowenischen Musikinstrumentensammlungen, stellte die wichtigsten Familien der „Instrumentenbauer für Bläsermusik in Slowenien“ vor, während sich Eva Szórádova (Zirany/Slowakische Republik) der Geschichte der Bläsermusik im kulturellen Zentrum Bratislava und den dortigen Musikanten und Instrumentenbauern widmete. Hermann Ullrich (Schwäbisch Gmünd) richtete den Blick zurück auf den deutschsprachigen Raum und untersuchte unter dem Motto „Naturtöne zur Ehre Gottes“ den liturgischen Einsatz von Hirtenhörnern im Süddeutschland des 18. und 19. Jahrhunderts.

Das europaweite Musiker-Netzwerk der renommierten böhmischen Holz- und Blechbläser stand im Mittelpunkt von Klaus-Peter Kochs (Bonn) Vortrag zur „Migration deutscher und tschechischer Bläser im 18. Jahrhundert aus den böhmischen Ländern in das östliche Europa“. Danach stellte Ursula Kramer (Mainz) die „Bläser(kammer)musik bei Jan Dismas Zelenka und

Johann Friedrich Fasch“ vor. In seiner Fallstudie über „Janitscharenmusik in Österreich 1640-1740“ ging Ralf Jäger (Münster) der spannenden Frage nach, ob die Anhänger der modischen Musik „alla turca“ die Möglichkeit hatten, in Wien auch authentische türkische Musik kennen zu lernen. Darina Mudra (Bratislava/Slowakische Republik) stellte mit dem „Ensemble des Zipser Gespans Stefan Csáky in der Ostslowakei 1771–1780“ ein Beispiel für die bisher wenig untersuchte adlige Musikförderung in Ungarn vor, und Primoz Kuret (Ljubljana/Slowenien) zeigte in seinem Referat über die „Militärmusikkapelle in Ljubljana bis zum Ende der Monarchie 1918“, welch großen Einfluss Blasmusikensembles bzw. daraus hervorgegangene Orchester auf das Musikleben in habsburgischen Garnisonsstädten ausübten.

Helmut Loos (Chemnitz) verknüpfte die Komposition von Bläserkammermusik mit ihrer sozialen Funktion zwischen höfischem und bürgerlichem Musikleben, während Klaus Blums (Köln) Ausblick auf die „Obligaten Orgelpartien in Orchester- und Kirchenmusik im 18. Jahrhundert“, die oft die Aufgabe von Blasinstrumenten übernahmen, für lebhaft Diskussionen sorgte. Den Abschluss bildete der Beitrag des Tagungsleiters Friedhelm Brusniak (Würzburg) „Zur Geschichte der Fürstlich-Waldeckischen Hautboistenbande“, der die Einbettung des Tagungsortes Arolsen in den regen Austausch von Musik und Musikern im 18. Jahrhundert exemplarisch verdeutlichte. Konzerte zu den Themen „Die Türken vor Wien“ und „Festliche Bläsermusik des Barock“ rundeten das Programm ab. Im kommenden Jahr werden die Arolser Barockfestspiele in Verbindung mit dem 51. Mozartfest stattfinden; im Mittelpunkt der elften musikwissenschaftlichen Tagung werden dann die „Musiklandschaft Tschechien“ mit dem Schwerpunkt-Thema „Mozart und Prag“ stehen.

Berlin, 28. bis 30. Juni 2001:

Internationale Tagung „Ferruccio Busoni – Ein Italiener in Berlin“

von Insa Bernds, Berlin

„Da muß ich doch Berlin vertheidigen, das sich in (nicht immer gelungenen) Experimenten stets weiter bewegt, – immerhin Bewegung anstrebt.“ Ferruccio Busoni, der diesen Satz im September 1923 an Egon Petri schrieb, lebte abgesehen von der Zeit des Ersten Weltkrieges, die er in der Schweiz verbrachte, seit 1894 in Berlin. Die Tagung hatte es sich zur Aufgabe gemacht, Busonis Berliner Jahre zu beleuchten. Schon die Vielfalt der Themen zeigt, welch eine wichtige Figur nicht nur des Berliner Musik-, sondern auch des Kulturlebens insgesamt Busoni war. Veranstalter der von Albrecht Riethmüller und Martina Weindel geleiteten Tagung im Curt-Sachs-Saal des Musikinstrumenten-Museums war die Arbeitsstelle Busoni-Editionen der Akademie der Wissenschaften und der Literatur (Mainz), die ihren Sitz am Musikwissenschaftlichen Seminar der Freien Universität Berlin hat und mit der Herausgabe der Schriften Busonis beschäftigt ist, in Verbindung mit dem Staatlichen Institut für Musikforschung sowie dem Italienischen Kulturinstitut in Berlin.

Steven Paul Scher (Hanover, NH) untersuchte in seinem Referat Charakteristik und Berlin-Bezüge der Erzählung *Die Brautwahl* von E. T. A. Hoffmann, die dem „idealen Hoffmann-Leser“ Busoni als Grundlage für sein Libretto der gleichnamigen Oper diente, und richtete sein Augenmerk kritisch auf Busonis Veränderungen gegenüber Hoffmanns Text. Im anschließenden Podiumsgespräch mit ihm, Micaela von Marcard (Berlin) und Antony Beaumont (Bremen) wurden am Beispiel der Berliner Neuinszenierung von 1992 die Schwierigkeiten der Realisierung dieser Oper thematisiert, die vor allem in der großen Anzahl voneinander unabhängiger Handlungsstränge sowie der Figurentypisierung zu liegen scheinen. Martina Weindel (Berlin) gab in ihrem Beitrag über Busonis Berliner Orchesterabende einen Überblick über die von Busoni organisierten, finanzierten und teilweise dirigierten Programme, bei denen vor allem selten aufgeführte Werke zeitgenössischer und häufig ausländischer Komponisten erklangen.

Sergio Sablich (Florenz) nannte seinen Vortrag „All'Italia: Elegie und Utopie in signo Busonis“ und sprach über den Stellenwert Italiens für Busonis Denken und in seinem Werk am Beispiel der zweiten Klavierlegie *All'Italia*. Insa Bernds (Berlin) untersuchte anhand der Klavierstücke *An die Jugend* von 1909, die „Eigenkompositionen“ und Bearbeitungen einbeziehen, verschiedene Lesarten von Busonis Begriff der Jugend und damit zusammenhängende ästhetische bzw. kompositionstechnische Aspekte. Das pianistische Hauptwerk Busonis, die *Fantasia contrappuntistica*, als Höhepunkt pianistischer Polyphonie war Thema des Beitrags von Marco Vincenzi (Empoli), bevor Joseph Willimann (Basel) eine Annäherung an Busonis Orchesterelegien in Programmatik, Harmonik und Form anhand von „Facetten des Unerreichbaren“ darlegte.

Eva Hanau (Berlin) stellte den Briefwechsel zwischen Busoni und seinen Verlegern Breitkopf und Härtel vor, der Einblicke in künstlerische, geschäftliche und biographische Fragen gibt. Marc-André Roberge (Quebec) widmete sich der Busoni-Schülerin, -Biographin und Komponistin Gisella Selden-Goth, die eine schwärmerische Verehrerin ihres Lehrers war. Jutta Theurich (Berlin) sprach über den Nachlass Busonis in der Staatsbibliothek zu Berlin und seine Systematik und schlug vor, mit der Gründung einer Busoni-Gesellschaft zur Verbesserung der Situation beizutragen.

Leonhard M. Fiedler (Frankfurt a. M.) widmete seinen Beitrag der Zusammenarbeit Busonis mit Max Reinhardt und zu vermutenden Einflüssen Reinhardts auf Busonis Theaterästhetik. Kii-Ming Lo (Taipei) beschäftigte sich mit der musiktheatralischen Verwirklichung von Busonis Opernästhetik am Beispiel von *Turandot*. Paul Op de Coul (Amsterdam) sprach über die Oper *Doktor Faust* und regte an, sich der Problematik dieser Oper im Zusammenhang mit dem „New Historism“ zu widmen, und Fiamma Nicolodi (Florenz) verglich Busoni anhand von ästhetischen und kompositionstechnischen Aspekten mit zeitgenössischen italienischen Komponisten.

Anna Ficarella (Bari) widmete ihren Beitrag der Rückkehr Busonis nach Berlin im Zeichen der „Jungen Klassizität“. Sie versteht die späten Klavierstücke gewissermaßen als Studien zu *Doktor Faust* und zeigte in ihnen davon inspirierte Kompositionstechniken auf. Friedrich Geiger (Dresden) beschäftigte sich mit der Wirkungsgeschichte Busonis im Dritten Reich und der nationalsozialistischen Komponistenverfolgung am Beispiel von Arthur Lourié, Ernst Krenek und Wladimir Vogel. Hyesu Shin (Berlin) verglich Busonis Vorstellung einer absoluten Musik mit der Kurt Weills, der ähnliche Überlegungen anstellte, sich aber bewusst dem Publikum zuwandte. Austin Clarkson (Toronto) schließlich untersuchte Anknüpfungspunkte zwischen Stefan Wolpe und Busoni in deren Kompositionen und Äußerungen.

Es ist vorgesehen, die Referate dieser Konferenz, bei der es sich um die erste Busoni-Tagung nicht nur in Berlin, sondern in Deutschland überhaupt handelte, als Tagungsbericht im Druck erscheinen zu lassen.

London, 16. bis 19. Juli 2001:

### Third Conference on Music in Nineteenth-Century Britain

von Jürgen Schaarwächter, Karlsruhe

Dass alle zwei Jahre ein Kongress zur Musik im Britannien des neunzehnten Jahrhunderts stattfindet, hat sich mittlerweile herumgesprochen – nach rund sechzig Teilnehmern auf dem ersten Kongress in Hull 1997 und rund hundert auf dem zweiten in Durham 1999 hat sich die Teilnehmer- und auch die Referatsanzahl weiter gesteigert, auf nunmehr über einhundertzwanzig Teilnehmer und siebenundfünfzig Referate (drei weitere mussten ausfallen). Das ganze Spektrum der Szene britischen Musiklebens im 19. Jahrhundert erfuhr Würdigung, auch wenn die britische Musik der Zeit selbst vielleicht zu wenig repräsentiert war. Ein mittlerweile üblicher Pluspunkt ist die Sektion über Rezeption von Musik in anderen Medien, etwa der

Presse oder der fiktionalen Literatur, ein anderer (vielleicht zu prominenter) diejenige über Rezeption fremder Musik in Britannien.

Umrahmt wurde der Kongress durch eine Vielzahl von Angeboten und Veranstaltungen, von Museumsbesuchen und drei Konzerten im Hause (Veranstaltungsort war das Royal College of Music) über einen Victorianischen Evensong bis hin zu einem Gemeinschaftsabend, an dem – von den Kongressteilnehmern – prima vista Part-Songs gesungen wurden. Nicht nur hieraus ergab sich eine äußerst entspannte, diskussionsfreudige Atmosphäre, und selbst die Organisatoren der beiden ersten Konferenzen mussten dem Organisator der diesjährigen, Peter Horton, ganz besonderes Lob aussprechen.

Essen, 26. bis 28. September 2001:

Internationale Vereinigung der Musikbibliotheken, Musikarchive und  
Musikdokumentationszentren, Gruppe Bundesrepublik Deutschland e. V., Jahrestagung

von Jürgen Schaarwächter, Karlsruhe

Ein weites Spektrum umfasste die Jahrestagung der deutschen AIBM-Gruppe in Essen, die recht stark auf die verschiedenen Arbeitsgruppen und -gemeinschaften konzentriert war. Von Problemen der Formalkatalogisierung und der Sacherschließung (die derzeit wegen zentraler Regelumstellungen nicht gelöst werden können) über spezifische Probleme von öffentlichen und Rundfunkbibliotheken sowie zentrale Aus- und Fortbildungsproblematiken (der Stuttgarter Zusatzstudiengang des Musikbibliothekars ist derzeit auf Grund der Hochschulumstrukturierung deutlich im Umbruch) reichte das Spektrum bis hin zu spezifischen Sitzungen für wissenschaftliche und Hochschulbibliotheken. So wurde in einem umfänglichen Vortrag die Musiksammlung der Universitäts- und Landesbibliothek Münster und die in ihr aufbewahrten drei Sammlungen westfälischer Fürstenhöfe des 18. Jahrhunderts vorgestellt (Burkard Rosenberger), in einem anderen die Problematik der Verfichtung der Bach- und Telemann-Handschriften an der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (Heidrun Siegel), in einem weiteren ein Projekt „elektronisches Aufführungsmaterial“ in Zusammenarbeit mit den Bamberger Symphonikern mit besonderer Berücksichtigung des deutschen und amerikanischen Copyright (Frank Heckel); als äußerst spannende Angelegenheit erwies sich der Vortrag von Jürgen Neubacher über die Rückführung der Musikhandschriften der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg aus Osteuropa, die schon kurz nach dem zweiten Weltkrieg in Form von Nacht- und Nebel-Verschiffungsaktionen aus der sowjetisch besetzten Zone die Elbe hinunter begann und mittlerweile zu einer sehr weitgehenden Rekonstitution der ursprünglichen Situation geführt hat. Ein zentraler Punkt des gesamten Kongresses war die Diskussion von Möglichkeiten der Nutzung digitaler Medien – sei es für eine Online-Datenbank zeitgenössischer Musik im Ruhrgebiet (Verena Funtenberger), die interaktive Medienbühne NRW (Dirk Reith und Dietrich Hahne), in einem Komponisten-Workshop (Gerhard Stäbler) oder in Form neuer Suchtechniken für digitale Musikbibliotheken; Michael Clausen stellte in letzterem Vortrag u. a. am Bonner Institut für Informatik in einem DFG-geförderten Projekt entwickelte Software vor, die zur Identifizierung von Motiven und Themen verwendet werden kann und die sowohl zu Analyse- als auch zu Recherchezwecken (etwa im Rahmen von RISM) eingesetzt werden könnte; weitere mögliche Nutzungsanwendungen sind in der Entwicklungsphase. Die Mitgliederversammlung brachte neben vielem anderen die Mitteilung, dass die Zeitschrift *Forum Musikbibliothek* nunmehr erfolgreich weiterläuft; der *Zeitschriftendienst Musik* wird in einer Online-Version ab Anfang 2002 wieder zugreifbar sein – der dem Saur-Konzern inkorporierte Zeller Dietrich-Verlag wird diese Version betreuen und monatlich updaten.

Leider verlor die Tagung etwas an Gewicht durch die Abwesenheit wichtiger deutscher Musikbibliotheken und vor allem -archive; musikwissenschaftliche Institutsbibliotheken fehlen

in der deutschen AIBM-Gruppe wohl gänzlich. Gleichwohl ist die deutsche knapp hinter den USA die zweitgrößte Landesgruppe der AIBM.

Gmunden, 4. bis 7. Oktober 2001:

**Bruckner-Tagung: „Zur Geschichte der Bruckner-Forschung: Anton Bruckner zwischen Idolatrie und Ideologie“**

von Rainer Boss, Bonn

Die vom Anton Bruckner Institut Linz in Zusammenarbeit mit dem Brucknerbund für Oberösterreich, der Internationalen Bruckner-Gesellschaft und dem Kammerhofmuseum Gmunden veranstaltete international besetzte Tagung hatte zwei Anlässe: Zum einen wurde der Abschluss der Gesamtausgabe der Werke Anton Bruckners im Musikwissenschaftlichen Verlag Wien gefeiert. Ein Roundtable unter der Leitung von Herbert Vogg (Wien) widmete sich daher speziell der Gesamtausgabe. Zum anderen gedachte die Veranstaltung der drei Brucknerforscher Franz Grasberger (20. Todestag), Leopold Nowak (10. Todestag) und Otto Schneider (10. Todestag).

Der Rückblick auf die Geschichte der Bruckner-Forschung gliederte sich in drei Abschnitte: 1. Biographische Forschung. 2. Methoden der Analyse. 3. Institutionen. Theophil Antonicek (Wien) referierte über „Tendenzen der Bruckner-Forschung“. Oswald Panagl (Salzburg) untersuchte die Bruckner-Biographie von Göllerich-Auer auf Topoi, Tropen und Stereotypen und deren Überwindung durch die neuere Bruckner-Literatur. Constantin Floros (Hamburg) hielt einen Vortrag „Zum biographischen Hintergrund der Neunten Symphonie“, die allein durch ihre Widmung an den „lieben Gott“ und Bruckners Todesahnungen auf außermusikalische Vorstellungen des Komponisten verweist. Barbara Boisits (Graz-Wien) sprach über „Musik als Gegenstand der Wissenschaft“, exemplifiziert an Guido Adlers viersemestrigem Lehrplan 1902–1904 zum Lehrstoff Kontrapunkt und Fuge.

Rainer Boss (Bonn) leitete den zweiten Teil der Tagung ein mit einem Vortrag zu „Methoden der Symphonie-Analyse bei Bruckner“. Leopold Brauneiss (Wien) widmete sich in seinem Vortrag „Spekulative Analysen: Grenzen und Chancen „vor allem der an der anthroposophischen Lehre Rudolf Steiners orientierten Sichtweise Erich Schwebs. Elisabeth Maier (Wien-Linz) stellte am Beispiel von Bruckners *Messe in d-Moll* in ihrem Referat „Zerreden oder Verschweigen: Gefahren der Kirchenmusik-Analyse“ unterschiedliche Methoden vor, sich der Kirchenmusik Bruckners zu nähern: angefangen von der historischen Standortbestimmung der Bruckner-Messen bei Rudolf Louis bis hin zu neueren Methoden bei Erwin Horn und Constantin Floros. Erwin Horn (Würzburg) widerlegte in seinem Vortrag „Wie analysiert man heute Kirchenmusik?“ das in vielen Analysen von Werken Bruckners vorhandene Vorurteil der unreflektierten religiösen Schwärmerei, indem er strukturanalytisch eine sehr differenzierte Architektur nachwies. Paul Hawkshaw (New Haven) sprach über „Bruckners Selbstanalysen in den Quellen der *f-Moll-Messe*“ und stellte dabei die Entstehungsgeschichte der Messe aus musikphilologischer Sicht vor, von der ersten Skizze 1867 bis zum Erstdruck 1894.

Der dritte Teil der Tagung behandelte die Geschichte von Institutionen. Franz Zamazal (Linz) lieferte einen detaillierten Überblick über Ziele und Leistungen des Brucknerbundes für Oberösterreich. Andrea Harrant (Wien) berichtete über die Geschichte der Internationalen Bruckner-Gesellschaft, die sich global in zwei Zeitabschnitten darstellt: von der Gründung in Leipzig 1927 bis zum zweiten Weltkrieg und nach dem Krieg. Als Publikationsorgan fungierten die *Bruckner-Blätter*. Zu den Hauptaufgaben der IBG zählte von Anfang an die Herausgabe der Werke Bruckners. Mit Internationalen Brucknerfesten ab 1930 trug die IBG entscheidend zur Verbreitung der Werke Bruckners im deutschsprachigen Raum bei. Benjamin Korstvedt (Minnetota) referierte über die Geschichte der 1931 von Gabriel Engel und Robert G. Grey gegründeten Bruckner-Society of America und ihr *Official Journal Chord and Discord*.

Ruprechtshofen (Niederösterreich), 6. bis 8. Oktober 2001:

Wissenschaftliche Tagung „Künstler und Gesellschaft im Biedermeier“

von Andrea Harrandt, Wien

Nach einer ersten Tagung im Jahr 1998 – „Vergessene Komponisten des Biedermeier“, deren Bericht bereits gedruckt vorliegt (*Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft* 38, Tutzing), – widmete sich die rührige Randhartinger-Gesellschaft in Ruprechtshofen nun einem soziologischen Themenbereich (kurz zuvor stand das Bruckner-Symposium in Linz unter einem ähnlichen Thema: „Kreativität und Gesellschaft. Die materielle und soziale Situation des Künstlers“).

Durch den gesellschaftlichen Wandel der Musikträger vom höfischen in den bürgerlichen Bereich änderte sich auch für die Musiker ihr Tätigkeits- und vor allem Einkommensbereich. Erstmals gab es autonome Künstler, die außerhalb der traditionellen Bindungen und Abhängigkeiten ihre Kunstwerke schufen, trotzdem aber in gesellschaftlichen Beziehungen standen. Ernst Bruckmüller (Wien) widmete sich in seinem Eröffnungsreferat der sozialen Situation des Künstlers im Biedermeier. Peter Urbanitsch (Wien) ging ein auf das Phänomen des Mäzenatentums wie auch auf die in den letzten Jahren verstärkte wissenschaftliche Auseinandersetzung mit diesem Thema. Nicht nur Einzelpersonen, sondern auch Vereine, Gesellschaften, Salons traten als Förderer auf, es gab direkte länger währende finanzielle Unterstützung wie auch indirekte Förderung. Auch Künstler selbst schlüpften in die Rolle eines Mäzens.

Am Beispiel von Werken Carl Spitzwegs, Josef Danhausers, Johann Baptist Reiters und anderer dokumentierte Lothar Schultes (Linz) die Auseinandersetzung der Malerei mit der sozialen Lage der Künstler im Biedermeier. Vom Dichturfürsten bis zum „armen Poeten“ spannte Margarete Wagner (Wien) den Bogen, wobei sie anhand der Karrieren von u. a. Anastasius Grün, Ignaz Franz Castelli, Franz Grillparzer, Adalbert Stifter und Johann Nepomuk Nestroy die verschiedensten Lebensläufe darstellte. Vorwiegend handelte es sich um „Nebenerwerbspoeten“ und erst in zweiter Linie um Beamtendichter.

Eine ähnliche Entwicklung lässt sich auch bei den Komponisten beobachten (Andrea Harrandt, Wien). Nur den wenigsten war es vergönnt, beispielsweise aufgrund eines familiären finanziellen Rückhalts, als freischaffende Komponisten tätig zu sein. Die meisten verdingten sich als Berufsmusiker, einige auch als Staatsbeamte und widmeten sich der Musik nur nebenbei. Eine eigene Gruppe bildeten die Kirchenmusiker, die entweder ein gesichertes Leben in einem Kloster führen konnten oder als armer Künstler im Dorf lebten (Karl Mitterschiffthaler, Wien). Musiker an Domkirchen und Hofkapellen wurden hingegen relativ gut entlohnt. Erich Wolfgang Partsch (Wien) schließlich zeigte die Situation des Künstlers im Biedermeier an einem Beispiel, an dem Benedict Randhartingers. Mit dem Wandel des sozialen Status änderten sich naturgemäß auch Repertoire und Publikum der Konzertinstitutionen (Clemens Höslinger, Wien). Das Zurückweichen des Adels und die allgemein wachsende Begeisterung für Musik und Musikausübung ließ nach und nach die gesellschaftlichen Schranken fallen. Durch die „neuen“ Bedürfnisse entstanden Konzertsäle, Musikausbildungsstätten, Musikverlage etc.

Einem völlig anderen Bereich der Musikausübung widmete sich Sepp Gmasz (Neusiedl am See). Vazierende Sängergesellschaften reisten mit ihren alpenländischen Liedern erfolgreich bis nach Amerika; Bettelmusikanten spielten nicht um Geld, sondern um einen Braten; örtliche Musikanten spielten bei Festen der Region auf.

Es bleibt zu hoffen, dass der in Bälde erscheinende Tagungsband zu weiterführenden Diskussionen anregen wird.

## Musikwissenschaftliche Vorlesungen an Universitäten und sonstigen Hochschulen mit Promotionsrecht

Abkürzungen: S = Seminar, Pros = Proseminar, Ü = Übung, Koll = Kolloquium

Angabe der Stundenzahl in Klammern, nur wenn diese von der Norm (2 Stunden) abweicht.

### Nachtrag zum Sommersemester 2001

**Magdeburg.** Tobias Robert Klein M.A.: Haupt-S.: Einführung in die afrikanische Musikwissenschaft – Ü: Musiktraktate: De Grocheo, Mattheson, Koch.

### Nachtrag zum Wintersemester 2001/2002

**Bayreuth.** *Musikwissenschaft.* Lehrbeauftragt. Dr. Andreas Bernnat: Pros: Karlheinz Stockhausen. □ Prof. Dr. Thomas Betzwieser: Französische Musik im Zeitalter der Aufklärung – Haupt-S: Analysetexte von Komponisten des 19. und 20. Jahrhunderts – Ü: Einführung in die musikalische Edition (am Beispiel von Salieris *Prima la musica e poi le parole*) – Koll für Examenskandidaten. □ Dr. Rainer Franke: Pros: Zur Geschichte der Symphonischen Dichtung.

**Bayreuth.** *Theaterwissenschaft.* Anke Drewes-Siebenborn: Pros: Bühnenkostüm und Kostümgeschichte. □ Robert Reiter: Pros: Konzert und Musiktheater im Fernsehen.

**Bonn.** PD Dr. Marcel Dobberstein: Musikanthropologie – Pros: Geburt der Tragödie. Zur Bedeutung der Musik bei Friedrich Nietzsche – S: Die Musikforschung vor neuen Herausforderungen: Weltmusik, Neue Medien, Hirnforschung, Wandlungen der Wissenschafts-Landschaft – Koll für Studierende der Grund- und Hauptstufe: Die Geschichte der Medien und die Entwicklung musikalischer Kommunikation. □ Prof. Dr. Erik Fischer: Musikästhetik – Musikgeschichte – Musikwissenschaft – 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: Musikgeschichte III: Das 19. 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. Volkmar Kramarz: Pros: Einführung in die musikalische Analyse (an Beispielen aus der Pop-Musik) – Audiotbearbeitung (Musik) für Anfänger – Musikwissenschaft in der Medienpraxis: Musikvermittlung im Internet. □ AMD Walter L. Mik: Pros: Instrument und Instrumentation. □ Prof. Dr. Emil Platen: S: Richard Wagners *Meistersinger*. □ Dr. Bettina Schlüter: Pros: Multimedia für Anfänger – Wasserzeichen und Musikpiraten. Das Urheberrecht Musik im Kontext digitaler Technik.

**Dresden. Hochschule für Musik. Institut für Musikwissenschaft.** Prof. Dr. Manfred Fechner: S: Musik hören – über Musik sprechen. □ Prof. Dr. Günther Hadding: S: Geschichte der Musikästhetik von der Antike bis zum 18. Jahrhundert – S: Kultur – Recht – Medien. Praktische Grundlagen und Grundfragen des Musikerberufs. □ Prof. Dr. Michael Heinemann, Prof. Günter Hörig, Prof. Dr. Hans John, Prof. Ludger Rémy, Dr. Stefan Weiss: Überblicksvorlesungen zur Musikgeschichte. □ Prof. Dr. Michael Heinemann: Carl Maria von Weber, Ringvorlesung zum 175. Todestag (gem. mit Prof. Dr. Stefan Gies, Prof. Ludwig Holtmeier, Prof. Dr. Hans John, Dr. Stefan Weiss und Prof. Dr. Ingo Zimmermann) – S: 1910 (gem. mit Prof. Dr. Clemens Kühn) – Koll: Forschungskolloquium. □ Prof. Dr. Matthias Herrmann: Forschungsfreiemester. □ Sascha Mock: S: Stilkunde Rock und Pop. □ Prof. Ludger Rémy: S: Von der Quelle bis zur modernen Partitur. □ Dr. Stefan Weiss: S: Arnold Schönbergs Kammermusik – S: Grundbegriffe und Techniken des wissenschaftlichen Arbeitens – S: Begleitseminar zum Kurs „Aufführungspraxis der Neuen Musik“ (gem. mit Christian Münch). □ Prof. Dr. Ingo Zimmermann: Geschichte der Musikkultur in Sachsen 1. Teil – S: Don Juan. Thema in musikalischen, literarischen und philosophischen Variationen – S: Biblische Stoffe im musikalischen Gewand.

**Frankfurt am Main. Hochschule für Musik und Darstellende Kunst.** Veronika Jezovšek M. A.: Geschichte der Rhythmik unter besonderer Berücksichtigung der Tanztypen des Barock und des 20. Jahrhunderts.

**Freiburg.** Simon Obert: Pros: Analyse der Analyse. □ Friedrich Sprondel: Pros: Max Reger.

**Hamburg.** *Historische Musikwissenschaft.* Jörg Rothkamm M. A.: Pros.: Einführung in die Historische Musikwissenschaft (gem. mit Prof. Dr. Peter Petersen). □ Prof. Dr. Claudia Zenck: Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts – Pros: Die Entwicklung des formalen Denkens in der abendländischen Musik – Haupt-S: Mozart I: Theoretische Grundlagen seines Komponierens (am Beispiel der Klaviersonaten) – S: Forschungsseminar: Edition von Briefen aus der Zwischenkriegszeit „Ernst Kreneks Briefe an seine Eltern 1920–1938“.

**Hildesheim.** Dr. Rainer Boestfleisch: Haupt-S: György Ligeti.

**Karlsruhe.** Dr. Rainer Schmusch: S: Hector Berlioz. Die Bühnenerwerke – Pros: Die Fuge bis zur Wiener Klassik.

**Leipzig.** Prof. Dr. Helmut Loos: Die Musik des 17. und 18. Jahrhunderts – Pros: Einführung in die Musikwissenschaft – Pros: J. S. Bach, *Das wohltemperierte Klavier* (Analyseseminar) – S: Prometheus-Kompositionen von Beethoven bis Nono. □ Dr. Bernhard Schrammek: S: Repräsentationsformen von Musik im 17. Jahrhundert.

**Magdeburg.** Dr. Monika Bloss: Pros: PopMUSIK und JugendKULTUREN – Historische Betrachtungen unter didaktischen Aspekten – Haupt-S: Rock und Pop – Zwischen Sozialisationsinstanz und Ausdrucksmedium. □ Rainer Günther: Pros: Einsatz von Neuen Musiktechnologien im Musikunterricht – Pros: Einführung in die Arbeit mit neuen Musiktechnologien. □ Hans-Joachim Herwig: Pros: Einführung in die Musikwissenschaften als System (Musikphilosophie) – Pros: Musik. Weltsprache und Ausdruck nationaler Kultur(en) – Ü: Musikwissenschaftliche Textgestaltung – Ü: Bibliographieren. □ Tobias Robert Klein M. A.: Ü: Der Musikbegriff in den Kulturen der Welt – Einführung in die Musikethnologie – Haupt-S: Mozarts Don Giovanni – Analysen und Interpretationen. □ Prof. Dr. Niels Knolle: Pros: Spielkonzepte zur Neuen Musik im Kontext von Musikunterricht – Haupt-S: Rechtsradikale Musik als Gegenstand des Musikunterrichts (Kooperation mit der HdK Berlin) – Haupt-S: Forschungsfragen der Musikpädagogik – Ü: Theorie und Praxis der Einspielung eines Musiktitels (Rock–Pop–Jazz) im Playbackverfahren. □ Prof. Dr. Tomi Mäkelä: Haupt-S: Musikleben aktuell – Analysen und Recherchen zu Ereignissen des Tages – Ü: Grundlagen der Musikpädagogik für Instrumental- und Gesangspädagogen (historisch) – Pros: Formenlehre – Koll: Forschungskolloquium Musikwissenschaft. □ Dr. Rüdiger Pfeiffer: Pros: Musikgeschichte im Überblick (I) und (III) – Pros: Instrumentenkunde – Pros: Ausgewählte Aspekte der Musikpsychologie und –soziologie. □ Jörg Ratai: Ü: Multimedia und Musikproduktion – Jazzharmonik und Instrumentation – Pros: Notation vom Layout zur fertigen Partitur. □ Dr. Charlotte Seither: Haupt-S: Musik um Paul Celan – Haupt-S: György Ligeti (Spezialseminar Tonsatz). □ Dr. Carla Ullrich: Pros/Ü: Methoden des Musikunterrichts – Unterrichtsvorbereitender Kurs – Pros: Praxis der Musikpädagogik für Magister – Pros: Lehrziele und Inhalte des Musikunterrichts.

**Marburg.** Dr. Ulrike Kienzle: Haupt-S: Freie Fantasie im 18. Jahrhundert – Pros: Musikalische Analyse. □ Dr. Wolfgang Krebs: Musik des Mittelalters – Pros: zur Vorlesung (Notationskunde). □ Dr. Dietrich Berke: Musikverlag (berufspraktische Übung).

**Regensburg.** Prof. Dr. Rainer Kleinertz: Allgemeine Musikgeschichte IV (nach 1850). □ Vassilis Vavoulis M. Mus.: Ü: Opera in the Seventeenth Century – Editing Music with Sibelius™.

**Tübingen.** Dr. Klaus Aringer: Ü: Tutorium zu aktuellen Lehrveranstaltungen. □ Dr. Bernhard Moosbauer: Ü: Arcangelo Corelli: Die Violinsonaten op. 5. □ Dr. Patrick Tröster: Ü: Aspekte der Musikikonographie. □ HD Dr. Michael Zywiets: Das Vokalwerk Johann Sebastian Bachs.

Sommersemester 2002

**Augsburg.** Lehrbeauftr. Margit Bachfischer M. A.: Pros: Das Oratorium im 19. Jahrhundert. □ Lehrbeauftr. Eckhard Böhringer M. A.: Ü: Musikpaläographie II: Tabaturen – Ü: Aufführungsversuche. □ Lehrbeauftr. Erich Broy M. A.: Ü: Kontrapunkt II: Der harmonische Kontrapunkt der Zeit um Johann Sebastian Bach (Historische Satzlehre). □ Prof. Dr. Marianne Danckwardt: Ober-S: Magistranden- und Doktoranden-

kolloquium (1) □ Haupt-S: Die Instrumentalmusik von Leoš Janáček (3) – Pros: Komponisten des 18. bis 20. Jahrhunderts als Bearbeiter fremder Werke (Analyse) – S: Die Edition von Instrumental- und Vokalwerken Leopold Mozarts (Editionstechnik) (gem. mit Christian Broy M. A.). □ Lehrbeauftr. Dr. Karl Huber: Ü: Einführung in musikwissenschaftliches Arbeiten (1). □ Lehrbeauftr. Dr. Johannes Hoyer: S: Die „Preces speciales“ (1562) von Jacobus de Kerle im Zeitalter von Tridentinum und Gegenreformation (Landesforschung). □ Lehrbeauftr. Dr. Erich Tremmel: Die Musikgeschichte Englands unter den Tudors.

**Bamberg.** *Ethnomusikologie/Volksmusik mit besonderer Berücksichtigung des fränkischen Raumes.* Prof. Dr. Max Peter Baumann: S: Die Konzertina in Franken. Instrumentenkunde und Internetprojekt – Die Musik Boliviens (in Verbind. mit anschl. Seminar) – S: Sikus, Quenas und Pinkiloos. Analyse und Transkription – S: Traditionelle Musik im Dialog der Kulturen. Feldforschung und Multimediaprojekt. □ Prof. Dr. Marianne Bröcker: S: Analyse von ausgewählten Beispielen. Das Phänomen des Bordun – Vom Bordun zur Polyphonie: Mehrstimmigkeit in der Volksmusik.

*Historische Musikwissenschaft.* Tim Becker M. A.: S: Minimal Music. □ Prof. Dr. Martin Zenck: Musik der Renaissance (in Verbindung mit den 8. Tagen Alter Musik Bamberg und dem Symposium „Signatur und Phantastik der Neuzeit in den Schönen Künsten“) – Haupt-S: Das Neue in der Alten Musik. Das Alte in der Neuen Musik – Strawinsky hört und komponiert die abendländische Musikgeschichte neu (Pflichtveranstaltung „Musikgeschichte im Überblick“) – S: Strawinsky (Seminar zur Vorlesung).

**Basel.** Prof. Dr. Wulf Arlt: Grundfragen des Liedes und der Liedgeschichte – Ü: Satz und Notation der Mehrstimmigkeit im 13. Jahrhundert: von Notre Dame bis Franco und Petrus de Cruce – Haupt-S: Sequenz und Lied – Graduiertenseminar zu Arbeitsthemen der Teilnehmenden – Arbeitsgemeinschaft zu Forschungsfragen der älteren und neueren Musikgeschichte – Interdisziplinäre Ü: Text, Musik und Funktion der frühen lateinischen Motette (gem. mit PD Dr. Felix Heinzer). □ Prof. Dr. Peter Gülke: Ü: Zeitliche Schichtung und szenische Aspekte der Formgestaltung von Mozart zu Schubert (gem. mit Prof. Dr. Wulf Arlt). □ Prof. Dr. Max Haas: Musik im ersten Jahrtausend – Ü: Cursorische Lektüre von Musiklehre. □ Dr. Martin Kirnbauer: Ü: Von ganzen, halben und viertel Tönen – Chromatische und enharmonische Musik im 16. und 17. Jahrhundert (mit Koll am 9./10. April 2002). □ Dr. Dominique Muller: Der musikalische Satz im 14./15. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Arne Shreffler: Grund-S: Musikästhetik im 19. Jahrhundert – Analyse 18./19. Jahrhundert – Haupt-S: Musik und Politik im 20. Jahrhundert. □ PD Dr. Joseph Willmann: Zwischen „moderner“ und „neuer Musik“: Ferruccio Busoni als Komponist und Ästhetiker – Grund-S: Einführung in die Musik des Renaissance-Humanismus. □ Dr. Peter Niklas Wilson: Ü: Musikalische Erfindung und technische Medien – aktuelle Perspektiven. □ Dr. Heidy Zimmermann: Ü: „Das Judentum in der Musik“. Von Richard Wagners Pamphlet bis zu Positionen des 20. Jahrhunderts (gem. mit Dr. Eckhard John).

**Bayreuth.** Lehrbeauftr. Dr. Andreas Bernnat: Pros: Analyse und Interpretation ausgewählter Klaviermusik. □ Prof. Dr. Thomas Betzwieser: Musikgeschichte im Überblick: Klassik und Romantik (1770–1850) – Haupt-S: Das Lied im 20. Jahrhundert – Pros: Einführung in die Musikwissenschaft – Koll für Examenkandidaten. □ Dr. Rainer Franke: Pros: Symphonische Musik im 20. Jahrhundert. □ Dr. Arnold Jacobs-hagen: Pros: Einführung in die Musiksoziologie.

*Theaterwissenschaft unter besonderer Berücksichtigung des Musiktheaters.* Dr. Daniel Brandenburg: Pros: Christoph Willibald Gluck. □ Steve Dixon: Pros: Shakespearean love in video images. □ Prof. Dr. Sieghart Döhring: Carl Maria von Weber und die deutsche Oper seiner Zeit – S: Albert Lortzings Musiktheater. □ Dr. Rainer Franke: Pros: Von der Sozialsatire zum Ausstattungstück. Entwicklungen der französischen Operette im 19. Jahrhundert – Ü: Inszenierungen im Vergleich: *Don Giovanni* von Wolfgang Amadeus Mozart. □ Dr. Sven Friedrich: Pros: Geschichte der Bayreuther Festspiele von den Anfängen bis zur Gegenwart. □ Marc Gruppe: Pros: Vampire als Medienstars. □ Dr. Arnold Jacobshagen: Pros: Italienisches Musiktheater im 20. Jahrhundert. □ Dr. Manuela Jahrmärker: Pros: Schauspielkunst im 19. Jahrhundert. □ Dr. Marion Linhardt: Pros: Shylock, Nathan, Eléazar und die anderen... Jüdische Außenseiter auf der Bühne. □ Dr. Gunhild Oberzaucher-Schüller: Pros: Musiktheater im Nationalsozialismus. □ Dr. Thomas Steiert: Pros: Ein Libretto schreiben – Pros: Texte zur Ästhetik und Praxis des Musiktheaters in der Zeit von 1890–1930 – Ü: Einführung ins Partiturlesen. □ Dr. Mathias Spohr: Pros: Populäre Dramatik II. □ Prof. Dr. Susanne Vill: Theatergeschichte – das Erbe der Klassik – Pros: Lektüre theater- und musiktheatertheoretischer Texte – Pros: Shakespeare kreativ. Produktion eines Theaterstücks über Shakespeares Liebespaar (gem. mit Prof. Dr. Ewald Mengel). □ Dr. Johanna Werckmeister: Pros: Theaterarchitektur im 19. und 20. Jahrhundert. □ Dr. Sebastian Werr: Pros: Händels Opern □ Pros: Audiovisuelle Vorstellung exemplarischer Werke des Theaters und Musiktheaters (Prof. Dr. Sieghart Döhring, Prof. Dr. Susanne Vill, Dr. Daniel Brandenburg, Dr. Rainer Franke, Dr. Arnold Jacobshagen, Dr. Marion Linhardt, Dr. Gunhild Oberzaucher-Schüller, Dr. Thomas Steiert).

**Berlin. Freie Universität. Institut für Musikwissenschaft. Musikwissenschaftliches Seminar.** Dr. Bodo Bischoff: Pros: „Sinfonie der Tausend“: Gustav Mahlers 8. Sinfonie: Entstehung, Analyse, Rezeption. □ Lehrbeauftragt. Dr. Christa Brüstle: Pros: Einführung in die Werk- und Aufführungsanalyse neuer Musik (mit Komponistengesprächen). □ Dr. Guido Heldt: Pros: Probleme und Methoden der Musikwissenschaft: Sprechen und Schreiben über Musik. □ Dr. Frank Hentschel: Pros: Einführung in die Musikgeschichte: Deutsche Musikgeschichten im 19. Jahrhundert – Pros: Musik und Thrill: Musik im Horrorfilm. □ Prof. Dr. Jürgen Maehder: Die Musik Italiens von 1914 bis 1950 – S: Turandot auf der Opernbühne – S: Das Musiktheater Carl Orffs – Ober-S/Koll: Methodenprobleme der Forschung. □ Lehrbeauftragt. Dr. Conny Restle: Pros: Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (Berlin 1753 und 1762): Lektüre mit Einführung in das beschriebene Instrumentarium anhand von Originalinstrumenten des Berliner Musikinstrumentenmuseums. □ Prof. Dr. Albrecht Riethmüller: Beethoven – Ober-S: Ost und West in der Geschichte der ‚abendländischen‘ Musik – S: Kierkegaard und Don Giovanni (gemeinsam mit Prof. Dr. Gunter Gebauer) – Pros: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten (Klavierlieder nach Heinrich Heine). □ Lehrbeauftragt. Dr. Christian Thorau: Pros: Musik und Rhetorik: Forschungen im 20. Jahrhundert.

*Seminar für Vergleichende Musikwissenschaft.* Lehrbeauftragt. Dr. Edda Brandes: Kurs: Instrumentenkunde. □ Lehrbeauftragt. Dr. Martin Greve: Pros: Musik in der Türkei. □ PD Dr. Gerd Grupe: Meilensteine der Vergleichenden Musikwissenschaft – S: Musikalische Grundbegriffe und -konzepte – Ü: Ethnomuskologie und ‚neue‘ Medien – Pros: Afrolateinamerikanische Musik. □ Lehrbeauftragt. Dr. Andreas Meyer: S/Pros: Urbane Ethnomuskologie.

**Berlin. Hochschule der Künste.** Cornelia Bartsch: Pros: Von Wasserweibern und Meerjungfrauen. Der Topos der Wasserfrau in der Musik des 19. und 20. Jahrhunderts – Pros/Ü: Stadtprojekt Berlin. Erarbeitung eines musikhistorischen Stadtrundgangs zur Berliner Musikgeschichte – Pros/Ü: „Die drückende Drucker-schwärze“. Edition und Aufführung ungedruckter Lieder von Fanny Hensel (gem. mit Cordula Heymann-Wentzel). □ Prof. Dr. Rainer Cadenbach: Forschungssemester. □ Prof. Dr. Wolfgang Dinglinger: Haupt-S: Imitatio, Fuga, Canon. Ausgewählte Texte zur Fugenlehre im 18. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Patrick Dinslage: Haupt-S: Das Klavierwerk Robert Schumanns. □ Dr. Ellinore Fladt: Pros: Brahms, Bruckner, Mahler: Religiöse Musik für den Konzertsaal. □ Prof. Dr. Harmut Fladt: Haupt-S: Franz Schubert und das deutschsprachige Lied. □ Dr. Christoph Henzel: Pros: Zukunftsmusik? Musik zum Science-fiction-Film. □ Cordula Heymann-Wentzel: Pros: Einführung in das Notensatzprogramm „Sibelius“ und Edition von ungedruckten Liedern von Fanny Hensel. □ Claudia Maria Knispel: Pros: Das deutsche romantische Lied. □ Johannes Laas: Pros: Mozarts Kammermusik. □ Heinz von Loesch: Formen und Gattungen der Vokalmusik im Überblick. □ Prof. Dr. Albert Richenhagen: Haupt-S: Die Motetten des Guillaume de Machaut. □ Prof. Dr. Peter Rummenhölzer: Haupt-S: Die Wiener Klassik – Haupt-S: Salonmusik (gem. mit Prof. Dr. Ulrich Mahlert) – Haupt-S: Aspekte der musikalischen Analyse. □ Prof. Dr. Artur Simon: Pros: Musik in Afrika in Filmaufnahmen. □ Dr. Martin Supper: Pros: Musik und Mathematik. □ Dr. Christine Wassermann-Beirao: Pros: Beethovens Streichquartette. Gattungsgeschichtliche Voraussetzungen, Analyse und Rezeption.

**Berlin. Humboldt-Universität.** Dr. Camilla Bork: Pros: Einführung in das Madrigalschaffen Claudio Monteverdis – Pros: Ballettmusik im 20. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Hermann Danuser: Effekt und Affekt. Rhetorik und Wirkungsästhetik in der Musik vom 16. bis 20. Jahrhundert – S: Theorien musikalischer Form – S: Das Schöne und das Erhabene. Zur Musikästhetik bei Johannes Brahms und Richard Wagner – Koll: Theodor W. Adornos Fragmente zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion. □ Dr. Clemens Fanselau: Pros: J. S. Bachs Kammermusik – ihre kompositorische Substanz. □ Detlef Giese M. A.: Pros: Formen und Funktionen von Musikkritik. □ Prof. Dr. Christian Kaden: Theoretische Musiksoziologie II – S: Virtuosität als soziales Phänomen – Pros: Musik-Konzepte des 19. Jahrhunderts, nach Schlüsseltexten – Koll: Forschungsseminar Musiksoziologie. □ Prof. Dr. Reiner Kluge: Musikinstrumentenkunde II: Tasteninstrumente – Pros: Melodische Ähnlichkeit – Pros: Computergestützte Melodieanalyse – Koll: Computerunterstützung musikwissenschaftlicher Arbeiten. □ Dr. Jörg Langner: Pros: Rhythmus – aus „kompositorischer“ Sicht – Ü: Zur Gestaltung von Lautstärke und Tempo durch Pianisten. □ Dr. Burkhard Meischein: Pros: Musikgeschichtsschreibung im 19. Jahrhundert. □ Jörg Mischke M. A.: Pros: Verwaltete Musik? Kulturpolitische Förderinstrumentarien im Bereich populärer Musik. □ Dr. Michael Rauhut: Pros: Wurzeln der Rockmusik. Von Charley Patton bis zu den Beatles – Pros: Jazz im 20. Jahrhundert. Zäsuren, Stile, Protagonisten. □ Dr. Claudius Reinke: Pros: Anton Bruckner: Das symphonische Werk – Pros: „Primo la musica – doppo la parola“? Einführung in die Librettistik. □ Prof. Dr. Gerd Rienäcker: Einführung in die Paläographie II – Dramaturgie des Musiktheaters II. Analysen ausgewählter Szenen – S: Frauen-Figuren in Opern des 19. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Peter Wicke: „It's only Rock'n'Roll...“ Popmusik zwischen 1950 und 1990 – S: Popmusik und Subkulturen – Musikalische Gestalt und kulturelle Formen – Pros: Heroes & Villains – Popmusik-Geschichte(n) zwischen Konstruktion und Dokumentation – Pros: Ästhetische Aspekte der Musikvideos.

**Berlin. Technische Universität.** Dr. Martha Brech: S: Luigi Nono – Pros: Klang und Maß. □ Prof. Dr. Janina Klassen: S: Chaos und Ordnung. Musikalische Regelsysteme. □ PD Dr. Heinz von Loesch: S: Variation und Variantenbildung in der Musik. □ Prof. Dr. Helga de la Motte: „Das musikalisch Schöne“: Kunsttheoretische Kategorien bei der Musikbetrachtung – Pros: Angewandte Musikpsychologie – Haupt-S: Der musikalische Raum – Doktorandenkolloquium. □ Dr. Sabine Sanio: S: Zwischen Rationalität und Erfahrung. Positionen der Musik-Ästhetik im 20. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Christian Martin Schmidt: Orgelmusik des 19. Jahrhunderts – Doktorandenkolloquium – Pros: Brahms. *Ein deutsches Requiem* – Haupt-S: Editionstechnik am Beispiel der Orgelwerke von Felix Mendelssohn Bartholdy. □ Dr. Robert Schmitt Scheubel: S: Klaviermusik der Bach-Söhne. □ Dr. Eckhard Tramsen: S: Faszinationsgeschichte.

**Bern.** Christine Fischer M. A.: Pros: Opera seria an deutschen Höfen des 18. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Anselm Gerhard: Forschungssemester. □ PD Dr. Jürgen Heidrich: Die Musik des 15. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Andreas Kotte: Wanderbühnen Nationaltheater – Das 18. Jahrhundert. □ Dr. Theo Mäusli: Pros: N. N.: (Jazz). □ Prof. Dr. Victor Ravizza: S: Musikalische Hermeneutik – Pros: Heinrich Schütz. □ Arne Stollberg M. A.: Ü: Erich Wolfgang Korngold.

**Bochum.** Apl. Prof. Dr. Christian Ahrens: Musikgeschichte im Überblick: Das 19. Jahrhundert – Pros: Übung zur Vorlesung – Pros: Die Musik der Sinti und Roma – Haupt-S: Projektseminar mit Exkursion: Eugen d'Albert. □ Prof. Dr. Julia Liebscher: Forschungssemester. □ Pervez Mirza/Aloysius Groß: Prakt: Studienbegleitende Ausbildung der Musikschule Bochum. □ Prof. Dr. Peter P. Pacht: Pros: Die Bühnenwerke von Franz Schreker. □ PD Dr. Eckhard Roch: Haupt-S: Musikerbriefe des 19. Jahrhunderts. □ Dr. Hans Christian Tacke: Pros: Messiaen im Kontext der Musik des 20. Jahrhunderts. □ Dr. Wolfgang Winterhager: Pros: Camille Saint-Saëns – Pros: Notationskunde: Tabulaturen – Pros: Jazz im Ruhrgebiet. □ HD Dr. Monika Woitas: Neoklassik und Postmoderne – Pros: Glucks Reform des musikalischen Theaters – Pros: Texte zur Musikästhetik I (Lektüreseminar) – Haupt-S: Faust-Vertonungen. □ Christian Wolf/Dr. Jürgen May (Richard-Strauss-Institut, Garmisch-Partenkirchen): Prakt: Quellenforschung, Öffentlichkeitsarbeit.

**Bonn.** Prof. Dr. Erik Fischer: Musikgeschichte IV: Musik seit Beginn des 20. Jahrhunderts – S: ‚George Frederic Handel‘. Ein kulturgeschichtliches Projekt (I) (gem. mit Dr. Bettina Schlüter) – S: Konzepte der Musiksoziologie – Doktoranden-S: Epistemologische Probleme der aktuellen musikwissenschaftlichen Forschung. □ E. Gropp M. A.: Pros: Robert Schumann – biographische und werkanalytische Aspekte sowie deren Präsentation – Musikwissenschaft in der Medienpraxis: Funktion der Musik im Fernsehen (einschließlich der TV-Werbung). □ Prof. Dr. Renate Groth: Nachdenken über Musik: Stellung und Funktion von Musiktheorie in der Musikgeschichte der Neuzeit – Pros: Musikalische Formen im Bereich der Monodie – S: Oper – Oratorium – Kantate: Stil und Ästhetik des Rezitativs – Ober-S: Neuere Literatur zur Musiktheorie. □ Dr. Volkmar Kramarz: Pros: Sounddesign (I) sowie (II). □ A. Kürsten M. A.: ‚Begehbare Hörräume‘ – Positionen, Tendenzen, Perspektiven. □ AMD Walter L. Mik: Pros: Schriftbild und Satzkunst der niederländischen Vokalpolyphonie. □ Prof. Dr. Emil Platen: S: Oper in der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts. □ Dr. Bettina Schlüter: Pros: Multimedia (I) sowie (II) – Pros: Einführung in die Film- und Filmmusikanalyse.

**Bremen.** Ralf von Appen: S: Einführung in die Ästhetik der Pop- und Rockmusik. □ Dr. Susanne Gläß: S: Der Körper als zentrale Instanz. Europäische Methoden des 20. Jahrhunderts im Spannungsfeld von Musik und Bewegung. □ Prof. Dr. Günter Kleinen: S: Musikkulturen Asiens – traditionelle Orientierungen und Gegenwart (China, Japan, Korea) (mit Ü) – S: Musikalische Biografieforchung. □ Prof. Dr. Georg Mohr: S: Eine Welt komponieren – Philosophie und Musik in Mahlers Dritter Symphonie. □ Dr. Frank Nolte: S: Oper und Gesellschaft: Wagners *Ring des Nibelungen*. □ Prof. Dr. Thomas Phleps: S: Nothing but the Blues. □ Dr. Grigori Pantijelew: S: Musikalische Innovationen im 20. Jahrhundert. □ Anja Rosenbrock: S: Politische Kinderlieder – Politische Jugendkulturen. □ Dr. Oliver Rosteck: S: Bremen 2002 – Musikdokumentation (I) – S: Goethe und die Musik.

**Chemnitz.** Manfred Kepsch: Pros: Entwicklung der Populärmusik. □ Prof. Dr. Helmut Loos: S: Prometheus-Kompositionen von Beethoven bis Nono. □ Prof. Dr. Eberhard Möller: Haupt-S: Musikland Sachsen – S: Das Klavierschaffen Beeethovens. □ Doz. Dr. Johannes Roßner: S: Orgelbau und -musik. □ PD Martin Thrun: Aspekte der Sozial-, Wissenschafts- und Organisationsgeschichte der Musik – S: Franz Liszt.

**Detmold/Paderborn.** PD Dr. Jürgen Arndt: Musik in der Gegenwart: Zwischen Kunst und Kitsch – Haupt-S: Ravel – Messiaen – Grisey: Stationen französischer Musik – Haupt-S: Pop/Rockmusik der 1960er Jahre und ihre mediale Präsenz (gem. mit Dr. Thomas Krettenauer) – Pros: „Die Stimme seines Herrn“. Aus der Frühzeit des Grammophons. □ Prof. Dr. Beatrix Borchard: Haupt-S: Musik(auto)biographik – Haupt-S: Fanny Mendelssohn / Fanny Hensel – Pros: Musikalische Frauen- und Männer(Selbst)bilder – Pros: Musik und Politik.

□ Prof. Dr. Werner Keil: V: Musikgeschichte II – Haupt-S: Tschaikowsky – Pros: Die Reformopern Glucks – Examens- und Doktoranden-Koll – Ü: MeisterWerk-Kurs (gem. mit Dr. Irlind Capelle, Prof. Hans-Dietrich Klaus, Prof. Hervé Laclau, Dr. Joachim Veit). □ Prof. Dr. Annegrit Laubenthal: Haupt-S: *Events* im Musikleben der Renaissance – Haupt-S: Das Jahr 1802 – Pros: Alban Bergs Oper *Lulu* – Ü: Notationskundliche Übung zur Musik vor 1600. □ Dr. Joachim Veit: Ü: Musikedition und neue Medien I.

**Dortmund.** Prof. Dr. Werner Abegg: Einführung in die Musikgeschichte I – S: Seminar zur Exkursion: Venedig – Koll: Opern-Kolloquium – S: Musik der Reformationszeit. □ Dr. Volker Bendig: S: Multimedia und Musiktheorie I. □ Reinhard Fehling: Ü: Einführung in die Musikdidaktik – S: Das volksmusikalische Element in der Wiener Klassik – S: Das Ende vom Lied? □ Prof. Dr. Martin Geck: S: Musikgeschichte als Ideengeschichte: Das Klavierlied im 19. Jahrhundert – S: Kunst und Körpersprache. Eine fächerübergreifende Veranstaltung für Kunst, Musik und Literatur (gem. m. PD Dr. Andreas Käuser). □ Dr. Dietrich Helms: S: Musikgeschichte gegenwartsgenetisch: Zum Beispiel Populäre Musik. □ Prof. Dr. Eva Maria Houben: S: Tonsatz: Komposition mit zwölf Tönen – S: Analyse: Miniaturen der II. Wiener Schule – S: Aura und Atmosphäre. Theorie und Praxis für Erfahrung und Gestaltung (gem. m. Prof. Dr. Heide Nixdorf) – S: Übungen zur Transformation zwischen Musik und Szene. Vorbereitung einer Aufführung einiger Kompositionen von Mauricio Kagel (gem. m. Barbara Schimmel) – Koll: Doktoranden-Kolloquium. □ Otto Junker: S: Analyse: Russische Musik des 19. und 20. Jahrhunderts. □ Dr. Wilfried Raschke: S: Geschichte der Rockmusik II – Beat-Ära. □ Prof. Dr. Günther Rötter: Pros: Einführung in die systematische Musikwissenschaft, Grundkurs I (gem. m. Niklas Büdenbender) – Pros: Systematische Musikwissenschaft, Grundkurs (gem. m. Niklas Büdenbender) – S: Musikperception – S: Was Referendare und Musiklehrer vom Musikstudium halten – S: Musik im Industrieraum, in Zusammenarbeit mit dem Reinoldus-Schiller-Gymnasium (gem. m. Dr. Wilfried Raschke u. a.). □ Prof. Dr. Mechthild von Schoenebeck: Einführung in die Musikdidaktik – S: Lied und Singen im Musikunterricht der Grundschule – S: Musikpädagogik als Wissenschaft (Lektürekurs) – S: Ein „Bildungskanon“ für Musik?

**Dresden. Technische Universität.** Dr. Hella Bartnig: S: Rund um den *Ring* – Zum Werk Richard Wagners. □ Karsten Blüthgen: S: Elektronische Musik. □ Dr. Friedrich Geiger: Haupt-S: Ferruccio Busoni und die „Junge Klassizität“ um 1920. □ Dr. Karsten Mackensen: S/Ü: Einführung in die Musiksoziologie. □ Wolfgang Mende, M. A.: Pros: Madrigalkunst und musikalische Figurenlehre – S/Ü: Paläographie der Musik. □ Prof. Dr. Hans-Günter Ottenberg: Musikgeschichte im Überblick, Teil II (Musik des 18. Jahrhunderts) – Pros: Dresdner Musikinstitutionen im 19. Jahrhundert – Haupt-S: Wiener Musikleben in Geschichte und Gegenwart – Ober-S für Doktoranden, Magistranden und Fortgeschrittene. □ PD Dr. Johannes Roßner: Haupt-S: Formale Prinzipien in der Klavier- und Orgelmusik des 19. Jahrhunderts. □ Benjamin Schweitzer: S/Ü: Analyse, Interpretation und Diskussion.

**Dresden. Hochschule für Musik.** Prof. Dr. Manfred Fechner: S: Vom Umgang „mit alten Noten“: Wie erstellt man praktikable Notentexte nach alten Quellen? □ Prof. Dr. Günther Hadding: S: Entwicklung der Musikästhetik im 19. und 20. Jahrhundert – S: Kultur – Recht – Medien. Praktische Grundlagen und Grundfragen des Musikerberufs. □ Prof. Dr. Michael Heinemann, Prof. Dr. Matthias Herrmann, Prof. Günther Hörig, Prof. Ludger Rémy, Dr. Stefan Weiss, N. N.: Überblicksvorlesungen zur Musikgeschichte. □ Prof. Dr. Michael Heinemann: S: Igor Strawinsky – Koll: Forschungskolloquium. □ Prof. Dr. Matthias Herrmann: S: Beethoven-Sinfonik – S: Musik um 1600 (mit Prof. Dr. Clemens Kühn). □ Dr. Stefan Weiss: S: Helmut Lachenmann und Wolfgang Rihm – S: Begleitseminar zum Kurs „Aufführungspraxis der Neuen Musik“ (mit Christian Münch). □ Prof. Dr. Ingo Zimmermann: Geschichte der Musikkultur in Sachsen 2. Teil – S: Die Frau im Musikleben der Neuzeit – S: Die musikalische Poetik der deutschen Romantik.

**Eichstätt.** PD Dr. Marcel Dobberstein: Die Geburt der Tragödie. Zur Bedeutung der Musik bei Friedrich Nietzsche – Musikwissenschaft als Anthropologie und Kulturwissenschaft – S: Die Musikforschung vor neuen Herausforderungen: Weltmusik, Populärmusik, Neue Medien, Hirnforschung, Wandlung der Wissenschaftslandschaft – Musik in Agitation. Die Musik im Nationalsozialismus und im Protest der 68er. □ Prof. Dr. Karlheinz Schlager: Stilwende mit Folgen: Musikgeschichte 1600–1750 – Musikgeschichte im Überblick (für Lehramt-Studierende) – S: Philosophie und Musik in Arthur Schopenhauers „Die Welt als Wille und Vorstellung“ (gem. mit Prof. Dr. Reto Luzius Fetz) – Der harmonische Streitfall – Spielarten konzertierender Instrumentalmusik im 17. und 18. Jahrhundert.

**Erlangen-Nürnberg.** Prof. Dr. Andreas Haug: Das Lied in der Musikgeschichte II – S: Themen und Methoden der „New Musicology“ – S: Liedcorpora des Mittelalters in romanischen Sprachen (gem. mit Dr. Carmen Julia Gutiérrez) – S: Lied oder Lesestoff? Lyrik im 13. Jahrhundert (gem. mit Michael Klaper M.A., Dr. Martin Dürer und Prof. Dr. Joachim Schulze) – Koll zu aktuellen Themen der Musikforschung (gem. mit

PD Dr. Wolfgang Hirschmann). □ PD Dr. Wolfgang Hirschmann: Musikgeschichte IV: 1750–1950 – Ü zur Vorlesung. □ Michael Klaper M. A.: S: Aufzeichnungsweisen mehrstimmiger Musik des 14. Jahrhunderts (Notationsgeschichte III). □ Andreas Pfisterer M.A.: Pros: Paul Hindemith, *Ludus tonalis*. □ Dr. Thomas Röder: Pros: Tanzmusik um 1600 – Pros: Richard Wagner – eine Einführung – Ü: Lektüre: Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch Schönen*. □ PD Dr. Gerhard Splitt: S: Opera buffa.

**Essen.** Prof. Dr. Matthias Brzoska: Ü: Notationskunde weiße Mensuralnotation – S: „Tönend bewegte Form“ versus Programmmusik – S: Die Oper der Moderne – Aspekte der Musikgeschichte (gem. mit Dr. Claus Raab und Prof. Dr. Horst Weber) – S: Koll für Doktoranden und Examenkandidaten (gem. mit Dr. Claus Raab und Prof. Dr. Horst Weber). □ Dr. Stefan Drees: S: Geschichte des Streichquartetts. □ Dr. Andreas Jacob: S: Die Entwicklung musikalischer Kompetenz. □ Dr. Claus Raab: S: Musikalisches Bedeuten und historische Analyse – Ü: Einführung in musikwissenschaftliches Arbeiten – S: Regression des Hörens – ein historisches Modell? □ Dr. Elisabeth Schmierer: S: Die Symphonie im 19. Jahrhundert – Geschichte des Liedes. □ Prof. Dr. Udo Sirker: Aspekte der Musikgeschichte – S: Akustik der Musikinstrumente – S: J. S. Bachs Orchesterwerke – S: Kammermusik der Neuen Wiener Schule.

**Frankfurt am Main.** Dr. Markus Fahlbusch: Pros: Einführung in die Arbeitstechniken der Musikwissenschaft. □ Dr. Eric Fiedler: Pros: Weiße Mensuralnotation. □ PD Dr. Ingrid Fritsch: Musikgeschichte Japans – Pros: Einführung in Geschichte und Methoden der Musikethnologie – S: Einfluß außereuropäischer Kulturen auf die „abendländische“ Kunstmusik – S: Aspekte ostasiatischer Musikästhetik. □ Dr. Ulrike Kienzle: S: Musikwissenschaft und Rundfunk I (gem. mit Carsten Dufner) – Sprechen über Musik. □ Dr. Wolfgang Krebs: Musikgeschichte des 15. und 16. Jahrhunderts – S: Motettische Kunst des 16. Jahrhunderts – Pros: Gattungen der Klaviermusik des 19. Jahrhunderts – S: Giacomo Puccini. □ Prof. Dr. Adolf Nowak: Formen des Zeitbewußtseins in Musik und Musikästhetik – S: Einführung in die musikalische Analyse – Adorno-Lektüre. □ Michael Rebhahn: Pros: Musiktheater bei John Cage. □ Cristina Ricca: S: Das italienische Opernlibretto zwischen dem 17. und 18. Jahrhundert.

**Frankfurt.** Hochschule für Musik und Darstellende Kunst. Prof. Dr. Peter Ackermann: Musikgeschichte im Überblick II: Die Musik des 17. und 18. Jahrhunderts – S: Mozarts Kirchenmusik – S: Das Musiktheater Jacques Offenbachs II – Aufführungspraktische Studien (gem. mit Prof. Bernhard Glaßner) – S: Geschichte, Literatur und Stilistik der Streichinstrumente III (gem. mit Juditha Kroneisen) – S: Doktorandenkolloquium. □ Dr. Oliver Fürbeth: Pros: Theodor W. Adorno: Einleitung in die Musiksoziologie – S: Der Sonatensatz von der Wiener Klassik bis zur Aufhebung der Tonalität. □ Prof. Dr. Susanna Großmann-Vendrey: Oper und Musiktheater im 20. Jahrhundert – Ü zur Gattungsgeschichte: Formenlehre I. □ Dr. Ann-Katrin Heimer: S: Die Rezeption antiker Stoffe in der Musik des 17. und frühen 18. Jahrhunderts. □ Veronika Jezovšek M. A.: Pros.: Einführung in die Musikwissenschaft – Pros: Rhythmische Phänomene in der Musik des 20. Jahrhunderts (mit Workshop). □ Prof. Dr. Ute Jung-Kaiser: S: Klassik – klassisch. Fragen zur Definition, zur Stilkritik und ihrer Vermittlung – S: Das Lied als Zitat – ästhetische, semantische, funktionale und didaktische Aspekte. □ Dr. Gunther Kreutz: S: Musik und Körper. Psychologie – Physiologie – Ästhetik. □ Sandra Müller-Berg M. A.: S: Schreiben über Musik. □ Dr. Giselher Schubert: S: Beethovens frühe Kammermusik.

**Freiburg.** Prof. Dr. Christian Berger: Musikgeschichte Frankreichs im 17. und 18. Jahrhundert – S: Eduard Mörike und Hugo Wolf (gem. mit Prof. Dr. Günter Schnitzler) – S: Der Wolfenbütteler Chansonnier – Koll zu aktuellen Forschungsfragen. □ Dr. Ehrmann-Herfort: Pros: Italienische Komponistinnen. □ Thomas Hummel: Pros: Orchestration in der zeitgenössischen Musik. □ N. N.: Robert Schumann und sein Freundeskreis – Pros: Einführung in die musikalische Analyse. – S: Richard Strauss – die letzten Jahre. □ Dr. Thomas Seedorf: Pros: Johann Friedrich Agricola: Anleitung zur Singkunst (1757) – Pros: Claudio Monteverdi und die Anfänge der Oper. □ Silvia Walli: Pros: Einführung in die Neumenkunde – Pros: Musik verstehen – Musik erzählen.

**Freiburg.** Staatliche Hochschule für Musik. Dr. Nils Grosch: Musiktheater am Broadway (mit S) – S: Liedgeschichte der frühen Neuzeit – Koll (gem. mit Prof. Dr. Janina Klassen). □ Prof. Dr. Janina Klassen: Musik des 19. Jahrhunderts. Von der Etablierung musikalischer Hochkultur in Europa – S: Alte Musik und neue Methoden – S: Berufsbild „Orchestermusikerin/Orchestermusiker“. Aspekte von Musiksoziologie (gem. mit Sabrina Paternoga).

**Freiburg (CH).** Dr. François Seydoux: Ü: Introduction à la notation blanche (weiße Mensuralnotation) – Ü: Contrepoint – Aufführungspraxis – Materialien zur schweizerischen Musikgeschichte. □ Prof. Dr. Luca Zoppelli: Mozart et les autres. L'opéra à Vienne sous le règne de Joseph II – Pros: Introduction à l'histoire de la musique – S: Die Kammermusik von Johannes Brahms. □ Dr. Anne Piéjus: L'oratorio des origines à la fin du XVIIe siècle.

**Gießen.** Prof. Dr. Peter Andraschke: Die Musik im Mittelalter und in der Renaissance – Pros/S: Das Musiktheater der 1920er-Jahre und sein Umfeld – Pros/S: Johannes Brahms, Anton Bruckner und Robert Schumann: Symphonische Konzeptionen – Pros/S: Musikalische Analyse (I): Formenlehre und Methoden der musikalischen Analyse. □ Wiss. Mitarb. Sabine Beck: Pros: Musikerinnen im Jazz und in populärer Musik. □ Prof. Dr. Ekkehard Jost: Geschichte des Jazz (2): Von Bebop bis zum Free Jazz – Pros/S: Flamenco: Geschichte, Texte und musikalische Gestaltungsmittel (gem. mit StR.i.H. Dr. Herbert Fritz) – Projekt: Musikalische Werdegänge (2): Eine empirische Untersuchung – S/Koll: Musikwissenschaftliches Forschungskolloquium. □ Prof. Dr. Eberhard Kötter: Pros: Grundlagen der Musikpsychologie – Pros/S: Musikalische Analyse (I) – S: Musikpsychologie: Ausgewählte Themen – S/Koll: Musikwissenschaftliches S/Koll für Examenskandidat/inn/en. □ Prof. Dr. Peter Nitsche: Pros/S: Analyse Neuer Musik – Pros/S: Eduard Hanslick – Pros/S: J.S. Bachs Kirchenkantaten – S: Hector Berlioz und die Romantik in Frankreich. □ Prof. Dr. Winfried Pape: Pros/S: Analyse musikalischer Fachzeitschriften.

**Göttingen.** Prof. Dr. Rainer Bartmann: S: Musikalische Klangforschung (Blockseminar nach Ankündigung). □ Prof. Dr. Rudolf Brandl: Musik am Hofe Ali Pasha's von Ioannina (Griechenland/Albanien) – Ü: Beispiele zur Musik am Hofe Ali Pasha's (ergänzend zur Vorlesung) – Pros: Musikethnologische Analyse – Haupt-S: Schulen der Ethnomusicology in den USA. □ Dr. Klaus-Peter Brenner: Pros: Einführung in die Musikinstrumentenkunde. □ Prof. Dr. Rainer Fanselau: Ü: Minimalismus als musikalischer Stil (vierzehntätig). □ PD Dr. Jürgen Heidrich: V: Die Musik des 15. Jahrhunderts – Ü: Notationskunde II (Frühe Mehrstimmigkeit) – Haupt-S: Quellen des frühen 18. Jahrhunderts (mit Exkursion) (gem. mit Prof. Dr. Martin Staehelin). □ Akademischer Musikdirektor Ingolf Helm: Ü: Kontrapunkt I – Ü: Kontrapunkt II – AG: Göttinger Universitäts-Chor – AG: Göttinger Studenten-Orchester – Ü: Harmonielehre II – Ü: Harmonielehre IV. □ Kantor Stefan Kordes: S: Kirchenmusik. □ Prof. Dr. Martin Staehelin: Felix Mendelssohn Bartholdy – Haupt-S: Liederzyklen des 19. Jahrhunderts (gemeinsam mit Prof. Dr. Werner Frick) – Doktoranden-Koll (nach Vereinbarung).

**Graz.** Prof. Dr. Werner Jauk: Einführung in die system. Musikwissenschaft – S/V: Crossover, oder die Musikalisierung der neuen Künste – Praktikum: Musik und Computer. □ Prof. Dr. Josef-Horst Lederer: Aufklärung und Musik – S: Musikhistorisches Seminar – Koll. □ Prof. Dr. Alois Mauerhofer: Musikethnologie I: Gegenstandsbereich und Methoden – S/V: Perspektiven einer Musikanthropologie. □ Prof. Dr. Carl Nemeth: Operntheater: Betriebsstrukturen und Richtlinien der Programmgestaltung. □ Prof. Dr. Richard Parncutt: Psychologie des Musizierens – S: Ursprünge der Musik – S/V: Musikalische Entwicklungspsychologie – Koll. □ Prof. Dr. Ingrid Schubert: Pros I: Projektarbeit – Pros III: Forschungsreferate. □ Prof. Dr. Cornelia Szabo-Knotik: Musikgeschichte II: Barock – Ü: Übungen an Tonbeispielen. □ Dr. Peter Vujica: Wörter und Noten: Verbalisierungsfragen der Musik. □ Prof. Dr. Michael Walter: Geschichte des Violinkonzerts – Pros: Die Oper im 18. Jahrhundert – S: Musiktheater von Mia Schmidt – Koll: Die Wahrnehmung der Künste (Musik, Literatur, Bildende Kunst) (gem. mit Prof. Dr. Richard Parncutt).

**Graz. Universität für Musik und darstellende Kunst. Musikethnologie.** Dr. Helmut Brenner: Einführung in die Musik Mexikos II. □ VAss. Dr. Bernhard Habla: Musikethnologie II – Musikanthropologie II – V + Ü: Einführung in die Technik wissenschaftlichen Arbeitens – Akustik – S: Privatissimum. □ VAss. Dr. Ottfried Hafner: S: Privatissimum für Magistranden. □ Prof. Dr. Alois Mauerhofer: Musikethnologie II – V + Ü: Musikanthropologie II – S. Privatissimum für Magistranden. □ Prof. em. Dr. Wolfgang Suppan: S: Anleitung zu wissenschaftlichem Arbeiten auf dem Gebiet der Dissertation – S: Privatissimum für Magistranden.

*Wertungsforschung.* Prof. Dr. Renate Bozic: S: Privatissimum für Magistranden. □ Dr. Harald Haslmayr: S: Privatissimum für Magistranden. □ Prof. Dr. Otto Kolleritsch: Ausgewählte Kapitel zur Musikästhetik II (gem. mit Prof. Dr. Renate Bozic, Dr. Harald Haslmayr und Prof. Dr. Karin Marsoner) – Musiksoziologie II (gem. mit Prof. Dr. Karin Marsoner) – S: Repetitorium II: Ästhetische Schwerpunkte des 20. Jahrhunderts (gem. mit Prof. Dr. Renate Bozic und Dr. Harald Haslmayr) – S: Privatissimum für Magistranden – S: Anleitung zu wissenschaftlichem Arbeiten auf dem Gebiet der Dissertation. □ Prof. Dr. Karin Marsoner: S: Einführung in die musikbezogene Frauen- und Geschlechterforschung (gem. mit Prof. Dr. Ingeborg Harrer) – S: Privatissimum für Magistranden.

*Alte Musik und Aufführungspraxis.* Gastprof. Lorenz Duftschmid: Einführung in die Aufführungsprobleme der Alten Musik. □ Prof. Dr. Ingeborg Harrer: Ausgewählte Kapitel zur Aufführungspraxis (Vom Gegenwärtigen in der Alten Musik 2) – Geschichte des Spiels und der Literatur der Streichinstrumente – S: Privatissimum für Magistranden. □ Prof. Dr. Klaus Hubmann: Ausgewählte Kapitel zur Aufführungspraxis (Vom Gegenwärtigen in der Alten Musik 2) – S: Privatissimum für Magistranden □ Wladyslaw Klosiewicz:

Cembalobaukunde 1, 2. □ Prof. Dr. Johann Trummer: Einführung in die Grundlagen der Aufführungspraxis (J. S. Bach: *h-moll-Messe*) – Privatissimum für Magistranden.

*Jazzforschung*. Prof. Dr. Franz Kerschbaumer: Ausgewählte Kapitel aus Jazz und Populärmusik – Jazzgeschichte 4 – V + Ü: Einführung in Jazz und Populärmusik – S: Jazz und Populärmusik – V + Ü: Ensemble und Ensembledidaktik aus Jazz und Populärmusik – Anleitung zu wissenschaftlichem Arbeiten auf dem Gebiet der Dissertation – S: Privatissimum für Dissertanten – S: Privatissimum für Magistranden. □ Prof. Dr. Elisabeth Kolleritsch: Jazz-Bibliographie – S: Privatissimum für Magistranden. □ Prof. Dr. Franz Krieger: Aspekte der Jazzwissenschaft – V + Ü: Einführung in die Jazzforschung – S: Privatissimum für Magistranden. □ Wolfgang Tozzi: V + Ü: Rhythmische Konzepte in der Musik Lateinamerikas – S: Privatissimum für Magistranden.

*Elektronische Musik und Akustik*. Alberto De Campo: Ü: Praktikum der Elektronischen Musik. □ Prof. Dr. Robert Höldrich: Musikalische Akustik 2 – V + Ü: Algorithmen in Akustik und Computermusik 1 – Akustik der Musikinstrumente 2 – Projekt Toningenieur (gem. mit Prof. DI Winfried Ritsch, DI Alois Sontacchi) – S: Anleitung zu wissenschaftlichem Arbeiten im Fach Akustik – S: Privatissimum für Magistranden. □ Klaus Hollinetz: Kompositionsprobleme der elektronischen Musik 2. □ Prof. DI Winfried Ritsch: Einführung in die Elektronische Musik 2 – Ü: Computermusiksysteme – Technische Grundlagen der Elektronischen Musik 2 – Ü: Künstlerisches Gestalten mit Klang. □ DI Alois Sontacchi: Ü: Aufnahmetechnik 1 – S: Aufnahmetechnik 3 – V + Ü: Beschallungstechnik. □ N. N.: Psychoakustik 2 – S: Computermusik 2 – V + Ü: Kunst + Neue Musik.

**Greifswald.** Beate Bugenhagen: Ü: Quellen regionaler Musikforschung (gem. mit Dr. Lutz Winkler). □ Markus T. Funck: Ü: Orgelkunde. □ UMD Ekkehard Ochs: Ü: Schreiben über Musik: Geschichte und Praxis der Musikkritik. □ Priv.-Doz. Dr. Peter Tenhaef: Ü: Musikhistorische Bestimmungsübungen. □ Prof. Dr. Walter Werbeck: Allgemeine Musikgeschichte II – S: Die Wunderhorn-Symphonien von Gustav Mahler – Ü: Notationskunde: Weiße Mensuralnotation. □ Dr. Lutz Winkler: Musikalische Volkskunde – Béla Bartók: Leben und Werk – Mozarts Operschaffen – S: Franz Schuberts *Winterreise* und Hans Zenders „komponierte Interpretation“ – Ü: Werkanalyse: Beethovens Klaviersonaten bis zur *Sonate f-Moll op. 57 „Appassionata“*.

**Halle.** Stephan Blaut M. A.: Ü: Notationskunde I. □ Dr. Kathrin Eberl: Ü: Einführung in die Akustik – Ü: Musikanalyse – S: Neoklassizismus. □ Dr. Jan Hemming: S: Musiksemiotik – Pros: Quantitative Verfahren der Musik. □ Dr. Regina Randhofer: Pros: Musik der Antike. □ Dr. Juliane Riepe: Pros: J. S. Bachs geistliche Kantaten – S: Claudio Monteverdi. □ Prof. Dr. Wolfgang Ruf: Musikgeschichte im Überblick: Musik des Mittelalters – S: Franz Schubert – S: Magistranden-/Doktoranden-Koll. □ Prof. Dr. Gretel Schwörer-Kohl: Harfen und Leiern in Afrika und Asien – Ü: Einführung in die Musikethnologie – S: Himmelsche Musikanten in Europa und Asien – S: Magistranden-/Doktoranden-Koll. □ Cordula Timm-Hartmann M. A.: Pros: Johannes Brahms.

**Hamburg. Historische Musikwissenschaft.** Prof. Dr. Wolfgang Dömling: Musik und Malerei – Haupt-S: Frühe Instrumentalmusik – S: Aktuelle Forschungsberichte (1). □ Prof. Dr. Hans Joachim Marx: S: Doktoranden- und Magistrandenkoll (1). □ Prof. Dr. Peter Petersen: Pros: Das romantische Klavierlied – Haupt-S: *Der Rosenkavalier* im Kontext der Zusammenarbeit von Strauss und Hofmannsthal (gem. mit Hans-Gerhard Winter) (3) – S: Bartóks *Mikrokosmos* – S: Aktuelle Arbeiten in der Historischen Musikwissenschaft. □ Jörg Rothkamm M. A.: S: Bedeutende Fragmente der Musikgeschichte von Bach bis Bartók. □ PD Dr. Dorothea Schröder: Pros: Oper – Singspiel – Melodram: Deutsches Musiktheater von 1750 bis 1800. □ Ilja Stephan: S: Musikalische Poetiken. □ Prof. Dr. Claudia Zenck: Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts – Pros: Satzbau und Sonatensatzform im 18./19. Jahrhundert. – S: Lektürekurs Wagner und das „Dritte Reich“ – Haupt-S: Mozart II: Kammermusik.

*Systematische Musikwissenschaft.* Susanne Binas: Pros: Didjeridu-Sample und Asian Dub: Soundtexturen im Zeitalter ihrer medialen Verfügbarkeit. □ Dr. Martin Pfeleiderer: Pros: Soul, Funk, HipHop – Haupt-S: Musik und Zeit. Psychologische und soziologische Aspekte. □ Prof. Dr. Helmut Rösing: Pros: Urbane Musikulturen (gem. mit Waltraud Kokot) – Haupt-S: Populäre Musik zwischen Globalisierung und Regionalisierung – S: Ausgewählte Fragen zur Systematischen und Vergleichenden Musikwissenschaft (gem. mit Prof. Dr. Albrecht Schneider). □ Prof. Dr. Albrecht Schneider: Pros: Musik und Recht. Urheber- und Medienrecht in der Musik – Haupt-S: Musikalische Akustik und Klangforschung. Computerunterstützte Methoden der Akustik (3) – S: Ausgewählte Fragen zur Systematischen und Vergleichenden Musikwissenschaft (gem. mit Prof. Dr. Helmut Rösing). □ Peter N. Wilson: Pros: Jazz der 50er-Jahre.

**Hannover. Hochschule für Musik und Theater.** Prof. Dr. Arnfried Edler: Musik von Beethoven bis Wagner – S: Robert Schumanns Kammermusik (gem. mit Prof. Frank Märkel) – S: Musiktheater der 1920er

Jahre – Koll f. StaatsexamenskandidatInnen. □ Prof. Dr. Günter Katzenberger: S: Klavierkammermusik im 19. Jahrhundert – S: Musik in Diktaturen der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Reinhard Kopiez: Kognitive Musikpsychologie – S: Einführung in die Musikpsychologie und ihre Methoden – S: Ethno-Musikpsychologie – Doktorandenkoll. □ HD Dr. Annette Kreuziger-Herr: S: Bilder vom Mittelalter: Musikalische Mittelalterrezeption im 19. Jahrhundert – Abendländische Musik als Kunstreligion. Kulturelles Sendungsbewusstsein im Spiegel der Musikwissenschaft (gem. mit Prof. Dr. Raimund Vogels) – S: Wie wirklich ist die (musikalische) Wirklichkeit? Einladung zum Nachdenken über Konstruktivismus und Musik – Pros: Kinderleicht? Bedeutungsschwer? Kinderopern im 20. Jahrhundert. □ Dr. Sabine Meine: S: Musikalische Ikonographie. Musik in bildender Kunst der Neuzeit – Hörkoll (gem. m. Prof. Martin Messmer). □ Prof. Dr. Peter Schnaus: S: Formenlehre IV: Zur Formgeschichte nach Beethoven – S: Kammermusik im späten 18. Jahrhundert. □ Christine Siegert: S: Die Sinfonik Gustav Mahlers. □ Prof. Dr. Raimund Vogels: S: Melodiebildung in der außereuropäischen Musik – S: Musikethnologische Lektüre: The Anthropologist von Alan P. Merriam – Vorbereitungs-S für die Exkursion nach Ghana: Summer School 2002 in Ghana – Abendländische Musik als Kunstreligion. Kulturelles Sendungsbewusstsein im Spiegel der Musikwissenschaft (gem. m. HD Dr. Annette Kreuziger-Herr) – Musikethnologisches Koll – S: Interkulturelle Musikpädagogik und Musikethnologie (gem. m. OStR Andreas Lehmann-Wermser) – S: Raga – Improvisation und Sitar-Spiel (gem. m. Dr. Lars Koch).

**Hildesheim.** Dr. Ulrich Bartels: Musikgeschichte II. Von 1600 bis 1827 – Pros: Musikalische Analyse: Methoden, Möglichkeiten. □ Dr. Andreas Bernnat: S: Die musikalische Moderne. Vergleich der Entwicklungen in Frankreich, Deutschland und Österreich. □ Dr. Claudia Bullerjahn: Grundlagen der Musikpsychologie – S: Musikgeschmack und Musikpräferenzen – Koll: Examenkolloquium 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: Projekt: Mozartbilder – Wolfgang Amadeus Mozart in Literatur und Film. □ PD Dr. Gerd Grupe: Projekt: Kompositionsworkshop amadinda-Xylophon (Ostafrika). Musizieren – Verstehen – Komponieren. □ Dr. Andreas Hoppe: Pros: Arrangements für die (Grund)schule mit dem Computer erstellen – Projekt: „Ich zeige dir die Angst in einer Handvoll Staub“. Tunnel als Synonyme für unübersichtliche Reisewege. □ Prof. Dr. Wolfgang Löffler: Projekt: Spiegel. □ Martina Oster: Forschungsprojekt: Geschlechts(un)typische musikalische Sozialisation von Jungen und Mädchen im Grundschulalter (gem. mit Prof. Dr. Rudolf Weber und Forschungsgruppe). □ W. Wallrabenstein: Projekt: Klezmer-Musik.

**Innsbruck.** Monika Funk: Sozialgeschichte des Musikers und der Musikerin – S: Olivier Messiaen. □ Rainer Gstrein: S: Kammermusik im 17. und 18. Jahrhundert – Geschichte der Musik in England. □ Dr. Thomas Nussbaumer: Pros: Einführung in die systematische Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Tilmann Seebass: Musikhistorische Übersichtsvorlesung I: Antike, Mittelalter und Frührenaissance – Pros: Einführung in die Musikethnologie – Konservatorium – Koll.

**Karlsruhe:** Prof. Dr. Peter-Michael Fischer: Elektronische Musik/Computermusik – Musikalische Struktur und Aufbau – S: Karlheinz Stockhausen: Aussagen zu eigenen Werken und Aussagen zu den Problemen des Kunstschaffens generell. □ Prof. Dr. Martin Kemper: Jazz-Rock-Popp – etc. □ Prof. Dr. Ulrich Michels: Die Musik der Romantik – Neue Musik seit 1950 – S: Wolfgang Rihm: *Lenz* und andere Werke – S: Modest Mussorgskij – Lieder, Opern und Instrumentalwerke. □ Prof. Dr. Siegfried Schmalzriedt: Musikgeschichte des Barocks und der Klassik – S: Klavierkompositionen von Claude Debussy und Maurice Ravel. □ Dr. Jürgen Schaarwächter: S: Vorbereitung einer Ausstellung Problemfeld Erstausgabe: Notentitelblätter zwischen 19. und 20. Jahrhundert am Beispiel Max Reger nebst Erarbeitung eines Ausstellungskatalogs (gem. mit Dr. Susanne Popp). □ Dr. Rainer Schmusch: Musikgeschichte des Mittelalters und der Renaissance – S: Wort und Ton in der Musik des Spätmittelalters und der Renaissance. □ Prof. Dr. Klaus Schweizer: Musikgeschichte der Romantik und der Moderne – Instrumentenkunde mit Akustik I – S: Virtuosenkonzert oder verschleierte Sinfonie? Klavierkonzerte des 19. Jahrhunderts: Beethoven, Weber, Chopin, Liszt, Schumann, Brahms.

**Kiel.** UMD Bernhard Emmer: Ü: Grundkurs Tonsatz – Ü: Tonsatz mit Gehörübungen – Ü: Gehörübungen zum Tonsatz. □ Prof. Dr. Siegfried Oechsle: Ludwig van Beethoven – S: Analyse ausgewählter Werke Ludwig van Beethovens – S: Robert Schumanns Symphonien – S: Systemtheorie und Musikwissenschaft (gemeinsam mit Prof. Dr. Bernd Sponheuer) – Koll für Examenskandidaten (gemeinsam mit PD Dr. Helmut Well). □ Prof. Dr. Bernd Sponheuer: S: Richard Wagner: *Die Meistersinger von Nürnberg* – S: Einführung in die musikalische Analyse – S: Fantasie, Toccata, Präludium. ‚Freie‘ Orgelmusik des 17. Jahrhunderts. □ Dr. Friedrich Wedell: Ü: Grundkurs Tonsatz. □ PD Dr. Helmut Well: Die Wiener Schule – S: Übung zur Vorlesung – S: Franz Schuberts Lieder.

**Koblenz-Landau.** *Campus Koblenz.* Lehrbeauftragt. Dr. Robert Abels: Ü: Gustav Mahlers frühe Sinfonien. □ Prof. Dr. Petra Bockholdt: Musikgeschichte II (15./16. Jahrhundert) – Ü zur Vorlesung: Chanson und Lied im 15. und 16. Jahrhundert – Pros: Vierhändige Klaviermusik von Franz Schubert – S: Instrumentalkompositionen von Benjamin Britten. □ Prof. Dr. Albrecht Goebel: S: Die *Johannes-* und die *Matthäus-Passion* von J. S. Bach: Musik, Theologie, Liturgie (gem. mit Prof. Dr. Klaus Weber).

*Abteilung Landau.* Dr. Charlotte Ebenig: Pros: Dialog der Kulturen. Treffpunkte außereuropäischer und europäischer Musik. □ Dr. Gottfried Heinz: Ü: Notationskunde. □ Prof. Dr. Achim Hofer: Sozialpsychologische Aspekte der Musik – S: Musik im 20. Jahrhundert II – Ü: Literaturkunde zum Seminar. □ Prof. Dr. Christian Speck: Musikgeschichte im Überblick I: Die Musik der Antike und des Mittelalters – Pros: Beethovens Symphonien – S: Monteverdi und Schütz.

**Köln.** *Historische Musikwissenschaft.* PD Dr. Roland Eberlein: Pros: Einführung in die Systematische Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Manuel Gervink: Filmmusik – Geschichte und dramaturgische Funktion, Teil II (Fortsetzung vom SS 2001). □ Prof. Dr. Dieter Gutknecht: S: Affinität zwischen bildender Kunst und Musik in plastischen Werken des 20. Jahrhunderts (gem. mit A. von Graevenitz) – Pros: Michael Praetorius (1571–1621) und seine Zeit. □ Dr. Hartmut Hein: Pros: Klaviermusik von Franz Liszt – Ü zur Rezension von Tonträger-Einspielungen. □ Prof. Dr. Dietrich Kämper: Charles E. Ives: eine Einführung in seine Musik. □ Dr. Herfried Kier: Ü: Musikvermittlung in den Medien: Audiovisuelle Vermittlung klassischer Musik. □ Prof. Dr. Klaus Wolfgang Niemöller: Die Instrumentalmusik des Mittelalters und der Renaissance. □ Dr. Klaus Pietschmann: S: Die Oper um 1800 und ihre literarische Rezeption in Italien und Frankreich (gem. mit Chr. Kelnberger). □ PD Dr. Hans-Joachim Wagner: Ü: Operndramaturgisches Praktikum. □ Prof. Dr. Wolfram Steinbeck: Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts – S: Richard Wagners *Tristan und Isolde* – Pros: Zur Entstehung der Sonatensatzform – Koll: Aktuelle Fragen der Musikwissenschaft.

*Musik der Gegenwart.* Prof. Dr. Christoph von Blumröder: Wege der Analyse Neuer Musik – S: François Bayle – Pros: Experimentelle Musik seit 1900 – Magister- und Doktoranden-Koll – AG: Musik der Zeit. Angewandte Musikwissenschaft (gem. mit Dr. I. Misch). □ M. Erbe M. A.: Pros: Grundbegriffe der Elektronischen Musik (im Rahmen des Kulturwissenschaftlichen Forschungkollegs Medien und kulturelle Kommunikation). □ Dr. Imke Misch: Pros: Ausgewählte Streichquartette des 20. Jahrhunderts – Pros: Bedingungen musikalischer Komposition nach 1950.

*Systematische Musikwissenschaft.* J. H. Kim M. A.: Pros: Affective Computing (im Rahmen des Kulturwissenschaftlichen Forschungkollegs Medien und kulturelle Kommunikation). □ Kerstin Neubarth M. A.: Ü: Experimente zur Hörwahrnehmung. □ Lüder Schmidt M. A.: Pros: Einführung in die Psychoakustik. □ Prof. Dr. Uwe Seifert: Zur Wissenschaftstheorie und Methodologie der Systematischen und Kognitiven Musikwissenschaft – S: Auditive Objekte und Aufmerksamkeit – Pros: Räumliches Hören – Akustisches Praktikum.

*Musikethnologie.* PD Dr. Antonio A. Bispo: Pros: Die Musik der Indianer Amazoniens. □ Murat Bulgan M. A.: Ü: Musik der Türkei und Türkei Studien. □ Prof. Dr. Robert Günther: Ü: Musizierpraxis der traditionellen Hofmusik Japans (Gagaku und Bugaku). □ Oliver Seibt M. A.: Pros: Melodien für Millionen: Musikindustrie und Globalisierung – Ü: Cologne Musix Project: Vorbereitung einer audiovisuellen Präsentation der bisherigen Ergebnisse. □ Prof. Dr. Rüdiger Schumacher: Musikkulturen in Zentralasien – S: Prinzipien der Melodienbildung in außereuropäischen Kulturen – Pros: Traditionen europäischer Volksmusik – Ü: Javanische Texte zur Musik (gem. mit P. Pink) – Ü: Praxis und Theorie des javanischen Gamelan-Spieles.

**Köln.** *Hochschule für Musik.* Dr. Norbert Bolin: Musikgeschichte III: 19. Jahrhundert. □ Dr. Wolfgang Bretschneider: S: „Mit meinem Gott überspringe ich Mauern“: Psalmvertonungen (Schütz – Mendelssohn – Strawinsky). □ Prof. Dr. Hermann J. Busch: Orgelkunde IV. Orgelmusik, Orgelspiel und Orgelbau seit 1900. □ Dr. Josef Eckhardt: Pros: Musikinteressen und neue Medien. □ Dr. Rebecca Grotjahn: Haupt-S (Diplomstudiengänge): Instrument Stimme. Geschichte des Singens. □ Prof. Dr. Christoph Louven: S: Musikalische Entwicklung, Begabung und Expertise. □ Prof. Dr. Klaus Wolfgang Niemöller: Haupt-S (Diplomstudiengänge): Programmatische Tendenzen in der Musik vom Madrigal bis zur elektronischen Musik. □ Prof. Dr. Emil Platen: Musikgeschichte II: 17. und 18. Jahrhundert – Pros: Zur Geschichte der Sonatensatzform. □ Prof. Dr. Erich Reimer: Musikgeschichte IV: 20. Jahrhundert – Pros: Musikästhetik im 19. Jahrhundert: Hanslicks *Vom Musikalisch-Schönen* – Haupt-S (Diplomstudiengänge): Musikalische Gattungen des 18. Jahrhunderts – Haupt-S: Felix Mendelssohn Bartholdy – Komponist und Dirigent. □ Prof. Dr. Susanne Rode-Breyman: „seine freien Einfälle hören zu lassen“: Improvisation und Fantasie (Ringvorlesung) – Pros: Musikwissenschaft: Fragen – Methoden – Arbeitsweisen. Eine Einführung (mit Tutorium) – Haupt-S: György Ligeti – Haupt-S: Musical im Film (gem. mit Prof. Dr. Claudia Jeschke) – Koll: Intertextualität zwischen Musik und Literatur. □ Prof. Dr. Rüdiger Schumacher: S: Die Notation von Musik in außereuropäischen Kulturen. □ Dr. Thomas Synofzik: Pros: Urtext = Ur-Text. Einführung in die musikalische Editions-kunde.

□ Dr. Elena Ungeheuer: Pros: Musikalische Avantgarde (1950–1970) besser verstehen. Experimentelle Methoden im Vergleich.

**Leipzig.** Tatjana Böhme-Mehner M. A.: Pros: Experimente in der Musikwissenschaft. Beispiele aus Vergangenheit und Gegenwart. □ Dr. Eszter Fontana: Ü: Einführung in die musikalische Akustik (zusammen mit Dr. Birgit Heise) – Das Instrumentarium des Mittelalters und der Renaissance (zusammen mit Dr. Birgit Heise). □ Christoph Gaiser M. A.: Ü: Das Orchester. Annäherungen aus historischer, systematischer, ethnologischer und berufspraktischer Perspektive. □ Dr. Wolfgang Gersthofer: S: Verdis *Don Carlos* im Kontext der Operntraditionen des 19. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Helmut Loos: Die Musik des 19. und 20. Jahrhunderts – Pros: Ludwig van Beethoven – S: Penderecki und die Neue Musik – Ü: Katalogisierung handschriftlicher Musikalien. □ Prof. Dr. Klaus Mehner: Allgemeine Musiktheorie – Pros: Realismus und Musik – S: Kommunikationskonzepte der Musik – Koll für Examenskandidaten. □ Marion Recknagel M. A.: Ü: Janáček's Frauengestalten. □ HD Dr. Lothar Schmidt: Musikgeschichte als Geschichte der Aufzeichnung von Musik – S zur älteren Musikgeschichte – S: Die Symphonien von Johannes Brahms – Ü: Notationskunde. □ Prof. Dr. Wilhelm Seidel: Leipzig im 19. Jahrhundert. Sein Klassizismus und die Ästhetik der ‚Neudeutschen‘ (zusammen mit Marcus Erb-Szymanski M. A.). □ Dr. Peter Wollny: S: Bachs Passionen im Kontext der Leipziger Musikpflege. □ N. N.: Pros zur Historischen Musikwissenschaft.

**Magdeburg.** Dr. Monika Bloss: Pros: Cover Versions – historische, ästhetische und kommerzielle Aspekte eines musikalischen Identifikationsmusters – Haupt-S: Soul, Rap und R&B – Traditionen und Transformationen von schwarzen Musikkulturen. □ Rainer Günther: Pros: Einsatz von Neuen Musiktechnologien im Musikunterricht – Pros: Arrangieren von Songs für kleine Ensembles. □ Hans-Joachim Herwig: Pros: Kunst und Künstler, philosophische, historische, gesellschaftliche und berufspraktische Aspekte (Musikphilosophie) – Pros: Substanz und/oder Akzidenz – Aspekte der ästhetischen Kategorie Rezeption – Ü: Musikwissenschaftliche und -journalistische Textgestaltung – Ü: Liedtextinterpretation. □ Tobias Robert Klein M. A.: Haupt-S: Die Musikkulturen Ghanas – Ü: Konzepte der Musikgeschichte. □ Prof. Dr. Niels Knolle: Pros: Musikpädagogische Positionen im Spiegel von Musiklehrwerken – Haupt-S: Musikszene Magdeburg. Erkundungen und Analysen – Haupt-S: Didaktik der Neuen Musiktechnologien – Ü: Theorie und Praxis der Einspielung eines Musiktitels (Rock–Pop–Jazz) im Playbackverfahren. □ Prof. Dr. Tomi Mäkelä: Haupt-S: Claude Debussy: Studien zu Werk und Wirkung – Haupt-S: Musik im Spielfilm. Analysen zur auditiven Filmdramaturgie vor 1950 – Pros: Formenlehre – Koll: Forschungskolloquium Musikwissenschaft. □ Dr. T. Miller: Haupt-S: Musiktheorie der Renaissance. Von Tinctoris zu Gafurius und Glarean. □ Dr. Rüdiger Pfeiffer: Pros: Musikgeschichte im Überblick (II) und (IV) – Pros: Ausgewählte Themen der Musikästhetik – Pros: Aspekte des Musiktheaters im 20. Jahrhundert. □ Jörg Ratai: Ü: Multimedia und Musikproduktion – Jazzharmonik und Instrumentation – Pros: Notation vom Layout zur fertigen Partitur. □ Dr. Charlotte Seither: Haupt-S: György Kurtág. □ Dr. Carla Ullrich: Pros/Ü: Methoden des Musikunterrichts – Unterrichtsvorbereitender Kurs – Pros: Das Orff-Schulwerk – Schulmusik als Modell der Ensemble-Praxis im Musikunterricht – Ü: Schulpraktische Übungen – Ü: Praktika Musikpädagogik.

**Mainz.** Prof. Dr. Axel Beer: Musikgeschichte im Überblick I: Antike bis Mittelalter – Pros: Quellen- und Handschriftenkunde – S: Musik und Natur. □ Dr. Albert Gräf: Pros: Elektronische Klangsynthese – Ü: Linux für Musikwissenschaftlerinnen und Musikwissenschaftler. □ Christoph Hust: Pros: Johannes Keplers *Harmonices mundi libri V* und Paul Hindemiths Oper *Die Harmonie der Welt*. □ HD Dr. Ursula Kramer: Typen und Stationen des Musiktheaters im 20. Jahrhundert – Pros: Arnold Schönberg – Ü: Praxisfelder der Musikwissenschaft: Konzertdramaturgie. □ Prof. Dr. Hubert Kupper: Multimediale Präsentationen – S: Grundfragen der Musiksoziologie. □ Dr. Anno Mungen: Pros: Musik in Deutschland 1933–1945. □ Dr. Peter Niedermüller: Pros: Franz Schuberts Sinfonien – Ü: Musikalische Graphik. □ N. N.: Ü: Einführung in die Musikwissenschaft. □ PD Dr. Daniela Philippi: S: Faune, Nymphen und Feen als Inspirationsquelle für Kompositionen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Reinhard Wiesend: Eine neue Pluralität: Musiktheater der 1910er Jahre – S: Der „Saggio sopra l'opera in musica“ (1755/1763) von Francesco Algarotti als Traktat der sogenannten Opernreform – Ü: Mainzer Spielplan. Werkeinführungen zu aktuellen Aufführungen – 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).

**Marburg.** M. Gasteiner-Girth: S: Orchestermanagement (Berufsprakt. Ü). □ Prof. Dr. Sabine Henze-Döhring: Richard Strauss – Haupt-S: Sinfonische Dichtungen zwischen Franz Liszt und Richard Strauss – Pros: Instrumentalmusik im 17. Jahrhundert – Koll: Aktuelle Forschungsfragen. □ Dr. Ulrike Kienzle: Haupt-S: Richard Wagner: *Parsifal* – Pros: „Empfindsamkeit“ und „Sturm und Drang“? Der musikästhetische Wandel in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts. □ Dr. W. Krebs: Musikgeschichte im Überblick: 15./16.

Jahrhundert – Pros: Gattungen der Klaviermusik im 19. Jahrhundert. □ Dr. des. Panja Mücke: Pros: Pastoral Themen und Kompositionen zwischen Monteverdi und Beethoven. □ Prof. Dr. M. Weyer: Französische Musik von C. Franck bis O. Messiaen – Haupt-S: Die Variation.

**München.** Dr. habil. Claus Bockmaier: Das Violinkonzert im 19. Jahrhundert. □ Dr. habil. Fred Büttner: Pros: Stationen der europäischen Liedgeschichte. □ Dr. Klaus Döge: Pros: Richard Wagner, *Lohengrin*. □ Dr. Bernd Edelmann: Pros: Friedrich Hollaender – Pros: Mozart, Bläserserenaden und Harmoniemusik – Ü: Transkription von Popmusik. □ Dr. habil. Isaam El-Mallah: Die Vielfalt der arabischen Musik von Marokko bis Oman. □ Dr. Mathias Hochadel: Ü: Die Musiklehre des Hochmittelalters in Frankreich. □ Dr. Birgit Lodes: Pros: Eine Prachthandschrift für Kaiser Maximilian und Bianca Sforza (Wien Cod. 15495). □ Dr. Michael Raab: Pros: Mozarts Klaviersonaten. □ Prof. Dr. Hartmut Schick: Johannes Brahms – S: Ausgewählte Werke von Igor Strawinsky – Haupt-S: Die Sinfonien Ludwig van Beethovens – Koll für Doktoranden und Magistranden. □ Dr. Michael Schmidt: Ü: Musikvermittlung im Kulturradio. □ Dr. Reinhard Schulz: Ü: Minimalismus, Spektralismus, Polystilismus, Neoromantik – die neue Freiheit nach der Moderne. □ Dr. Christina Urchueguía: Pros: Einführung in die musikalische Textkritik und Editorik. □ Prof. Dr. Lorenz Welker: Musikgeschichte im Überblick II – Haupt-S: E. T. A. Hoffmann: Komponist, Musikschriftsteller, Erzähler (gem. mit Prof. Ernst Hellgardt) – S: Der Hymnus von Ambrosius bis Dufay – Koll für Doktoranden und Magistranden.

**Münster.** Dr. Rebekka Fritz: Pros: Atonalität und Abstraktion – Beziehungen zwischen Musik und bildender Kunst am Anfang des 20. Jahrhunderts – Pros: *musica poetica* – Figurenlehre im Wandel der Zeit. □ Prof. Dr. Klaus Hortschansky: S: Die Entwicklung der Polyphonie von Machaut bis Ockeghem. □ N. N.: Musik im 20. Jahrhundert – S: Im Schatten Beethovens – Die Symphonie der „Epigonenzeit“ – Pros: Musik im antiken Griechenland – Ü: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten. □ Dr. Diethard Riehm: Pros: Instrumentenkunde – Ü: Die Musik des Barock (Musikgeschichte im Überblick II) – Ü: Historische Satzlehre: Barock/Generalbaß. □ Prof. Dr. Winfried Schlepphorst: Das Instrumentalwerk Johann Sebastian Bachs – S: Palestrina und der *stile antico* in der Musik – Pros: Orgelreform und Orgelbewegung. Aspekte der Orgelkultur im 20. Jahrhundert – Ü: Formenkunde: Sonate und Sinfonie.

**Osnabrück.** Prof. Dr. Bernd Enders: Ü: Apparative Musikpraxis I (A) – Ü: Apparative Musikpraxis I (B) – S: Entstehungsgeschichte der elektronischen Klänge: Vom Telharmonium bis zum virtuellen Musikinstrument – S: Zwischen Kunst und Kommerz: Videoclips in der Populärmusik. □ Dr. Stefan Hanheide: Musikgeschichte im Überblick II – S: Richard Wagner: *Lohengrin* – S: Rezeptionsforschung als Weg zum Verstehen von Musik – S: Musik in Wien im Zeitalter der Klassik – Blockseminar/Exkursion. □ Prof. Dr. Hartmuth Kinzler: Ü: Harmonielehre I – Ü: Harmonielehre II – Ü: Harmonielehre III – S: Analyse ausgewählter Werke von Olivier Messiaen – S: Bachs Wohltemperiertes Klavier. □ Prof. Dr. Bernhard Müßgens: S: Einführung in die Musikpädagogik – S: Musik, Tanz und Kunst als fächerübergreifendes Projekt (gem. mit Y. Bertolaso) – S: Musikalische und sprachliche Begabung und Entwicklung. □ Ulrich Schlie: S: Zur Entwicklung des Klavierkonzertes. □ Prof. Dr. Hans-Christian Schmidt-Banse: S: Operette und Musical – S: Musik zum Kennenlernen: Symphonien und Sonaten – S: Literatur und Musik der Aufklärung (gem. mit Dr. Hartmut Hoefel).

**Potsdam.** Prof. Dr. Fritz Beinroth: Ausgewählte Fragen zur Geschichte der Musik von G. F. Händel bis zur deutschen Romantik – Haupt-S: Zur Oper und Vokalsinfonik in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung des Schaffens von L. van Beethoven, C. M. von Weber, F. Schubert und A. Lortzing – Koll: Kolloquia für Doktoranden und Examenskandidaten. □ Dr. Rüdiger Pfeiffer (Gastdozent): Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts – Haupt-S: Kammermusik im 20. Jahrhundert. □ Dr. Bernfried Höhne: Pros: Musikalische Formenlehre und Grundlagen der Musikanalyse. □ Dr. Ulrich Wegner (Gastdozent): Haupt-S: Die Musik der Araber: Eine Musikkultur zwischen Tradition und Moderne.

**Regensburg.** Dr. Bettina Berlinghoff: Ü: Musikerbiographien im 19. Jahrhundert. □ Dr. Torsten Fuchs: Ü: Musikentwicklung in der 1. tschechoslowakischen Republik vor dem Hintergrund nationaler Spannungen. □ Prof. Dr. Siegfried Gmeinwieser: Mozarts Klavierkonzerte (gemeinsam mit Prof. Dr. David Hiley). □ Prof. Dr. David Hiley: Allgemeine Musikgeschichte I (Antike und Mittelalter) – History of the Song in England (in englischer Sprache) – Ü: Anfänge der abendländischen Mehrstimmigkeit. □ Prof. Dr. David Hiley, PD Dr. Rainer Kleinertz: Koll zu aktuellen Forschungsproblemen. □ PD Dr. Rainer Kleinertz: Methodenfragen der Musikgeschichtsschreibung – Pros: Die Klaviersonaten Ludwig van Beethovens – Ü: Phänomenologie und Musik im 20. Jahrhundert (gem. mit Dr. Günter Fröhlich). □ N. N.: Geschichte der Fuge – S: Die Lieder von Hugo Wolf – Pros: Musikwissenschaftliche Arbeit am Beispiel Haydn.

**Rostock.** UMD Thomas Koenig: S: Orgelmusik und Orgelbaukunst in Frankreich. □ PD Dr. Joachim Stange-Elbe: Haupt-S: Zur Problematik der Interpretation. Von einer reproduktiven Notwendigkeit zur Automatisierung und Simulation – S: Volksmusikalische Einflüsse in der Musik des 19. und 20. Jahrhunderts – S: Movies für MuWis II. Musikgeschichte im Film, oder: Farinellis Kastration (gem. mit Dr. Andreas Waczkat) – Pros: Die Kunst der Instrumentation. □ Lehrbeauftragt. PD Dr. Peter Tenhaef: Musikgeschichte II: Vom ausgehenden 16. bis zum späten 18. Jahrhundert – Pros Das Charakterstück (Analyseseminar). □ Lehrbeauftragt. Dr. Anja-Rosa Thöming: S: Das Musical – Kunst oder „trash“? Über Inhalte und Macharten eines unbekanntes Musiktheaters – S: Música popular brasileira/Brasilianische populäre Musik. Ihre Sänger, ihre Autoren, ihre Geschichte. □ Dr. Andreas Waczkat: V/Ü: Claudio Monteverdis *Vespro della Beata Vergine* (1) – Ü: Jazz. Geschichte, Theorie, Praxis.

**Saarbrücken.** Prof. Dr. Wolf Frobenius: Anton von Webern – S: Notre Dame-Epoche – S: Josquin Chansons. □ Ingeborg Maaß: Pros. Einführung in die Musikwissenschaft: Musikalische Quellensuche. □ Dr. Rainer Schmusch: Pros: Verhältnis von Sprache und Musik. □ Prof. Dr. Herbert Schneider: Forschungsfreiemester. □ Dr. Andreas Wagner: Musik des 19. und 20. Jahrhunderts: Instrumentation. □ PD Dr. Markus Waldura: Musik des 19. und 20. Jahrhunderts. □ PD Dr. Tobias Widmaier: S: Kultur- und Sozialgeschichte der Berufsmusiker.

**Salzburg.** Prof. Dr. Manfred Bartmann: Einführung in die Musikwissenschaft 3/Systematische Musikwissenschaft (mit Ü) – Pros: Experimentelle Klangforschung. □ Robert Jamieson Crow: Ü: Historische Satzlehre 2 – Ü: Historische Satzlehre 4. □ Prof. Dr. Sibylle Dahms: Einführung in die Tanz- und/oder Musiktheaterforschung (mit Ü) – S: Ballett in der Grand Opéra. □ Dr. Ernst Hintermaier: Salzburger Hofmusik. □ Dr. Thomas Hochradner: Österreichische Volksmusik (mit Ü). □ Prof. Dr. Andrea Lindmayr-Brandl: Ü: Notationskunde 1/Grundzüge der Musikaufzeichnung: Instrumentenkunde/Aufführungspraxis (mit Ü) – Koll: Forschungsseminar. □ Hendrik Schulze M. A.: Pros: Deutsche Oper in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Jürg Stenzl: Musikgeschichte 6/1950–2000 – Musik in Italien während des faschistischen „ventennio“ (1922–1945) – S: Die Motette im 16. Jahrhundert am Beispiel der Motetten auf Texte aus dem „Hohen Lied“ – Konversatorium für Diplomanden und Doktoranden (gem. mit Dr. Manfred Bartmann, Prof. Dr. Sibylle Dahms, Dr. Ernst Hintermaier).

**Salzburg, Universität Mozarteum.** Institut für Musikwissenschaft, fächerübergreifende Forschung und Lehre. Dr. Joachim Brügge: Klaviermusik nach 1945 – S: Musikanalyse IV – S: Musiksoziologie. □ Prof. Dr. Wolfgang Gratzner: Komponisten analysieren eigene Musik II: Stilkunde und Analyse der Musik des 20. Jahrhunderts II – Koll zu aktuellen wissenschaftlichen Arbeiten. □ Dr. Ernst Hintermaier: Kirchenmusikgeschichte und Literaturkunde IV (19./20. Jahrhundert). □ Dr. Thomas Hochradner: Einführung in die Technik des wissenschaftlichen Arbeitens (mit Ü) – S: Frühe Quellen zur Volksmusik in Salzburg – Ü: Schreiben über Musik: Biografie – Kritik – Werkeinführung. □ Prof. Dr. Siegfried Mauser: Musikgeschichte 2: Mittelalterliche Mehrstimmigkeit und die Musik im Zeitalter der Renaissance – Musikgeschichte 4: Von der Musik der Wiener Klassik bis zum Ende des 19. Jahrhunderts – Musikgeschichte 6: Musik des 20. Jahrhunderts: Die Musik der Darmstädter Schule – S: Aufführungspraxis und Interpretationstheorie zur Zeit der Wiener Klassik – S für Diplomanden – S für Dissertanten. □ em. Prof. Dr. Wolfgang Roscher: Musikästhetik und Musikphilosophie (gem. mit Dr. Michaela Schwarzbauer) – S für Dissertanten (gem. mit Dr. Michaela Schwarzbauer). □ Dr. Michaela Schwarzbauer: S: Musikmythen und Musikmärchen im Erfahren und Darstellen – S für Diplomanden.

**Stuttgart.** Hochschule für Musik und Darstellende Kunst: Prof. Dr. Joachim Kremer: Musikgeschichte im Überblick: Die Musik im 17. Jahrhundert – Haupt-S: Barock und Klassik in der Region: Fallbeispiele zur regionalen Musikgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts (im Zusammenhang mit dem Stuttgarter Musik Podium: „Musikschatz Baden-Württemberg“) – Pros: Einführung in die Musikwissenschaft – Koll für Examenskandidaten. □ Andreas Münzmay: Pros: Grundkurs – Arbeitstechniken für Studierende der ML- bzw. KA Studiengänge. □ Prof. Dr. Dörte Schmidt: Musiktheater im 20. Jahrhundert – Pros: Franz Schubert als Lied- und Klavierkomponist (mit Gästen) – Haupt-S: Mauricio Kagel und das Instrumentale Theater – Koll für Examenskandidaten. □ Christiane Tewinkel: Pros: Musikalische Publizistik (gem. mit Cordula Pätzoldt und Götz Thieme). □ Dr. Helmut Völkl: Kirchenmusikgeschichte.

**Tübingen.** Dr. Klaus Aringer: Ü: Die Musik für Tasteninstrumente im 15. Jahrhundert: Überlieferung – Notierung – Aufführung – Ü: Tutorium zu aktuellen Lehrveranstaltungen. □ Prof. Dr. August Gerstmeier: Zur Typologie der Tänze – Haupt-S: Das Glogauer Liederbuch – S: Die sinfonische Dichtung im 19. Jahrhundert – Koll für Examenskandidaten. □ UMD Tobias Hiller: Ü: Solistisches Vokalensemble: England 1550–1650 – Ü: Gehörbildung. □ Dr. Stefan Morent: Ü: Zur Frühgeschichte der Stuttgarter Hofkapelle. □

Prof. Dr. Manfred Hermann Schmid: Musik der Renaissance (Musikgeschichte II) – Haupt-S: Monteverdi: 8. Madrigalbuch – Pros: Notationskunde – S: Doktoranden- und Magistrandenkolloquium. □ Prof. Dr. Andreas Traub: S: Kompositionsverfahren in den Notre Dame-Clauseln. □ Dr. Patrick Tröster: Ü: Französische Tänze des 16. Jahrhunderts – Theorie und Praxis. □ HD Dr. Michael Zywiets: Arnold Schönberg – Haupt-S: Die Sinfonien Anton Bruckners – Pros: Ludwig van Beethovens Streichquartette op. 59.

**Weimar-Jena.** Prof. Dr. Detlef Altenburg: Die deutsche Oper von Anton Schweitzers *Alceste* bis zu Richard Wagners *Lohengrin* – Pros: Die Symphonien Joseph Haydns. □ Prof. Dr. Detlef Altenburg/Prof. Dr. Wolfram Huschke/Beate Gross: S: Musik und Theater am Weimarer Hof. □ Prof. Dr. Detlef Altenburg/Prof. Dr. Michael Berg/Prof. Dr. Helen Geyer/HD Dr. Franz Körndle/PD Dr. Albrecht von Massow: Koll zu aktuellen Forschungsproblemen. □ Prof. Dr. Michael Berg: Musikgeschichte im Überblick II: Vom Barock zur Klassik – Musikgeschichte im Überblick IV: 1918 bis heute – Die Deutsche Musik nach dem Zweiten Weltkrieg – Ü: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Elisabeth Brinkmann M. A.: Ü: Die französische Oper um 1800 (Musikgeschichte in Beispielen). □ Dr. Brück: Ü: Berufspraxis und Berufsfelder der Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Helen Geyer: Claudio Monteverdi und seine Zeit – Georg Friedrich Händels Oratorien – S: Italienische Musiktheorie des 16. Jahrhunderts – S: Die Tragédie lyrique – Pros: Choralbearbeitungen vom 17. bis zum 20. Jahrhundert (gem. mit PD Dr. Albrecht von Massow). □ Dr. Roman Hankeln: Pros: Gregorianik II – Ü: Franz Schubert: Die Lieder. □ Dr. Oliver Huck: Ü: Notationskunde II: Mensuralnotation. □ HD Dr. Franz Körndle: Musikgeschichte im Überblick I: Von der Antike bis um 1400 – S: Orlando di Lasso. Biographie, Werk und Kontext der aktuellen Forschung – Ü: Spanien in der Musikgeschichte des Mittelalters und der Renaissance. □ Dr. Arne Langer: Ü: Zur Inszenierungspraxis der romantischen Opern Richard Wagners. □ Dr. Irina Lucke-Kaminiarz: Ü: Die Tonkünstlerversammlungen des Allgemeinen Deutschen Musikvereins. – PD Dr. Albrecht von Massow: Formprobleme der Neuen Musik – Pros: Einführung in die Musikästhetik um 1800 – S: Luigi Nono und seine Zeit. – Ü: Lektürekurs Ästhetische Kontroversen des 19. Jahrhunderts – Ü: Musikanalyse, Grundkurs. □ Dr. Axel Schröter: Ü: Lektürekurs Johann Mattheson: *Der vollkommene Capellmeister*. □ PD Dr. Wolfgang Voigt: Einführung in die Akustik und Instrumentenkunde – Stil- und Sozialgeschichte des Jazz.

**Wien.** Prof. Dr. Regine Allgayer-Kaufmann: Einführung in die Ethnomusikologie II – Musikgeschichte III. □ Prof. Dr. Manfred Angerer : Pros: J. S. Bach. □ Prof. Dr. Theophil Antonicek: Musikwissenschaftliches Einführungs-Pros. □ Dr. Werner A. Deutsch: Psychologie des Hörens: Psychoakustik II für Musikwissenschaftler, Psychologen und Phonetiker. □ Dr. Oskar Elscek: Einführung in die Theorie und Methoden der Musikwissenschaft. □ Gastprofessor Dr. Jobst Fricke: Pros: Phänomene des musikalischen Hörens. □ Prof. Dr. Gernot Gruber: Musikgeschichte II. □ Prof. Dr. Martha Handlos: Historisch-musikwissenschaftliches Pros. □ Prof. Dr. August Schmidhofer: Vergleichend-musikwissenschaftliches Pros. □ Prof. Dr. Herbert Seifert: Historischer Tonsatz (mit Ü) – Historisch-musikwissenschaftliches Pros. □ Prof. Dr. Michael Weber: Einführung in die systematische Musikwissenschaft II –Vergleichend-musikwissenschaftliches Pros. □ Prof. Dr. Regine Allgayer-Kaufmann: Ü: Meine Musik – Deine Musik – Vergleichend-musikwissenschaftliches S – Ästhetik des Musiktheaters in mündlicher Überlieferung. □ Prof. Dr. Manfred Angerer: Musikästhetik – Historisch-musikwissenschaftliches S – Historisch-musikwissenschaftliches S. □ Prof. Theophil Antonicek: Musik und Politik II (mit Ü) – Historisch-Musikwissenschaftliches S. □ Dr. Erwin Barta: Musikwissenschaftliches Praktikum. □ Dr. Werner A. Deutsch: Psychologie des Hörens: Psychoakustik IV. □ Dr. Oskar Elscek: Ethnoorganologie – Musikinstrumente der Welt und ihre Erforschung. □ Gastprofessor Dr. Jobst Fricke: Vergleichend-musikwissenschaftliches S. – Musikalische Klangergänzung. □ Dr. Wolfgang Gratzner: „Wie neue Musik verstehen?“ □ Prof. Dr. Gernot Gruber: Historisch-musikwissenschaftliches S – Koll: Einführende Analyse – Übungen zur Musik des 14. bis 18. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Gerlinde Haas: Frau und Musik. □ Prof. Dr. Martha Handlos: Vokalmusik im 20. Jahrhundert. □ Dr. Gisa Jähnichen: Polysonie – die andere Dimension. □ Prof. Dr. Werner Jauk: Populärmusik. □ Dr. Leopold Kantner: J. Haydn als Opernkapellmeister und Opernkomponist. □ Prof. Dr. Lothar Knessl: Musik des 20. Jahrhunderts – Evolutionen, Systeme, Höhepunkte II. □ Prof. Dr. Gerhard Kubik: Vergleichend-musikwissenschaftliches S – Die Musik Schwarzafrikas II. □ Dr. Bernhard Laback: Ü: Musik in der experimentellen Psychoakustik und Audiologie. □ Prof. Dr. Emil Lubej: Vergleichend-musikwissenschaftliche Exkursion. □ Gastprofessor Dr. Akiv Mayeda: Das Motiv des Wanderers in der Musik des 19. Jahrhunderts – Die Musik in der Kulturgeschichte Japans II. □ Dr. Rosemary Moravec: Praktikum: Einführung in die primäre Quellenforschung. □ Dr. Karl Schnürl: Notationskunde (mit Ü). □ Dr. Dietrich Schüller: Die Schallaufnahme als Quelle für die Musikwissenschaft II. □ Prof. Dr. Herbert Seifert: Einführung in die Methoden der Analyse II. □ Nadja Wallaszkovitz: Schallträgerpraktikum II. □ Prof. Dr. Manfred Angerer: Diplomanden- und Dissertanten-S. □ Prof. Dr. Theophil Antonicek: Diplomanden- und Dissertanten-S. □ Prof. Dr. Franz Födermayr: Diplomanden- und Disser-

tanten-S. □ Prof. Dr. Gernot Gruber: Diplomanden- und Dissertantenseminar. □ Prof. Dr. Elisabeth Haselauer: Diplomanden- und Dissertanten-S. □ Dr. Leopold Kantner: Diplomanden- und Dissertanten-S. □ Prof. Dr. Herbert Seifert: Diplomanden- und Dissertanten-S.

**Wien. Universität für Musik und darstellende Kunst.** Prof. Dr. Irmgard Bontinck: Musiksoziologie 4: Theoretische Ansätze der Musiksoziologie und ihre pädagogische Relevanz – S: Musiksoziologie – Diplomanden-S, S: Musiksoziologie – Dissertanten-S. □ o. Prof. Dr. Marie-Agnes Dittrich: Einführung in die Formen der klassischen Musik – Sonatensatzformen im 18. und 19. Jahrhundert – Analyse ausgewählter Werke zwischen ca. 1800 und 1850 – Analysen von Werken der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts – Analysen ausgewählter Werke und berufsvorbereitende Praktika. □ Dr. Christian Glanz: Musikgeschichte 2 (ME) – Musikwissenschaftliches S (ME). □ Dr. Markus Grassl: Musikgeschichte 2: S: Von den Anfängen der Mehrstimmigkeit bis ins 16. Jahrhundert – S: Der Einsatz der europäischen Tradition: Das 9. Jahrhundert – Dissertanten- und Diplomanden-Koll (gem. mit Prof. Dr. Kapp). □ Prof. Dr. Gerold W. Gruber: S: Methoden der Musikanalyse II (20. Jahrhundert; Kombination unterschiedlicher Ansätze) – S: Musikalische Strukturanalyse II – S: Diplomanden-S. □ Prof. Dr. Gerlinde Haid: Europäische Volksmusik 2 – Musikethnologie 2 – Volksmusik 4 (Transkription und Analyse in der Volksmusikforschung) (gem. mit Prof. Dr. Rudolf Pietsch) – Geschichte und Theorie der Volksmusik (Diplomanden-S) (gem. m. Dr. Ursula Hemetek und Dr. Rudolf Pietsch) – Geschichte und Theorie der Volksmusik (Dissertanten-S) – Feldforschungspraktikum (gem. m. Dr. Ursula Hemetek). □ Dr. Lukas Haselböck: Musikalische Strukturanalyse 2. □ Dr. Ursula Hemetek: S: Musik der Minderheiten 2 (Gestaltung einer Radiosendung). □ Dr. Andreas Holzer: Musik nach 1945 (ME) – Musikgeschichte 6 (IGP). □ Michael Huber: S: Einführung in die wissenschaftliche Arbeitstechnik 2. □ Prof. Dr. Reinhard Kapp: Musikgeschichte 4: Von der Wiener Klassik bis zur Gegenwart – S: Grundlagen der musikalischen Analyse – Neue Musik in der 2. Jahrhunderthälfte: Neue Einfachheit – New Complexity. □ Prof. Dr. Hartmut Krones: Einführung in die historische Aufführungspraxis – S: Historische Aufführungspraxis II (gem. mit Ass.): Aufführungspraxis der Vokalmusik II – S: Vergleichende Interpretationskritik: Musik des 16.–19. Jahrhunderts – S: Schrifttum zur Aufführungspraxis im 13. bis 16. Jahrhundert – S: Diplomanden- und Dissertanten-S (gem. mit Ass.). □ Prof. Dr. Desmond Mark: S: Elektronische Medien in der kulturellen Kommunikation (Forschungsseminar) – Strukturen des gegenwärtigen Musiklebens (Soziologie musikalischer Institutionen und Verhaltensweisen). □ N. N.: Musikgeschichte Studienrichtung ME: Übungen zur Musikgeschichte 2 (Einführung in die wissenschaftliche Arbeitstechnik). □ N. N.: Musikgeschichte Studienrichtung IGP: Musikgeschichte 6 – Musikgeschichte 8. □ Prof. Dr. Anita Mayer-Hirzberger: Musikgeschichte 2: 15. bis 17. Jahrhundert (IGP) – Allgemeine Repertoirekunde 2 (IGP). □ Prof. Dr. Elena Ostleitner: Musiksoziologie 2: Musiksoziologische Reflexion und musikalische Praxis – S: Frau und Musik: Zur Rolle der Frau als ausübende und schaffende Musikerin. □ Dr. Manfred Permoser: Musikgeschichte 4 (ME) – Übungen zur Musikgeschichte 1 (ME). □ Prof. Dr. Rudolf Pietsch: Volksmusik 1: (Einführung in die Volksmusik) – Volksmusik 2: (Einführung in Spezialthemen der Volksmusik). □ Prof. Dr. Margareta Saary: S: Einführung in die wissenschaftliche Arbeitstechnik 2 – S: Strukturanalyse III – S: Musikanalytisches Seminar 2 – S: Diplomanden-S. □ Prof. Dr. Alfred Smudits: Systeme der Musiksoziologie: Systematische Ansätze und Geschichte der Musiksoziologie – Einführung in die Kulturgeschichte – Einführung in die Methoden empirischer Sozialforschung SE. □ Prof. Dr. C. Szabo-Knotik: Diplomanden-S (ME) – Musikgeschichte 4: Thema: 19. Jahrhundert (IGP) – Diplomanden-S (gem. mit Univ.Ass.) – Musikwissenschaftliches S für das Interuniversitäre Doktorat: Thema: Werk und Wiedergabe – Dissertanten-S (IGP). □ Dr. Bernhard Trebuch: S: Vergleichende Interpretationstechnik: Musik des 14.–18. Jahrhunderts.

**Würzburg. Institut für Musikwissenschaft.** Dr. Frohmuth Dangel-Hofmann: Ü: Zur Theorie und Praxis der Klassischen Vokalpolyphonie. □ Dr. Hansjörg Ewert: Pros: Wiener Moderne – Ü: Partituren im 19. und 20. Jahrhundert (Partiturrekunde II). □ Prof. Dr. Bernhard Janz: Europäische Musik von der Ars nova bis Palestrina (Musikgeschichte II) – Pros: Johann Joseph Fux – Ü: Editionspraxis. □ Prof. Dr. Ulrich Konrad: Europäische Musiktheater im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts – Haupt-S: „Komponieren“ um 1800. Zum Schaffensvorgang bei Haydn, Mozart und Beethoven – Pros: *Auditu dignum*. Die „neue Kunst“ in der Musik der Renaissance – Koll: Aktuelle Fragen der Forschung – Ü: Musikgeschichte Wiens. □ Prof. Dr. Andreas Lehmann: Pros: Einführung in die systematische Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Wolfgang Osthoff: Pros: Unterschiedliche authentische Konzeptionen und Fassungen von Werken Beethovens – Koll: (gemeinsam mit Prof. Dr. Bernhard Janz, Prof. Dr. Martin Just). □ Oliver Wiener, M. A.: Pros: Europäisches Musik-schrifttum im 18. Jahrhundert.

**Musikpädagogik.** Prof. Dr. Friedhelm Brusniak: Musik und Emotion – Geschichte der Musikpädagogik I: Bis zur Kestenbergreform – Haupt-S: Lied und Song – Koll zu aktuellen Forschungsvorhaben und Repetitorium für Examenskandidaten. □ Dirk Günter Hartwig: Pros: Musiktherapie. □ Bernd Kremling: Ü: Praxis der

populären Musik – Ü: Vokal-instrumentale Ensemblearbeit: Klassen musizieren mit Perkussionsinstrumenten – 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 Sonderschule – Pros: Lieder nicht nur singen – ganzheitlicher Umgang mit Liedern im Musikunterricht – Pros: Kinder- und Jugendchorarbeit in der Hauptschule – Pros: Medien im Musikunterricht – Ü: Neue didaktische Materialien für den Musikunterricht an Grund- und Hauptschulen. □ Elke Sczepaniak: Pros: Reformpädagogische Ansätze in der Musikpädagogik seit dem frühen 20. Jahrhundert. □ Erich Tremmel: Pros: Musikgeschichte und Musikinstrumentenbau.

**Zürich.** PD Dr. Dorothea Baumann: Geschichte der Ton-Aufnahmetechnik – S: Frühe Instrumentalmusik, Musikinformatik (gem. mit Prof. Guerino Mazzola). □ Lic. phil. Antonio Baldassarre: Pros: Gustav Mahlers Symphonien (gem. mit lic. phil. Patrick Müller). □ Dr. Michele Calella: Pros: Die mehrstimmige Messe um 1500. □ Thomas Gerlich M. A.: Ü: Harmonielehre II, Kontrapunkt II. □ Dr. Bernhard Hangartner: Ü: Collegium Musicum, Gregorianischer Choral – Pros: Gregorianischer Choral, Einführung in die Semiologie. □ Prof. Dr. Hans-Joachim Hinrichsen: Bach-Kantaten – Inventur im Museum: musikalische Meisterwerke neu gehört (Ringvorlesung, gem. mit Prof. Dr. Laurenz Lütteken et.al.) – S: Hölderlin-Vertonungen – Koll: Aktuelle Forschungsfragen (gemeinsam mit Prof. Dr. Laurenz Lütteken) – Aufführungspraxis: Tempofragen in der Klaviermusik um 1800 (gemeinsam mit Johann Sonnleitner). □ Prof. Dr. Laurenz Lütteken: Mozart und Da Ponte – Pros: Die Orchesterwerke von Brahms – S: Von Dufay bis Janequin, weltliche Musik im 15. Jahrhundert (mit Exkursion) – Koll: Aufführungspraxis: Marianische Motetten des Spätmittelalters (gem. mit Kees Boeke).

*Musikethnologie.* Dr. Susanne Böhm: Ü: Gender Diskurs und Musikethnologie (gem. mit lic. phil. Marc-Antoine Camp, Dr. Dieter Ringli). □ Lic.phil. Marc-Antoine Camp, Dr. Dieter Ringli: Ü: Hörübungen II. □ Lic.phil. Daniel Rüegg: Pros: Einführung in die Musikethnologie II.

---

## BESPRECHUNGEN

---

DAVID FALLOWS: *A Catalogue of Polyphonic Songs, 1415-1480*. Oxford: Oxford University Press 1999. XI, 777 S., Notenbeisp.

Fallows' monumentaler Katalog, ursprünglich als Anhang zu einer noch nicht abgeschlossenen Monographie *Art Songs of the Burgundian Era* geplant und in rund vierzehnjähriger Arbeit entstanden, füllt eine Lücke, die jedem, der sich auch nur mit einem kleinen Ausschnitt aus der reichen und extrem verzweigten Überlieferung jenes Jahrhunderts intensiver befasst hat, schmerzlich bewusst war, und er füllt sie so, dass kein Wunsch offen bleibt. Die Eckdaten 1415 und 1480 beziehen sich einerseits auf die stilistische Entwicklung des zentralen Repertoires, also der französischen Chanson von Binchois und Dufay bis zu den Anfängen des neuen Stils der Josquin-Generation, sowie andererseits auf die Überlieferung. So sind alle Werke aufgenommen, die in nach 1415 zu datierenden Quellen erscheinen, auch wenn die Werke älter sind; andererseits sind die um 1480 und in die frühen 1480er-Jahre anzusetzenden Chansonniers und Mischhandschriften RCas, F176, FR2356, Glog, Pix und BQ16 vollständig ausgewertet, ebenso die jüngeren LoA.xvi, P1596 und P2245, weil ihr Inhalt sich mit dem älteren Repertoire stark überschneidet. Von älteren Komponisten (Busnoys, Caron, Hayne van Ghizeghem, Ockeghem, Triana) sind alle Lieder verzeichnet, von jüngeren die von Martini und fast alle dreistimmigen von Compère und Prioris (in der generell zutreffenden Annahme, dass deren dreistimmige Chansons älter als die vierstimmigen sind). Natürlich gibt es Probleme der Datierung sowohl der Quellen als auch der Werke, aber die Grenzen wie deren gelegentliche Überschreitung (nach dem Prinzip besser zuviel als zuwenig) sind vernünftig, und alle Entscheidungen werden gut begründet. Vernünftig ist auch der Verzicht auf die Aufnahme des umfangreichen Chanson-Corpus der zypriotischen Handschrift Turin J.II.9, das chronologisch wohl dem Eckdatum 1415 nahekommt, das aber ein völlig isoliertes und zudem ausreichend dokumentiertes und untersuchtes Repertoire ist.

Insgesamt hat der Verfasser rund 200 Handschriften (dazu einige für das ältere Repertoire noch wichtige frühe Drucke wie das *Odhecaton*) ausgewertet, darunter mehr als 10 Handschriften, die im *Census Catalogue* nicht erfasst sind. Der Katalog umfasst gut 2000 Stücke, geordnet nach den Sprachen der Texte und innerhalb der Sprachen alphabetisch, am Schluss textlose Sätze, deren Faktur vermuten lässt, dass sie ursprünglich einen volkssprachigen Text hatten. Den Löwenanteil haben natürlich die französischen Chansons, aber fast am interessantesten ist das Kapitel der lateinischen Texte, in dem alle nachgewiesenen und wahrscheinlichen Kontrafakta weltlicher Sätze verzeichnet sind. Die übrigen Kapitel bringen die englischen, deutschen, niederländischen, tschechischen, italienischen, spanischen und portugiesischen. Jedes Stück wird mit seinem Textanfang verzeichnet; nachgewiesen werden dann: die poetische Form (durch ein System von leicht zu benutzenden Abkürzungen); der Komponist (bzw. die verschiedenen Zuschreibungen bzw. anonyme Überlieferung); die Stimmzahl (wenn sie von der normalen Dreistimmigkeit abweicht); die musikalischen Quellen mit genauen Angaben über Textunterlegung, Umfang des Textes (eine oder mehrere Strophen), abweichende oder korrupte Textschreibung und Kontrafakta; analytische Beobachtungen, die der Datierung dienen können („Low Ct“ = tiefliegender Contratenor im dreistimmigen Satz); zeitgenössische Textquellen und moderne Texteditionen mit einem Hinweis, wenn das lyrische Ich eine Frau ist; Hinweise auf spätere Kompositionen eines Textes und auf eng verwandte Texte; Erwähnungen bzw. Beispiele bei Theoretikern; schließlich sind auch verschollene, aber bei Theoretikern oder in der zeitgenössischen Literatur erwähnte Stücke in das Alphabet aufgenommen. Analytische Bemerkungen, etwa zum historischen Kontext einzelner Stücke oder zu musikalischen Zusammenhängen zwischen mehreren Stücken runden die Angaben ab. Zusätzlich erschlossen wird das Ganze durch ein perfektes Verweissystem. Im Idealfall lässt sich, bei häufig überlieferten Werken, die ganze „Karriere“

eines Stückes aus dem Katalog ablesen. Etwas umständlich ist, dass die lateinischen Texte der (nach ihrem französischen Text eingeordneten) Motettenchansons nicht dort, sondern im Kapitel der lateinisch textierten Stücke (mit Verweis auf das französische Kapitel) identifiziert werden. Auch gibt es, unvermeidlich bei einem Werk dieses Umfanges und dieser Datenmenge, ein paar kleine Detailfehler. Der Verfasser bereitet einen Website im Internet vor, wo solche Fehler korrigiert werden sollen. Insgesamt aber ist das Werk ein „monumentum eruditionis“ und eine ganz außerordentliche, imponierende Leistung. Für jeden, der sich mit der weltlichen Mehrstimmigkeit der Epoche beschäftigt, ist es das unentbehrliche und nahezu perfekte Standardwerk. Für ähnliche Unternehmungen in der Zukunft setzt es einen sehr hohen Standard. Und auf die angekündigte historische Darstellung, auf die es schon so viele spannende Ausblicke eröffnet, wird man jetzt umso ungeduldiger warten.

(Januar 2001)

Ludwig Finscher

HERBERT LÖLKES: *Ramlers „Der Tod Jesu“ in den Vertonungen von Graun und Telemann. Kontext – Werkgestalt – Rezeption. Kassel u. a.: Bärenreiter 1999. 329 S., Notenbesip. (Marburger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 8.)*

Herbert Lölkes' Dissertation füllt gleich auf mehrerlei Weise eine Lücke. Zum einen befasst sie sich mit einer Gattung, die noch immer – neben so strahlenden Konkurrentinnen wie der Oper – in der Musikwissenschaft ein Mauerblümchen-Dasein fristet; die Geschichte des Oratoriums ist immer noch erst in Ansätzen erforscht. Und zum anderen widmet sie einem Werk erstmals besondere Aufmerksamkeit, das zwar mehr als ein Jahrhundert lang in Deutschland das meistgespielte Passionsoratorium war, das von der Musikgeschichtsschreibung aber weitgehend vernachlässigt – oder schlimmer: im Namen der Passionen Bachs als minderwertig abqualifiziert wurde. Bis heute leidet Carl Heinrich Grauns *Der Tod Jesu* unter dem Verdikt, kompositorisch weniger „bedeutend“ zu sein als diese.

Im Zentrum von Lölkes' Arbeit stehen zwei nahezu gleichzeitig komponierte Versionen von Ramlers Libretto – die von Graun und die

von Georg Philipp Telemann aus dem Jahre 1755. „Kontext – Werkgestalt – Rezeption“ lautet der Untertitel des Buches. Im ersten Teil, nach einer sehr verdienstvollen Werkbiographie Ramlers, untersucht Lölkes (in enger Anlehnung an Ingeborg Königs Dissertation über Ramler/Graun aus dem Jahre 1972) das ideengeschichtliche Umfeld sowie die Textfassungen des Librettos und widmet ein Kapitel auch der „Gattungsfrage: ‚Kantate‘ und ‚Oratorium‘ in der Theoriegeschichte des 18. Jahrhunderts“, in dem er sich nicht minder im Dickicht all jener Versuche, das Unsystematische zu systematisieren, verstrickt wie alle anderen vor ihm. Immerhin findet er, statt die Verhältnisse mit einer neuen Definition noch weiter zu verwirren, aus dem Gestrüpp aus „lyrischem Drama“, „gemischter madrigalischer Kantate“ und „oratorischer Passion“ auf eine ebenso simple wie einleuchtende Weise wieder heraus, indem er dem Werk, allen „wissenschaftlich-systematischen“ (S. 104) Bedenken zum Trotz, den Gattungsnamen zugesteht, den seine Schöpfer ihm gaben.

Der zweite Teil ist dem Vergleich der beiden Vertonungen gewidmet. Eine Synopse, die Stimmlage, Tonart, Besetzung, Takt und Tempobezeichnung berücksichtigt, macht bereits deutlich, was Lölkes an den Beginn seiner „Methodischen Vorbemerkungen“ stellt – dass die beiden Vertonungen „über weite Strecken [...] markant differierende, stellenweise geradezu gegensätzliche Werkkonzeptionen“ (S. 124) darstellen. Diese treten bei der Lektüre der ausführlichen Analysen immer deutlicher zutage – so sehr, dass der Leser sich zu fragen beginnt, welchen Sinn es haben kann, gleichsam einen Apfel mit einer Birne zu vergleichen. Mit Antworten auf die Frage nach dem Warum nämlich hält sich Lölkes eher zurück. Seine Bemerkungen zur Tonartenwahl etwa gipfeln in einem statistischen Vergleich und in einer skeptischen Bemerkung bezüglich der divergierenden Tonartencharakteristik im 18. Jahrhundert. Dabei führt seine Tonartenübersicht auf S. 202 anschaulich vor, mit welcher Raffinesse Graun die Tonarten innerhalb seines Werkes aufeinander bezieht, ohne sich von der gängigen (und punktuellen) Tonartencharakteristik allzu sehr vereinnahmen zu lassen. Und auch die Tatsache, dass die beiden Komponisten sich in den Chören ähnlicher sind

als in den Arien, wird zwar konstatiert, bleibt aber weitgehend unkommentiert.

Zwei Kapitel über die Rezeptionsgeschichte – ein kürzeres zur frühen Aufführungs- und Überlieferungsgeschichte, ein ausführliches zur Rezeptionsgeschichte Grauns im 19. Jahrhundert, runden das Bild eines Werkes, das über lange Zeit hinweg Vorbildcharakter hatte. Anschaulich führt Lölkes in diesem Kapitel vor, wie sich die Wertigkeit des Stückes von einem musikalischen Ereignis zu einer kulturpolitischen Institution und schließlich zu einem inhaltsleeren „Cultus“ wandelte, sekundiert von einer immer kritischer werdenden Presse, bis Grauns *Der Tod Jesu* schließlich durch ein anderes Werk, die *Matthäus-Passion*, abgelöst wurde.

Lölkes' Arbeit ist ebenso inhalts- wie gedankenreich und bietet besonders im Bereich der theologischen Einordnung der Kantate Ramlers viel Neues und Bedenkenswertes. Wenn sie in ihrer bisweilen umständlichen Ausführlichkeit manchmal etwas mühsam zu lesen ist, so hat dies sicher auch mit einer gestrengen Vorstellung des Autors von Wissenschaft und einer immer wieder eingeforderten, dem Feuilleton gänzlich abgeneigten Wissenschaftlichkeit zu tun. Dass ein bisschen Feuilleton der Wissenschaft nicht schaden kann, lässt sich freilich nicht zuletzt an den Schriften des 18. und 19. Jahrhunderts lernen, die Lölkes in seinem Buch zitiert.

(August 2000)

Silke Leopold

*WOLFRAM HADER: Requiem-Vertonungen in der Dresdner Hofkirchenmusik von 1720 bis 1764. Tutzing: Hans Schneider 2001. 371 S., Notenbeisp. (Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 22.)*

Musik aus der Dresdner Hofkirche stößt seit etwa zwei Jahrzehnten auf ein anhaltendes Interesse von Musikern und Musikhistorikern. Von den 15 erhaltenen und in dem vorliegenden Buch behandelten Requiem-Kompositionen sind immerhin acht in neuerer Zeit wiederaufgeführt worden; fünf davon liegen auch in vollständigen Einspielungen auf Tonträgern vor. Schon aus diesem Grund dürfte der Dissertation von Wolfram Hader einige Aufmerksamkeit sicher sein. Mit ihrer Orientierung an der Gattungsgeschichte im traditionel-

len Sinn zeigt sie zudem eine Möglichkeit auf, wie nach der bahnbrechenden Studie von Wolfgang Horn und einigen wichtigen Beiträgen zur Kirchenmusik von Jan Dismas Zelenka und Johann Adolf Hasse die Erforschung des trotz aller Kriegsverluste überaus umfangreichen Dresdner Hofkirchenrepertoires weitergehen kann. Ähnliche Studien zu Dresdner Vesperpsalmen, Miserere- und Litaneikompositionen u. a. für einen jeweils begrenzten Zeitraum wären in jedem Fall wünschenswert, um die Fülle des Materials zu sichten und die noch weitgehend fehlenden Kriterien für eine angemessene Bewertung dieser Musik zu erarbeiten. Andererseits klammert der Autor durch eine vergleichsweise enge Handhabung dieses Ansatzes einige Fragen von vornherein aus. So wäre es auch möglich gewesen, über die Aufzählung der Aufführungsanlässe hinaus das Verhältnis der Requiem-Kompositionen zum Hofzeremoniell bei den Herrscherbegräbnissen in Sachsen anhand des vorhandenen Aktenmaterials zu thematisieren. Dies hätte auch die Einbeziehung der beiden Dresdner Kompositionen des Totenoffiziums von Jan Dismas Zelenka (1733) und Johann Georg Schürer (1757) nahe gelegt. Doch das Interesse des Autors galt vorrangig der bibliographischen Erschließung des Repertoires und der musikalischen Faktur der einzelnen Werke. Hier erfährt der Leser in detaillierter Darstellung viel z. B. über das Verhältnis der beiden Requiem-Kompositionen von Antonio Lotti zueinander oder über die komplizierte Quellenlage zu den Totenmessen von Johann Adolf Hasse. Die einzelnen Kompositionen werden Satz für Satz vergleichend analysiert; durch dieses etwas buchhalterische Vorgehen sind die Ergebnisse für den Leser schnell überschaubar. Hilfreich sind auch die Übersichten zu den komponierten bzw. ausgelassenen Textteilen bei den einzelnen Komponisten.

Einige Fragen hinsichtlich des Werkbestandes und der Aufführungen bleiben jedoch offen. So überzeugt die Argumentation für die Zuschreibung des in Prag überlieferten Requiem c-moll an Zelenka (S. 65 ff.) nicht völlig. Wenn das Werk 1724 entstanden sein soll und ein *Stabat Mater* als Parodievorlage diente, bleibt die Frage, wo in Böhmen im frühen 18. Jahrhundert diese Sequenz figuraliter musiziert wurde. In der Dresdner Hofkirche ist die

Einführung des *Stabat Mater* erst 1735 (mit einer Komposition von Giovanni Alberto Ristori) nachweisbar. Aus dem Vergleich der Incipits mit dem nicht erwähnten Aufsatz von Adam Gottron zu Johann Michael Breunich ist ermittelbar, dass Introitus, Sanctus und Agnus Dei der Totenmesse dieses Komponisten mit denen des Johann Adolf Hasse zugeschriebenen sogenannten „Königsberger Requiem“ identisch sind. Bei den drei verschollenen Totenmessen von Johann Georg Schürer hätte ein Blick in die alten handschriftlichen Kataloge der Hofkirche auch über deren Entstehungszeit informiert und den vagen Hinweis Fürstenaussatz auf nur ein Requiem dieses Komponisten überflüssig gemacht. Der Verlust von Werken Ristoris bei der Beschießung Dresdens durch preußische Truppen 1760, wie ihn der Autor vermutet (S. 60), lässt sich nirgends belegen. Die Kirchenmusik dieses Komponisten lag bis zum Zweiten Weltkrieg annähernd vollständig vor und ist danach von der Auslagerung nicht zurückgekehrt. Die Fragen zu den ausführenden Musikern und vor allem der Sängerbesetzung in der Dresdner Hofkirchenmusik sind in den letzten Jahren Gegenstand einiger Einzelstudien gewesen. Vor diesem Hintergrund ist die Diskussion vor allem der Thesen von Wolfgang Reich über Besetzung und Repertoirespaltung in der Dresdner Hofkirchenmusik (S. 99–105) leider eher geeignet, in diesem schwierigen Bereich für weitere Verwirrung zu sorgen, zumal dessen neueste Aufsätze keine Erwähnung finden.

Ausgangs- und Endpunkt der Untersuchungen zur Musik selbst sind Johann David Heinichens Ausführungen zum „vermischten Kirchen-Stylus“ (S. 111 und 349). Doch bleibt zu fragen, ob dessen „Anstrengung des Begriffs“ in wenigen Sätzen seiner umfangreichen Generalbasslehre geeignet ist, einen Universalschlüssel zum angemessenen Verständnis der katholischen Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts in ihren verschiedenen lokal geprägten Traditionen abzugeben. Der mögliche geschichtliche Wandel der Requiem-Kompositionen innerhalb von mehr als vier Jahrzehnten wird ausgehend von der Gleichartigkeit der Aufführungsanlässe gar nicht thematisiert. Ebenso ist die allgemeine Rede vom „neapolitanischen Stil“ in der Kirchenmusik (S. 351) offenbar unausrottbar, obwohl niemand auch nur

einigermaßen präzise angeben kann, was damit gemeint ist.  
(September 2001) Gerhard Poppe

ANGELA EVANS/ROBERT DEARLING: *Josef Mysliveček (1737–1781). A Thematic Catalogue of his Instrumental and Orchestral Works. München-Salzburg: Musikverlag Katzbichler 1999. 188 S. (Musikwissenschaftliche Schriften. Band 35.)*

Nach langer Ankündigungszeit liegt sie nun endlich vor, die erste thematische Erfassung der musikalischen Werke von Josef Mysliveček. Angela Evans und Robert Dearling ist vollkommen zuzustimmen, wenn sie das Thema ihrer Arbeit als „overdue for research“ bezeichnen, schließlich gehörte Mysliveček in den sechziger und siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts zu den einfluss- und erfolgreichsten Komponisten auf italienischem Boden. Neben den ca. 30 Bühnenwerken, die während dieser Zeit entstanden – die genaue Anzahl konnte noch nicht bestimmt werden –, waren es vor allem die Sonaten, Streichtrios, -quartette, Sinfonien und Ouvertüren des Böhmen, denen die Zeitgenossen, insbesondere Leopold und Wolfgang Amadeus Mozart, große Wertschätzung entgegenbrachten. Dies unterstreichen auch die weite Verbreitung der Manuskripte sowie der mehrfache Druck vieler Werke.

Die Entscheidung der Autoren, einen nicht unbedeutenden Teil, nämlich den der Vokalmusik, bei der sonst vollständigen Katalogisierung von Myslivečeks Œuvre auszulassen, mag an der Fülle an Details liegen, die bei den 252 erfassten Kompositionen aus 114 Bibliotheken und Sammlungen zu eruieren und verarbeiten waren. Erfreulicherweise hat inzwischen Stanislav Bohadlo begonnen, die Arbeit seiner Kollegen mit der Erstellung eines separaten Verzeichnisses zu ergänzen.

Der Katalog von Evans und Dearling ist im Wesentlichen knapp und übersichtlich gehalten, was einen schnellen Zugriff auf sämtliche gegebenen Informationen ermöglicht. Der Hauptteil umfasst elf „Sections“, deren Nummerierung, was die kammermusikalischen Werke betrifft, mit der Anzahl der Stimmen übereinstimmt. Die Abschnitte beginnen jeweils mit einer kurzen Einführung und einer alphabetischen Auflistung der Sammeldrucke,

worauf sich die Kompositionen, nach Tonart und innerhalb derer nach Datum geordnet, anschließen. Bezüglich der Instrumentalmusik Myslivečeks erscheint diese Gliederung als denkbar bestes System. Zur besseren Orientierung wäre jedoch in den Abschnitten „Trios“ und „Quintets“ eine zusätzliche Unterteilung nach Art der Besetzung wünschenswert gewesen.

Besonders hervorzuheben sind die detaillierten Angaben zu den einzelnen Kompositionen. Im Gegensatz zu vergleichbaren Arbeiten, wie z. B. dem von Ernest Warburton vorgelegten *Thematic Catalogue of the Music of J C Bach*, werden hier alle vorhandenen Satzanfänge aufgeführt. (Angela Evans, die die beachtliche Summe von 683 Incipits zusammengetragen hat, gebührt an dieser Stelle großes Lob.) Dazu finden sich Verweise auf die maßgeblichen Kataloge des späten achtzehnten und frühen neunzehnten Jahrhunderts, eine ausführliche Aufstellung der erhaltenen Manuskripte mit Bibliothekssigeln, Signaturen, Datierungen und Besetzungsabweichungen, sämtliche bekannte Drucke, Einspielungen auf Tonträger und Zuschreibungen an andere Komponisten.

Eine Erwartung bleibt allerdings unerfüllt, nämlich die nach einer Wasserzeichenanalyse. Mittlerweile gehört diese Methode zum wissenschaftlichen Standard und ist ein unverzichtbares Werkzeug für die Datierung von Musikstücken. So hätte vielleicht die Möglichkeit bestanden, gewisse zeitliche Zusammenhänge wenn nicht gar Perioden im kompositorischen Schaffen von Josef Mysliveček zu bestimmen. Zumindest geben die Autoren zu bedenken, dass die von ihnen aufgestellte chronologische Werkliste aufgrund der vielen ungenauen, widersprüchlichen, oder gar fehlenden Aussagen der Manuskripte nur zur groben Orientierung geeignet sei.

Trotz mancher Kritikpunkte, mit ihrem Katalog haben Evans und Dearling einen wichtigen Grundstein für die sich im Aufbruch befindliche Mysliveček-Forschung gelegt. Der kritische Ansatz, sowie die vorbildliche Organisation lassen auf eine zweite überarbeitete Ausgabe hoffen.

(Juni 2000)

Christian Bauer

DANIEL GOTTLÖB TÜRK: *Anleitung zu Temperaturberechnungen. Reprint der Original-Ausgabe Halle 1808. Halle: Händel-Haus 1999. VIII, 572 S. (Schriften des Händel-Hauses in Halle. 15.)*

Daniel Gottlob Türks umfangreiche Abhandlung über die Temperaturberechnungen blieb aus naheliegenden Gründen unter seinen theoretischen Schriften die unbekannteste. Sie entstand zu einer Zeit, in der die Diskussionen über die Temperierung der Tasteninstrumente in Deutschland abgeflaut waren. Türks Absicht bestand nicht darin, diese Debatten wieder zu beleben; er wollte vielmehr, wie er selbst mitteilt (Vorerinnerung, S. VIII), inzwischen allgemein zurückgegangene Kenntnisse der Musiker auf diesem Gebiet verbessern. Dabei spielte die Tätigkeit des Verfassers als Universitätslehrer in Halle, die im Erscheinungsjahr 1808 mit der Verleihung des Dr. h.c. und der Ernennung zum Professor einen Höhepunkt erreichte, sicher eine entscheidende Rolle. Seit dem späten 18. Jahrhundert hatten musikhistorische und ästhetische Fragestellungen die seit alters her im Zentrum der wissenschaftlichen Beschäftigung stehende Lehre von der Zahlengesetzlichkeit der Musik zunehmend verdrängt. Für Türk, davon zeugt seine Abhandlung, gehörten die „arithmetischen Theile der Musik“ noch zu den unverzichtbaren Grundlagen des Fachs. Auch diese seine letzte große Abhandlung widmet sich den Tasteninstrumenten. Die praktische Vermittlung aber tritt nun, wie der ausdrücklich hervorgehobene Unterschied zu Stimmanweisungen in der Schluss-Anmerkung (S. 558 f.) beweist, zugunsten theoretischer Reflexion in den Hintergrund. In der Temperierung manifestiert sich bei Tasteninstrumenten (speziell den Saitenklavieren) eine mathematisch fixierbare musikalische Ordnung, sie stehen damit in der Nachfolge des alten Monochords, das Türk gewiss nicht ohne Absicht am Schluss des letzten Kapitels ins Spiel bringt (S. 542–553).

Türks Abhandlung ist als Lehrschrift zum Selbstunterricht konzipiert und setzt aus diesem Grund ein Minimum an Vorkenntnissen voraus. In elf (von insgesamt sechzehn) Kapiteln (S. 1–312) werden die mathematischen Grundlagen zur Berechnung der Temperaturen gelegt. Auch wenn dieser Teil heute allenfalls für Mathematikhistoriker interes-

sant sein dürfte, so führt die äußerst penible Art der Darstellung jedem vor Augen, wie mühsam die Beschäftigung mit dieser Materie damals war. Die eigentliche Behandlung der Temperatursysteme verdeutlicht den wissenschaftlich retrospektiven Charakter der Abhandlung. Türk stellt in den drei Kategorien „gleichschwebende“, „fast gleichschwebende“ und „ungleichschwebende“ Temperaturen eine Fülle von vornehmlich im 18. Jahrhundert entwickelten Stimmungen und Berechnungsmethoden vor, prüft und vergleicht sie akribisch miteinander. Seine kritischen Kommentare erklären und korrigieren, enthalten sich aber eindeutiger Wertungen. Nur zwischen den Zeilen lässt sich herauslesen, dass Türk die gleichstufige Temperierung in der Praxis bevorzugt haben dürfte. Besonderes Interesse verdient seine eingehende Besprechung derjenigen Temperatur, die Kirnberger in seiner *Kunst des reinen Satzes* publizierte. Ihrem besseren Verständnis gelten überdies eine Reihe von Erläuterungen im Anhang des Buches.

Der nunmehr vorgelegte saubere Faksimile-Nachdruck sollte dazu einladen, die musikhistorische Bedeutung dieses bisher unzureichend wahrgenommenen Dokuments zu überdenken. Für den Reprint hätte man ein im Originaldruck fehlendes Inhaltsverzeichnis ergänzen sollen.

(September 2001)

Klaus Aringer

KARL BÖHMER: *W. A. Mozarts Idomeneo und die Tradition der Karnevalsoper in München*. Tutzing: Schneider 1999. 443 S. m. Tab. (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft. 39.).

Wesentlicher Ansatzpunkt dieser Arbeit ist die bisher vertretene These, Mozarts *Idomeneo* stehe mit der Tradition der Opera seria am Hofe zu München in keinem Zusammenhang. Dem stellt Böhmer gegenüber, dass Karl Theodor als Nachfolger des 1777 verstorbenen Kurfürsten Max III. Joseph seinen Operngeschmack nicht ohne Weiteres nach München übertragen konnte, sich vielmehr den hier herrschenden Gepflogenheiten anpassen musste. Um dies zu belegen, beleuchtet Böhmer in den ersten beiden Kapiteln ausführlich die Tradition der Opera seria zwischen 1747 und 1777 in München. Damit allein schon füllt die Arbeit eine empfindliche Lücke. Seit Rudharts *Ge-*

*schichte der Oper am Hofe zu München* (1885), Max Zengers *Geschichte der Münchner Oper* (1923) und der leider ungedruckten Dissertation von Eduard Josef Weiss *Andrea Bernasconi als Opernkomponist* (1923) war die Münchner Oper des 18. Jahrhunderts – von wenigen Detailstudien abgesehen – ein Stiefkind der Forschung. Dabei ist die Quellensituation günstig: Die Münchner Karnevalsoper seit der Eröffnung des Neuen Residenztheaters 1753 sind bis 1780 lückenlos in der Bayerischen Staatsbibliothek erhalten. Die kontinuierliche Pflege der Opera seria begann 1753. Ergänzend sei vermerkt, dass – wie Gertraud Haberkamp feststellen konnte – die Opera seria *La clemenza di Tito* von J. A. Camerloher schon für Kaiser Karl VII. komponiert worden war. Sie konnte aber wegen des Österreichischen Erbfolgekriegs nicht aufgeführt werden und diente 1747 als Münchner Festoper zur Vermählung des Sohnes, des Kurfürsten Max III. Joseph. Der Komponist war bereits 1743 verstorben (S. 13).

Kapitel I behandelt aufschlussreich das Musiktheater unter Max III. Joseph, die Stellung des Intendanten Graf Seeau, die finanziellen Aufwendungen und äußeren Voraussetzungen der Aufführungen der großen Opern im Karneval. Begrüßenswert sind die beigegebenen Tabellen. Die auf S. 19 genannten Kosten von 25.000 fl (genau 24.936 fl 28 kr) anlässlich der Pro cura-Vermählung der Prinzessin Maria Josepha mit Joseph II. beinhalten nicht – wie angegeben – nur diejenigen für Bernasconis *Semiramide*, sondern auch die Festkantate von P. P. Sales und die französische Komödie. Dies stützt aber dennoch die Annahme Böhmers, dass die Aufwendungen für die Karnevalsoper allein deutlich geringer waren. Bei der Vorbereitung der Opern sprach der Kurfürst in allen Punkten mit. Er nahm dabei im Gegensatz zu Böhmers Vermutung auch auf das Ballett Einfluss. So stammt laut einer brieflichen Aussage des bayerischen Ministers Joseph Maria Graf von Seinsheim das Szenarium zu dem 1774 aufgeführten Zwischenballett *Alcide sur le chemin fourchu* aus seiner Feder.

Die Frage der Komponisten, Libretti, Sänger, des Orchester und des Balletts wird ausführlich diskutiert. Bernasconis Operne serie hatten von 1754 bis 1766 den Spielplan beherrscht. Von 1767 an wurden jedoch etablierte Musiker aus Italien mit der scrittura betraut. Dass Joseph

Michl mit *Il trionfo di Clelia* als einziger Deutscher in der Reihe der Komponisten rangiert, hat folgenden, aus bisher unveröffentlichten Briefen des Ministers von Seinsheim ersichtlichen Grund: Für die Karnevalsoper 1776 war Joseph Mysliveček vorgesehen. Als dieser den Auftrag wegen Erkrankung nicht ausführen konnte, musste der Hofkompositeur Michl einspringen und in vier Wochen Ersatz liefern. Die Rezitative schrieb Andrea Bernasoni (S. 33).

Bei den Libretti dominierten mit wenigen Ausnahmen diejenigen der neapolitanischen Virtuosenoper von Pietro Metastasio. Bezüglich der Sänger war München – im Gegensatz zu Mannheim – Umschlagplatz für Talente, die zu den berühmtesten ersten Sängern der kommenden Jahrzehnte zählten. Die Bezahlung vor allem der Kastraten, die vielfach aus der Kabinettskasse des Kurfürsten honoriert wurden, war entsprechend hoch. Böhmer geht auf die Verpflichtung und Bezahlung der einzelnen Sänger näher ein. Zu den gebotenen Daten kleine Berichtigungen: Carlo Moschino starb nicht 1774, sondern erst am 30. August 1775 (S. 46). Im April 1775 leistete er noch Dienst. Tommaso Lucchi und Giacomo Bertolotti haben über 1756 hinaus Dienste geleistet: Lucchi bis 1757, Bertolotti bis 1762 (S. 49). Die von J. Ackermann übernommene Vermutung, dass Valentin Adamberger 1777 den Abbramo in Myslivečeks *Abbramo ed Isacco* gesungen habe, trifft nicht zu (S. 50). Der Sänger war Johann Baptist Walleshauser-Valesi. Zur Frage der Klarinetten im Abschnitt über das Orchester sei ergänzend vermerkt, dass die ersten Klarinetten im Münchner Hoforchester aus dem Orchester des 1770 verstorbenen Herzogs Clemens von Bayern kamen (S. 55, vgl. dazu *Acta Mozartiana* 18, 1971, S.10 ff. und Münster, *Mozart und Bayern*, S. 178ff. ). Maria Monchicca war Münchner Hof Sängerin von 1734 bis 1786. Seit 1742 war sie eine verheiratete Fiorini, 1778 wurde sie pensioniert. Die Vermutung dass sie mit Giacomo Fiorini (1772/73 Kammervirtuose der Erbprinzessin von Modena) verheiratet war, ist wenig wahrscheinlich (S.66). Abschließend wird in diesem Kapitel kurz noch auf die anderen Operngattungen unter Max III. Joseph (Opera buffa, Singspiel) eingegangen.

In Kapitel II werden im Detail die Karnevalsoper von 1767 bis 1777 nach ihren gemeinsa-

men stilistischen und formalen Merkmalen untersucht. Im Vordergrund stehen Werke, die Mozart ganz oder wahrscheinlich in Auszügen gekannt hat. Im Fall der Libretti werden die unterschiedlichen Fassungen Neapel 1775 und München 1777 von Myslivečeks *Ezio*, sowie die nicht von Metastasio stammenden Libretti zu Saccinis *Scipio in Cartagena* und zur Münchner Version von Glucks *Orfeo ed Euridice* ausführlich behandelt. Es folgen eine detaillierte Würdigung der musikalischen Gestaltung der Karnevalsoper dieses Zeitraums und als Resumée eine Charakterisierung des Operngeschmacks unter Max III. Joseph. Zwei kleine Berichtigungen zu S. 56: in Mannheim war Karl Joseph, nicht sein Bruder Johann Baptist Toeschi, zweiter Musikdirektor, und, S. 77, Anm. 2: der Name des Hofcellisten lautet Franz Xaver Woschitka, mit der Münchner Musikerfamilie Wodiczka besteht kein Zusammenhang.

Kapitel III befasst sich mit der Münchner Oper nach dem Regierungsantritt Karl Theodors von 1778 bis 1780 und schildert zunächst die Voraussetzungen der Mannheimer Operntadition. Sie zeigte Mannigfaltigkeit im Operngeschmack und die bevorzugte Berücksichtigung italienischer Komponisten. Es trifft zu, dass die Hofmusikintendanten in Mannheim häufiger wechselten als in München. Die Reihe der Mannheimer Intendanten lautet berichtigt: 1748–1750 Freiherr von Vieregg, 1751–1763 Freiherr von Eberstein, 1764–1769 vacat. Direktor: Mariano Lena, 1779–1775 Freiherr von Pagnozzi, 1776–1777 Intendanten-Verweser Graf von Portia, 1777 Graf von Savioli. Graf Salern war von 1745 bis 1753 und 1756 bis 1757 Intendant in München, nicht in Mannheim (S.133).

Bedeutsam war die Einführung der deutschen Oper 1776 in Mannheim anstelle der italienischen Opera seria, verbunden mit einer grundsätzlichen Umwandlung der Stimmfächer im Solistenensemble. Die Verlegung der Mannheimer Hofmusik nach München bewirkte dort manchen Umschwung. Hatte Graf Seeau im Salvatortheater noch französische Singspiele in deutscher Übersetzung geboten, so wurden jetzt ab 1779 erstmals deutsche Originalsingspiele gegeben. Die Ballettpantomime erreichte neue Bedeutung, das zuvor hier unbekannt Melodram wurde eingeführt. Im

Widerstreit der öffentlichen Meinung für die deutsche Hofoper oder für eine Wiederaufnahme der herkömmlichen Opera seria in Anpassung an den Genius loci kam es 1780 zur Wiedereinführung der italienischen Karnevalsoper. In Kapitel IV erfährt Franz de Paula Gruas *Telemaco*, dessen Text laut Böhmer auf eine 1777 für London entstandene Vertonung Traëtta zurückgeht, eine genaue Analyse. Der Komponist der nicht erhaltenen Ballettmusik dazu war der Münchner Kabinettsmusikdirektor Karl Joseph (nicht Peter Joseph) Toëtschi.

Die Diskussion der Voraussetzungen in der Mannheimer und Münchner Opernproduktion und der ihnen jeweils zugrunde liegenden Situationen, die nicht ohne Bedeutung für die Konzeption von Mozarts *Idomeneo* waren, nimmt fast die Hälfte des Buches ein. Im umfangreichen Kapitel V bietet Böhmer erstmals eine genaue, fundierte Studie zur Chronologie der Entstehungs- und Aufführungsgeschichte des *Idomeneo*. Er analysiert Varescos Libretti, charakterisiert u. a. die Arientypen vor dem Hintergrund der Münchner Tradition, zeigt den französischen Einfluss in den Sturmszenen und beschreibt die nunmehr neue Rolle des Balletts. Hervorzuheben ist das außergewöhnliche musikalische Einfühlungsvermögen des Verfassers. Die Untersuchungen belegen die diversen Gattungseinflüsse, den Grad der Innovation, aber auch den Grad der Konvention in der Gestaltung der Mozart-Oper. Ein Anhang bietet Tabellen zum Münchner Opern- und Ballettrepertoire, Nummernübersichten zu den näher behandelten Münchner Karnevalsopern von 1769–1780, wie auch Notenbeispiele. Ergänzend zur berücksichtigten Literatur seien angeführt: *Nationaltheater. Die bayerische Staatsoper*, hrsg. v. Hans Zehetmair u. Jürgen Schläder, München 1992 (mit einer „Dokumentation der Premieren von 1653 bis 1992“), und Pia und Pino Mlaker, *Unsterblicher Theatertanz. 300 Jahre Ballettgeschichte der Oper in München*, Bd. I, Wilhelmshaven 1992. Zu bedauern ist, dass die an Informationen überaus reichhaltige Arbeit nicht durch ein Personen- und Werkregister erschlossen ist. Böhmers in Konzeption und Ausführung souverän gestaltete, äußerst substantielle Arbeit, verlegerisch und in der Aufmachung bestens ausgestattet, ist ein Markstein von bleibendem

Wert, nicht nur innerhalb der Mozartliteratur. Sie zählt zweifellos zu den wichtigsten Veröffentlichungen zu Mozarts *Idomeneo* und darüber hinaus zur Operngeschichte des 18. Jahrhunderts  
(Oktober 2000) Robert Münster

ANDREAS LINDNER: *Die kaiserlichen Hoftrompeter und Hofpauker im 18. und 19. Jahrhundert. Tutzing: Hans Schneider 1999. 846 S. (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft. Band 36.)*

Als Insignien herrschaftlicher Repräsentation und Machtausübung konnten sich Trompeter und Pauker ihre traditionelle, durch kaiserliche Privilegien geschützte Ausnahmestellung unter den Instrumentalisten bis weit ins 19. Jahrhundert bewahren. Für den Wiener Kaiserhof liegt mit Andreas Lindners umfangreicher Quellenpublikation ein neues Standardwerk zur Organisations- und Sozialgeschichte der Trompeterzunft vor. Auf der Basis des Aktenbestands des Wiener Haus-, Hof-, und Staatsarchives konnte er im Zeitrahmen von 1700 bis 1900 insgesamt 96 Hoftrompeter und -pauker namentlich ermitteln. Sie verkörperten die Elite innerhalb der Zunft, die unter Karl VI. im Jahr 1712 mit 27 Trompetern und 3 Paukern vorübergehend ihren größten Personalstand erreichte. Zwischen 1750 und 1760 etablierte sich die bis 1870 unverändert beibehaltene Besetzung mit sechs Trompetern und einem Pauker. Die einheitlich kopierten, alphabetisch geordneten Artikel des Buches liefern zunächst Angaben zur jeweiligen Person (Lebensdaten, Familienstand, Wohnort, Ausbildung, Anstellungen, Vorgänger und Nachfolger in der letzten Dienstposition) und dann die in originalem Wortlaut zumeist ungekürzten Aktenbelege, die mit kurzen zusammenfassenden und kommentierenden Zwischentexten versehen sind. Eine Aufstellung der Bezüge beschließt die Dokumentation, bei der sich, bedingt durch die lexikalische Anlage, der mehrfache Abdruck so mancher Quelle nicht vermeiden ließ.

Die Akten dokumentieren in der Hauptsache drei Verwaltungsvorgänge: Einstellung, Beförderung und Pensionierung. Persönliche Eingaben betreffen fast immer die Bitte um Aufbesserung der Bezüge (bis 1757 in erster Linie die Verleihung einer „musikalischen Besol-

dung“ für die Dienste in der Hofmusikkapelle); im 19. Jahrhundert spielen diese Eingaben eine verstärkte Rolle, da es sich durchgesetzt hatte, ältere, zum Dienst nicht mehr taugliche Trompeter aus finanziellen Erwägungen heraus nicht sogleich zu pensionieren, sondern durch unvergütete Exspektanten vertreten zu lassen. Aus den dürren Aktenbelegen lässt sich so manche persönliche Enttäuschung und Niederlage ablesen: So glückte etwa Johann Töpfermann 1848 erst im vierten Anlauf die Verpflichtung zum Exspektanten; bei Joseph Weidinger dauerte die Anwartschaft trotz beharrlich wiederholter Bittschreiben und Proteste zehn Jahre, bevor er endlich den Status eines wirklichen Hoftrompeters erlangte. Seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert vollzogen sich im Aufgabenbereich und der Standesorganisation der Hoftrompeter grundlegende Wandlungen. Primär musikalische Anforderungen traten gegenüber den repräsentativen Aufgaben immer mehr in den Vordergrund, die Sozietät kümmerte sich nunmehr vornehmlich um die Versorgung der Witwen und Waisen ihrer Mitglieder. Über die Auswahl der Bewerber entschied seit dem frühen 19. Jahrhundert ein teilweise dokumentiertes Probespiel. Als Prototyp des neuen Instrumentalisten darf Anton Weidinger (1766–1852) gelten, den als Erfinder der Klappentrompete mehrere Konzertreisen durch Europa führten.

Eine auf Quellenverweise beschränkte Übersicht widmet Andreas Lindner am Ende seines Buches auch den Trompetern der Gardes, Regimente, der niederösterreichischen Landschaft und des Hofstaates der kaiserlichen Familie. Abgerundet wird der Band durch einen Dokumentenanhang. Er enthält unter anderem das kaiserliche Reichsprivileg von 1747, eine Eidesformel, den Wortlaut einer Stellenausschreibung, Anweisungen an Hofkapellmeister Salieri zum Einsatz von Trompeten und Pauken während der Frankfurter Kaiserkrönung 1792 sowie diverse Graphiken und Abbildungen.

Lindners sorgfältige, nur mit wenigen Druckfehlern belastete Zusammenstellung, die durch ein ausführliches Personenregister zusätzlich erschlossen wird, bietet eine zuverlässige Grundlage für weitere Forschungsarbeiten.

(April 2000)

Klaus Aringer

*SALOME REISER: Franz Schuberts frühe Streichquartette. Eine klassische Gattung am Beginn einer nachklassischen Zeit. Kassel u. a.: Bärenreiter 1999. 263 S., Notenbeisp.*

Franz Schuberts *d-Moll-Quartett* mit dem Beinamen „Der Tod und das Mädchen“ ist sicher eines der bekanntesten Werke der gesamten Streichquartettliteratur. Vom Rang her ebenbürtig, sind nach und nach auch diejenigen in *a-Moll* („Rosamunde“) und *G-Dur* ins Repertoire der bedeutenden Quartettvereinigungen aufgenommen worden, ebenso schließlich noch, unbeschadet der Torsohaftigkeit des Werks, der Streichquartett-Kopfsatz in *c-Moll*. Alle anderen Schubert-Werke dieser Gattung jedoch, die Jahre davor entstanden sind, wurden mit wenigen Ausnahmen noch bis weit ins 20. Jahrhundert hinein, wenn überhaupt zur Kenntnis genommen, als Kuriosa behandelt: als die „frühen“ Streichquartette Schuberts, mit denen sich wenig anfangen ließ, weil man sie weder einem erkennbaren Formmodell noch einer bekannten Tradition zuordnen konnte.

Salome Reisers Heidelberger Dissertation ist nun die erste diesem Werkkorpus gewidmete Monographie; die Dringlichkeit einer solchen Studie braucht kaum eigens unterstrichen zu werden. Ihre Ausgangsthese klingt plausibel: Als befremdlich erscheinen diese Frühwerke vor allem infolge der Anlegung falscher Maßstäbe und Erwartungen. Dieser falsche Maßstab ist eine Perspektivenverzerrung durch das moderne Gattungsverständnis des Streichquartetts mit seinen Mustern Haydns, Mozarts und Beethovens. Schuberts frühe Quartette hingegen partizipieren an einer (nicht geschichtsmächtigen und heute nicht mehr wahrgenommenen) Seitenlinie der Gattungsentwicklung.

Die Wiedereinfügung dieser Frühwerke in ihren zeitgenössischen Horizont lässt ihnen endlich Gerechtigkeit zukommen. Entscheidend ist die Erkenntnis eines gesellschaftlichen Umbruchs: Die Trägerschichten des Quartettspiels befinden sich in Schuberts Jugend in entscheidendem Wandel, und so ist vor allem der Blick auf Schuberts Einbindung in das zeittypische Wiener Familienquartett mit seinem ebenso zeittypischen Repertoire die unverzichtbare Grundlage eines jeden angemessenen Urteils über die Frühwerke. Salome Reisers Studie zeichnet als Resultat umfangreicher Archivrecherchen ein ganz anderes als das

geläufige Bild des Wiener Streichquartetts um 1800: Den Hintergrund für Schuberts Kompositionen bilden über 400 Streichquartette von fast 70 Komponisten, die sich unter anderem als Fugenquartette, Virtuosenquartette und Quartettarrangements klassifizieren lassen. Drei Exemplare dieses heute nahezu unbekanntes Repertoires (von Peter Hänsel, von Andreas Romberg und von Joseph Mayseder) werden im Anhang der Arbeit auszugsweise mitgeteilt.

Allerdings findet sich auch unter diesen 400 Kompositionen keine einzige, die mehr als höchstens ansatzweise eine Anregung oder Legitimation für Schuberts undomestizierte Frühquartette hätte liefern können. Schuberts Werke sind – innerhalb seines eigenen Œuvres und auch innerhalb der Diversifikationen der Gattungsentwicklung – in einem radikalen Sinne „singulär“. Die wichtige Erschließung der Wiener Situation in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts, eine ganz eigene Leistung der vorliegenden Studie, hat also zunächst und vor allem den Sinn, die Gattungsexemplare Haydns, Mozarts und Beethovens in ihrer potentiellen Maßstäblichkeit zu relativieren.

Das Engagement der Studie für das lange Zeit vernachlässigte und unter Wert gehandelte Korpus der frühen Quartette Schuberts erscheint ebenso sympathisch, wie das analytische Vorgehen gründlich und durchdacht ist. Dennoch wäre es nicht verwunderlich, wenn nicht jeder Leser den ästhetischen Urteilen der Autorin folgen möchte. Eine ihrer methodischen Vorentscheidungen nämlich ist das Festhalten an der Terminologie der Sonatentheorie zur Formbeschreibung der Ecksätze. Diese Vorentscheidung hat veritable Konsequenzen: Da sich die formalen Auffälligkeiten vor diesem Hintergrund geradezu häufen, nehmen Schuberts frühe Quartettsätze in dieser Perspektive durchweg die Züge wagemutiger Experimentalwerke an. Beispielsweise beobachtet Salome Reiser einen ausgesprochenen Hang Schuberts zum Umgang mit „biformalen Formkonzepten“ – einer Amalgamierung von Sonatenform und Variationenzyklus. Diese weicht bei Schubert freilich vehement von jeder Ähnlichkeit mit den motivisch-thematischen und/oder harmonischen Strukturen der „klassischen“ Sonatenform ab. Stets setzt nun dort, wo in früheren (meist nur kurso-

rischen) Untersuchungen der Vorwurf formaler Undeutlichkeit erhoben worden ist, das Plädoyer der Autorin für die Anerkennung einer planvoll erzeugten formalen Vieldeutigkeit ein. Das nach 1813 zu beobachtende allmähliche Einmünden der Entwicklung Schuberts in die erkennbare Anlehnung an die traditionelle Sonatenform wird denn auch vorbehaltlos von ihr als ein „Schritt in die Konventionalität“ bedauert, und die Besprechung der nach dieser Zäsur entstandenen Werke gerät weit weniger einflusslich als die der Quartette vor 1813.

Insgesamt werden also Schuberts frühe Quartette – zu Recht – nicht als Ausdruck von Unbekümmertheit und technisch-formaler Ignoranz gewertet, sondern gerade in ihrem singulären Formgewand als Indizien eines „gesteigerten kompositorischen Anspruchs“ ernst genommen. Damit sind sie nun doch, in einer fast paradoxen Argumentationsfigur, Beweise für ein „dezidiertes Gattungsverständnis“ schon des ganz jungen Streichquartett-Komponisten. Denn formale Abenteurer dieser Art begegnen tatsächlich in keiner anderen Gattung in Schuberts Gesamtwerk.

Ein großer Erkenntniswert der Arbeit liegt in der Engführung von Sozialgeschichte und Gattungsentwicklung. Völlig einleuchtend werden im Schlusskapitel Schuberts späte („reife“) Quartette als Reaktionen auf die Wiener Entwicklung einer Quartett-Konzertkultur erklärt, und die Erklärungsmöglichkeiten vieler scheinbarer Absonderlichkeiten der Frühwerke durch ihre Zweckbestimmung für das häusliche Quartettspiel rückt, wie schon gesagt, die Beurteilungsperspektiven endlich zurecht. Ob nun freilich auf der von Salome Reiser vorgelegten soliden Argumentations- und Materialbasis das generelle Urteil über Schuberts frühe Quartette von der bislang üblichen Ratlosigkeit und Verlegenheit in echte Begeisterung umschlagen wird, bleibt abzuwarten.

(September 2000) Hans-Joachim Hinrichsen

*HEINRICH LINDLAR: Loreley-Report. Heinrich Heine und die Rheinlied-Romantik. Köln-Rheinkassel: Verlag Dohr 1999. 175 S., Abb., Notenbeisp.*

Hinter dem viel versprechenden Titel, der eine gründliche und aufschlussreiche Ausein-

andersetzung des Autors mit Heines Bezug zur so genannten „Rheinlied-Romantik“ erwarten lässt, verbirgt sich mit Blick auf die „legendäre Rheinfee“ Loreley in erster Linie der Versuch, „einem erzromantischen Erscheinungsbild nah- oder doch näherzukommen“ (S. 7). Wenn gleich dabei Heines Loreley-Gedicht aufgrund der enormen Popularität, die es spätestens seit Friedrich Silchers Vertonung (1837) in den Rang deutschen Volksliederguts katapultierte, naturgemäß im Mittelpunkt des hier vorgelegten „Reports“ steht, erweist sich Lindlars Betrachtung zu Heines Rheingedichten nicht nur in dem ihnen gewidmeten I. Kapitel („Heines Loreley im Umfeld seiner Rheingedichte“) eher als feuilletonistische Plauderei. Zweifelsohne bietet Lindlar dem an dem Loreley-Mythos interessierten Leser einen reichen rezeptionsgeschichtlichen Überblick. So informiert das II. Kapitel („Heines Loreley im Motivbereich der Feen- und Nixendichtung. Brentano bis Heine, Goethe bis Schwitters“) über die poetische Vielgestaltigkeit dieser sagenumwobenen Jungfrau, deren enigmatische Erscheinung bei den Dichtern und Musikern des 19. Jahrhunderts zu einem der beliebtesten Stoffkreise avancierte, während mit Kapitel IV („Heine/Silchers Loreley im Reflex der Nachwelt. Paraphrasen und Parodien“) schließlich versucht wird, mittels eines kühnen Gangs durch das zwanzigste Jahrhundert Varianten der literarischen resp. musikalischen Rezeption dieses national überformten Liederschatzes aufzuzeigen. Dabei wird Uwe Johnsons New Yorker *Begegnung mit dem Loreley-Brunnen* genauso zitiert wie die in den *Liedern des christlichen Soldatenbundes Württemberg* zu findende „martialisch-politische Kontrafaktur“ (S. 135) des so viel beachteten Heine-Gedichts.

Indes weist Lindlars Darstellung einige Lücken und Ungereimtheiten auf. So wird die Tatsache, dass die literarische Geburt der geheimnisvollen Frauengestalt namens Loreley wesentlich von einer Ballade aus Brentanos Roman *Godwi* (1802) ihren Ausgang genommen hat – trotz deren vollständigen Zitats an späterer Stelle – schlechterdings übergangen. Stattdessen führt Lindlar Heines Inspirationsquelle poetisierend auf „Nebelschleier“ zurück, die – zusammen mit dessen Kenntnis eines *Handbuchs für Reisende am Rhein* (Alois Schreiber, 1818) – „bei Heine unvermittelt zu der Goldfee

und Naturgöttin auf dem Lure-Ley als ‚Altarsitz‘ führten“ (S. 7). Somit wird der Dichter hier als alleiniger Begründer jener Sage von der Jungfrau auf dem Rheinfelsen präsentiert. Dass dieser Mythos jedoch hauptsächlich durch das Literaturprogramm der Romantik geprägt worden ist und gerade deshalb den Ironiker Heine 1823/24 zu seinem Gedicht mit der ‚wunderbaren Melodei‘ gereizt haben dürfte, bleibt im *Loreley-Report* unreflektiert. Vielmehr ist es – im Sinne einer Reportage – das Hauptanliegen des Autors, den Leser möglichst umfangreich über die literarische und musikalische Loreley-Rezeption des 19. Jahrhunderts zu informieren. Dabei verleitet ihn sein präventiver Erzählstil inmitten von Daten und Namen jedoch oftmals zu unvermittelten Kommentaren, die zwar die Gelehrtheit des Autors dokumentieren, mit dem zu diskutierenden Mythos allerdings kaum in Verbindung gebracht werden können. So ist der Bezug der Rheintöchter aus Wagners *Ring des Nibelungen* zur Rheinromantik des 19. Jahrhunderts zwar unbestritten; ihre Bezeichnung als „Dreifaltigkeits-Loreley“ (S. 74) erscheint jedoch besonders aufgrund der hier fehlenden differenzierten wissenschaftlichen Argumentation problematisch.

Eine eingehendere Darstellung des Untersuchungsgegenstands wäre auch im III. Kapitel („Heines Loreley im Klavierlied seiner Zeit“) wünschenswert gewesen. Zwar versucht Lindlar den jeweiligen Klanggestus der hier exemplarisch ausgewählten Loreley-Vertonungen von Silcher, Rungenhagen, Hoven, Liszt und Wieck-Schumann zu charakterisieren, bleibt dabei jedoch in Ermangelung einer fundierteren musikalischen Analyse lediglich an der Oberfläche, die – wie z. B. im Liszt-Abschnitt – mit Überlegungen zu Heines Musikästhetik nur quantitativ bereichert wird (S. 121). Aus Sicht der Heine- und Liedforschung vermag Lindlars *Loreley-Report* kaum neue Forschungsergebnisse zu vermitteln. Jeder aber, der wie der Autor dem Zauber des Rheins und des Loreley-Mythos erlegen ist, möge sich an dessen liebevoll gestaltetem Buch erfreuen.

(März 2000)

Sonja Gesse-Harm

*Verdi Handbuch. Hrsg. von Anselm GERHARD und Uwe SCHWEIKERT unter Mitarbeit von Christine FISCHER. Kassel: Bärenreiter / Stuttgart: Metzler 2001. X, 746 S.*

Rechtzeitig zum 100. Todestag erschien das Handbuch über diesen Komponisten, eine Tatsache, die nicht genug gewürdigt werden kann, da ein Werk, an dem so viele mitarbeiten, fast immer unter Termenschwierigkeiten leidet und zu spät erscheint. Mit außerordentlicher Energie, unter enormem Druck kam aber ein Band mit vielen einzelnen Aufsätzen zustande, der sehr angenehm zu lesen ist, halb Nachschlagewerk, halb eine Sammlung von Essays, die aber nicht im Einzelnen besprochen werden können, da ein intensiver Blick auf alle Details den Rahmen einer einzelnen Rezension sprengen würde.

Statt dessen sei ein Aspekt hervorgehoben, der dieses Buch vor vielen anderen als notwendig und an der Zeit erscheinen lassen muss: Von prominenter musikwissenschaftlicher Seite, von Vertretern der älteren Generation wurde Verdi recht oft nur am Rande erwähnt. Zu sehr wirkte Theodor W. Adornos Einfluss nach, gemäss dessen apodiktischen Maximen die deutsche symphonische Musik von Beethoven über Brahms und Wagner bis zu Mahler und Schönberg das einzig relevante Entwicklungsprinzip der europäischen Kultur darstelle. Alles Übrige hätte demnach nur eine marginale Bedeutung besessen; eine ganz auf die Oberstimmenmelodik konzentrierte Wahrnehmung, wie sie Verdi vom Publikum zu fordern scheint, wäre nichts anderes als das Symptom einer mangelhaften musikalischen Bildung. Dass dem nicht so ist und dass die scheinbar nur dienende Funktion des Orchesters viele harmonische Raffinements bereithält, wird im Handbuch immer wieder betont. Aber ohne dieses Phänomen nur als ein rein absolut musikalisches zu behandeln, hätte sich ein näherer Blick auf diese Harmonik gelohnt, um Richard Wagner, gegen den einige sehr polemische Bemerkungen fallen, auf dessen ureigenstem Terrain zu treffen. Doch hätte es dazu einiger längerer Notenbeispiele bedurft, die den Rahmen dieses ohnehin schon umfangreichen Buches gesprengt hätten.

Dennoch sei mit aller Vorsicht und Zurückhaltung auf dieses Defizit hingewiesen, unter dem nicht nur diese Arbeit leidet: Bei dem all-

gemein grassierenden musikalischen Analphabetismus wagen viele Autoren kaum noch, ihr Lesepublikum mit Noten zu konfrontieren. Man spricht und schreibt viel lieber über das, was hinter und über den Noten steht, und gerät dabei leicht in einen unverbindlichen Feuilletonismus oder weicht auf die heute immer wichtiger werdende Librettistik aus, die – das sei zugegeben – viele interessante Erkenntnisse zu Tage fördert, aber neben der auf alle Bereiche – nicht nur den Text, sondern auch die Szene – wirkenden Musik doch eher sekundär ist.

Trotz dieser Kritik, die angesichts der herrschenden Sachzwänge, denen sich Herausgeber immer wieder gegenüber sehen, nicht leise und vorsichtig genug ausfallen kann, ist ein Buch entstanden, das viele Vorurteile gegen Verdi ausräumt oder sie zum mindesten relativiert. Wenn dabei in jugendlichem Elan auch einige offene Türen eingerannt werden, so schadet das dem Gesamteindruck nicht, ganz im Gegenteil: Eine von aller staubtrockenen Gelahrtheit gereinigte Übersicht über die aktuelle Verdiforschung macht das Lesen zum Vergnügen.  
(August 2001) Theo Hirsbrunner

*Clara Schumann. Komponistin, Interpretin, Unternehmerin, Ikone. Bericht über die Tagung anlässlich ihres 100. Todestages veranstaltet von der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst und dem Hochschulen Konservatorium in Frankfurt. Hrsg. von Peter ACKERMANN und Herbert SCHNEIDER. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 1999. 270 S., Abb., Notenbeisp. (Musikwissenschaftliche Publikationen. Band 12.)*

„Solange die Werke von Clara Wieck-Schumann in den Buch- und Musikhandlungen weder unter W = Wieck noch unter S = Schumann, sondern unter F = Frau oder K = Komponistinnen zu finden sind, können wir noch nicht aufhören, Tagungen und Kongresse über sie zu veranstalten“, enden Janina Klassens Reflexionen über „Virtuosität und Verantwortung. Zur Kunstauffassung Clara Wieck-Schumanns“, die zu den gehaltvollsten Beiträgen des Frankfurter Tagungsberichtes zählen. Der Band ist ein markanter Schritt auf jenes Ziel hin (nach dessen Erreichen sicherlich immer noch Clara-Schumann-Tagungen denk-

und wünschbar wären). Er zeigt aber auch Defizite und Desiderata heutiger Clara-Schumann-Forschung auf. Symptomatisch ist, dass – anders als der Untertitel suggeriert – die Komponistin Clara Wieck-Schumann unter den 14 Beiträgen weit weniger Interesse findet als die Pianistin. Allein Andreas Ballstaedts Beitrag über „Die Interpretin als Komponistin“, der reproduzierende und produktive Künstlerin gleichsam in eins setzt, behandelt anhand der Kadenz zu Mozarts *d-Moll-Konzert* ihr kompositorisches Denken in einiger Ausführlichkeit. Klassens Erörterungen der Kunstauffassung (unter den Aspekten Ästhetik, Pragmatik, Ökonomie und Ethik) wie auch Eva Hirtlers feministisch argumentierende Überlegungen, wie „Clara Schumann als Thema im Musikunterricht“ vermittelt werden könne, zollen der Komponistin – Hirtler sogar auch der Liedkomponistin – zumindest partiell Tribut. Hat Klassens ebenso grundlegende wie weiterführende Dissertation (*Clara Wieck-Schumann. Die Virtuosa als Komponistin*, Kassel etc. 1990) weitere Forschungen zum Werk überflüssig gemacht? Verdiente nicht etwa auch die Vokalkomponistin, deren Klavierlied-Ceuvre seit 1992 im Druck vorliegt, Beachtung?

Im Mittelpunkt der Frankfurter Tagung stand jedenfalls die Pianistin: Dies gilt etwa für Ute Bärs prägnante Ausführungen „Zur gemeinsamen Konzerttätigkeit Clara Schumanns und Joseph Joachims“, die sich, wie die Autorin deutlich macht, über mehr als vier Jahrzehnte hinweg erstreckte und weit stärker in England als in Deutschland abspielte. Repertoire-schwerpunkte lagen bei Beethoven sowie (mit erheblichem Abstand) Schumann und Mozart. Um die Pianistin geht es ebenfalls, wenn Monica Steegmann „Clara Schumanns Veranstaltungslogistik“ durchleuchtet oder Désirée Wittkowski die gesellschaftlich-kulturellen Kontakte sowie genutzte und verpasste Chancen des ersten Paris-Aufenthaltes analysiert, den die Zwölfjährige 1832 mit ihrem Vater Friedrich Wieck unternahm. Im einzigen englischsprachigen Beitrag macht Nancy B. Reich lebendig deutlich, wie präsent Clara Schumann den musikalisch Interessierten des aufstrebenden Industrie- und Kulturlandes Amerika war. Die Präsenz resultierte aus detaillierten Berichten in der Fachpresse – vor allem *Dwight's Journal of Music* – über ihr Konzer-

tieren, aber auch in Reisebriefen. Clara Schumanns Unterrichtstätigkeit führte zu weiteren künstlerisch-pädagogischen Multiplikationseffekten. Auf die Pianistin und Herausgeberin zielen Angelika Apps Überlegungen zur „Werktreue‘ bei Clara Schumann“. Die Autorin umgeht dabei (bewusst?) die Polemik des Beethoven-Gralshüters Anton Schindler gegen Clara Schumanns „unkünstlerisches“, in seinen Augen gerade nicht werktreues Beethoven-Spiel; Apps Auseinandersetzung mit der Herausgeberin schumannscher Werke (*Gesamtausgabe, Instruktive Ausgabe*) bleibt hinter dem heutigen Forschungsstand zurück (vgl. etwa das entsprechende Kapitel in Reichs Clara-Schumann-Biographie, Informationen der Korrespondenz Clara Schumann/Johannes Brahms oder Linda C. Roesners Beitrag „Brahms's Editions of Schumann“, der auch zu Clara Schumann ergänzende Informationen enthält [in: *Brahms Studies. Analytical and Historical Perspectives*, hrsg. von George S. Bozarth, Oxford 1990]).

Eindeutige Positiva bilden die primär biographischen Forschungsbeiträge: Gerd Nauhaus dokumentiert gleichermaßen akribisch wie lebendig Clara und Robert Schumanns Beziehungen zur Musikerfamilie Kufferath, während sich Beatrix Borchards (zeitgleich im Buch *Pauline Viardot in Baden-Baden und Karlsruhe*, hrsg. von Ute Lange-Brachmann und Joachim Draheim, Baden-Baden 1999, erschienener) Aufsatz „Zwei Musikerinnen – zwei Kulturen. Unveröffentlichte Briefe von Clara Schumann und Pauline Viardot-Garcia“ anschaulich dem künstlerisch-kollegialen, in bestimmtem Maße auch vertraulich-freundschaftlichen Verhältnis der Pianistin Clara Schumann zur Sängerin Pauline Viardot-Garcia widmet. Hinzugefügt sei, dass Nauhaus seinen Aufsatz inzwischen durch die kommentierte Übertragung von Briefen Clara Schumanns an Johann Hermann und Elisabeth Kufferath ergänzte (*Clara Schumann: Lettres autographes conservées à la Bibliothèque royale de Belgique; Fontes Musicae Bibliothecae Regiae Belgicae I/VI*, Brüssel 1999). Nicht minder wichtig ist Cathleen Köckritz' fundierter Beitrag über Voraussetzungen und frühe Phasen von Friedrich Wiecks Unterrichtstätigkeit; er klärt, auf welchem pädagogisch-künstlerischen Fundament Clara Wieck zur Musikerin ausgebildet wurde.

Der Clara-Schumann-Rezeption gelten zwei Aufsätze: Gabriele Busch-Salmens umfangreiche, durch aussagekräftige Abbildungen bereicherte Studie „Die Bildnisse Clara Schumanns im Kontext zu Künstlerinnen-Porträts“ entwirft eine Typologie der Darstellung von Künstlerinnen, wobei ihre soziologische Interpretation ikonographischer Befunde oft überzeugen, gelegentlich auch zum Widerspruch anregen. Stephanie Twiehaus' Untersuchungen „Zum Clara-Schumann Bild in der deutschen Belletristik“ bleiben eher an der Oberfläche und differenzieren von vornherein nicht trennscharf zwischen Textsorten. So wird gleich anfangs nicht deutlich genug, dass Berthold Litzmanns dreibändiges Werk *Clara Schumann. Ein Künstlerleben* – laut Twiehaus „unter Aufsicht von Marie Schumann“ entstanden (S. 227) – eine Dokumentarbiographie darstellt, die unter den Prämissen des 19. Jahrhunderts durchaus hoch zu veranschlagen ist. Der Literaturhistoriker Litzmann legte – unter den Augen der ältesten Schumann-Tochter Marie, doch zum Teil wohl an ihrer „Aufsicht“ vorbei – wichtige Informations- und Interpretationsspuren zur Biographie Clara und Robert Schumanns, agierte also so weit wie möglich als „Historiker“! Was er vorlegte, wurde zwar belletristisch und biographisch intensiv ausgeschlachtet, wie Twiehaus belegt, bot aber auch der Forschung viele Chancen.

Dass diese Rezension ausführlich auf inhaltliche Bündelungen eingeht, liegt daran, dass die Herausgeber die (mitunter etwas flüchtig redigierten) Beiträge nicht inhaltlich-systematisch, sondern nach Autor-Alphabet gruppieren, was das knappe Vorwort kaum kompensieren kann. Zudem mangelt es an Verweisen zwischen den Beiträgen. Gewisse Aufschlüsse liefert das kombinierte Personen/Werke-, Orts- und Sachregister. Freilich zeigten sich hier bei Stichproben Lücken: So fehlt die auf S. 78–81 erwähnte Pianistin Wilhelmine Clauß, die zeitweise fast als jüngere Geistesverwandte und Rivalin Clara Schumanns gelten konnte (eine vergleichende Studie könnte reizvoll sein). Vergeblich sucht man dort auch die von Pauline Viardot-Garcia 1852 enthusiastisch erwähnten späten Beethoven-Quartette (S. 79).

Inhaltlich isoliert und problematisch erscheint (mir) Eva Riegers Aufsatz „Vom ‚genu-

in Weiblichen‘ zur ‚Geschlechter-Differenz‘. Methodologische Probleme der Frauen und Geschlechterforschung am Beispiel Clara Schumanns“. Sofern der ‚Untersuchungsgegenstand‘ Clara Schumann primär zur Methodendiskussion im Bereich von Gender Studies dient, würde es genügen, wenn die Ausführungen an geeigneter Stelle gewissermaßen systemintern diskutiert würden. Im Rahmen des Tagungsberichtes aber ist der Beitrag zwangsläufig mit Ansprüchen historisch-ästhetischer, biographischer und soziologischer Musikforschung konfrontiert (die in diesem Fall nicht einmal von männlichen Autoren dominiert wird). Angesichts solcher Konfrontation fehlt es Riegers Überlegungen an Differenziertheit und Transparenz, lassen sich ihre Ansprüche an feministisch geprägte Forschung offenbar nicht mit kritisch differenzierender Aufarbeitung des konkreten musikhistorischen Falles vereinbaren. Symptomatisch ist – nur scheinbar eine Nebensache – die Art ihrer Kritik an Eva Weissweilers Clara-Schumann-Biographie: Wo Rieger nur einige sprachliche, formale und argumentationslogische Einwände erhebt, wäre gerade herauszuarbeiten, wie sich aufschlussreiche Recherche-Funde, hemmungslose Spekulation, aufklärerisch maskiertes Spießertum (in Weissweilers Bemerkungen zu Schumanns angeblichen homosexuellen Neigungen!), leichtfertige Interpretation ‚historischer‘ sozialer und psychischer Äußerungen und ein fast schon kriminell verkürzender und verfälschender Umgang mit gesicherten Fakten verheerend verbinden. Andererseits wird Reichs historisch abwägender Biographie attestiert, der Ansatz sei aus Sicht der Frauenforschung nicht wirklich innovativ – als sei dies das Hauptkriterium adäquater Rekonstruktion und Interpretation historischer Strukturen und Prozesse. Rieger selbst (re)produziert in ihrer methodologischen Problemanalyse alte und neue Klischees. So fragt sie etwa (latent auf Klassens Dissertation anspielend?): „Ist es sinnvoll, wenn in Analysen des Werks von Clara Schumanns [sic!] diese mit zeitgenössischen Klein- oder mittleren Meistern verglichen wird, obwohl sie einen von Grund auf anderen Bezug zum Komponieren hatte als ihre komponierenden männlichen Zeitgenossen?“ (S. 211). Wer (nur) so fragt, verkennt die unterschiedlichen Chancen und Grenzen künstler-

scher Lebensentwürfe im 19. Jahrhundert; die monolithische Sicht ‚der‘ männlichen Position muss in die Irre führen: So korrelierte bei einem Joseph Joachim, ähnlich wie bei Clara Schumann, der Abschied vom Komponieren mit zunehmender Aktivität als reproduzierender Künstler und Pädagoge. Wäre also nicht eher nach künstlerischen Struktur-Konvergenzen als nach Geschlechter-Differenzen zu suchen? Mühelos ließen sich weitere Ungereimtheiten, weitere fragwürdige Argumentationsgrundlagen nennen, aber auch vernachlässigte Problemfelder: etwa die Frage, in welchem Maße Männer Clara Wieck-Schumanns künstlerische Emanzipation in ihrer Zeit erst ermöglichen, prägten (vgl. Köckritz' Beitrag!) oder hemmten.

Derartige Frauen- und Geschlechterforschung hatte bei der Frankfurter Tagung also kaum Konstruktives zum Forschungsgegenstand Clara Schumann beizutragen (im Gegensatz zu Eva Hirtlers musikpädagogischer Perspektive). Generell mag es andererseits irritieren, dass die eingehendsten und differenziertesten Forschungen des letzten Jahrzehnts – Klassens Arbeit von 1990 und Claudia de Vries' sechs Jahre jüngere, doch immerhin etwas häufiger zitierte Dissertation über *Die Pianistin Clara Schumann* (Mainz 1996) – in der Druckfassung der Beiträge insgesamt auffallend selten erwähnt, genutzt und offen diskutiert werden. Dass der Tagungsbericht den aktuellen Forschungsstand mit seinen Chancen und Grenzen ebenso deutlich markiert wie den künftigen Forschungsbedarf, ist indes wichtig genug.

(Dezember 2000)

Michael Struck

JAN BRACHMANN: *Ins Ungewisse hinauf ... Johannes Brahms und Max Klinger im Zwiespalt von Kunst und Kommunikation. Kassel u. a.: Bärenreiter 1999. 254 S., Abb., Notenbeisp. (Musiksoziologie. Band 6.)*

Wortkarg im Hinblick auf seine eigenen Werke; Skizzen und Entwürfe sorgsam dem Blick der Öffentlichkeit entziehend; zur Äußerung enormer Gefühlstiefen nur in Tönen, kaum in Worten neigend: So ist Brahms zur Galionsfigur der „absoluten“ Musik und zum Generalvertreter einer Ästhetik der Werkimmanenz geworden. Jan Brachmanns ein-

drucksvolle Studie, eine in Berlin bei Christian Kaden entstandene Dissertation, stellt dieses Klischee nachhaltig in Frage und nimmt es zugleich als Herausforderung ernst. Mit Absicht wird ein „indirekter“ Weg zu Brahms und seiner Musik aufgesucht. Zum Wegweiser bei diesem indirekten Zugang dient die Erschließung der in der Brahms-Literatur meist nur für peripher gehaltenen Künstlerbeziehung zwischen Johannes Brahms und Max Klinger. Die eindringliche und facettenreiche Interpretation der *Brahmsphantasie* Klingers, eines 1894 publizierten Zyklus von Graphiken zu Kompositionen von Brahms, wird so zum Demonstrationsmittel der prekären Befindlichkeit der Kunst am Ende des 19. Jahrhunderts.

Es geht am Beispiel von Brahms und Klinger um Grundsätzliches: um die Grenzen der Mitteilungsfähigkeit der Kunst im Zeitalter ihrer Absolutheit und vollkommenen Ästhetisierung. Die hohe gegenseitige Wertschätzung von Brahms und Klinger und die Struktur ihrer Beziehung – einem umfangreichen Briefwechsel stehen lediglich drei knappe persönliche Begegnungen gegenüber – wertet Brachmann als planvolle und epochentypische Entscheidung für einen „werkzentrierten“ Dialog, der auf der Grundlage gemeinsamer ästhetischer Überzeugungen und, wissenssoziologisch gesprochen, vor dem Hintergrund unthematizierter und unproblematischer Selbstverständlichkeiten funktioniert. Der Verdeutlichung dieses Hintergrundes sind umfangreiche Kapitel über vergleichbare künstlerische und philosophische Bezugspunkte bei Brahms und Klinger gewidmet, die man – zum Beispiel den Abschnitt über Anselm Feuerbach – in ihrer methodischen Durchdachtheit als vorbildlich bezeichnen muss. Nach und nach wird ein kompliziert gewobenes intertextuelles Gefüge sichtbar, das den von Brachmann gewählten „indirekten“ Weg zu Brahms als eine Via Regia zum Verständnis des Komponisten erscheinen lassen.

Im Lichte von Klingers Graphiken (bzw. deren Deutung durch Brachmann) wird eine brahmssche Ästhetik des Verbergens, Andeutens und einer Kommunikation unter Eingeweihten deutlich, die sich in dem Angebot an die skeptische Clara Schumann, ihr den nicht leicht erkennbaren Konnex zwischen Klingers

Graphiken und seiner Musik persönlich zu erläutern, verblüffend absichtsvoll zu erkennen gibt. Brahms ist sich nach Ausweis der Dokumente über die Reichweite, aber auch über die Gesteungskosten seines ästhetischen Konzepts im Klaren. Sein Klinger gegenüber geäußelter Neid auf die semantische Präzision bildender Kunst bei gleichzeitiger Freude über die eigene Entpflichtung von allzu großer Deutlichkeit beschreibt genau den „Zwiespalt von Kunst und Kommunikation“, der Brachmanns Studie den Untertitel gibt. Klingers bildkünstlerische Anknüpfungen an die von ihm zusammengestellten Brahms-Werke und deren assoziative Verbindung mit weiteren brahmsschen Kompositionen steigert deren Konnotationen, anders als die Formulierung im letzten Vers des *Schicksalsliedes* es will, „ins Ungewisse hinauf“. Klinger wie Brahms werden, darin charakteristisch für ihr gesamtes Zeitalter, gezeigt als Strategen einer Steigerung des Sprachvermögens ihrer Kunst unter strikter Wahrung des mit dem Absolutheitsanspruch gesetzten „Unsaybarkeitstopos“. Und wenn das Unsaybare so notwendigerweise unsaybar bisweilen gar nicht ist – Brachmann legt hier ganze Dimensionen eines erotischen Subtextes frei –, so zeigt dies, wie planvoll bei aller kommunikativen Unmittelbarkeitssehnsucht die Kunst des Verbergens, Verdeckens und Verschweigens als Ineinander von Aussprechen und Verräteln eingesetzt wird. Brahms muss auf das Verstandenwerden in einem kleinen Freundeskreis rechnen und ist daher auf das intim-kammermusikalische Produzieren angewiesen, in dem nicht (nur) „die Menschheit“ als Adressat seiner Kunst fungiert – und Klinger bringt auf dem Schlussblatt seines Zyklus die Apotheose des künstlerischen Scheiterns mit dem sehnsuchtsvollen Freundschaftsbild einer gelingenden künstlerischen Kommunikation (wohl direkt auf Brahms bezogen) zusammen. Seine bewusst nicht als Loseblattsammlung publizierte *Brahmsphantasie*, deren Buchform Brachmann völlig überzeugend als für ihre Rezeption essenziell nachweist, wird damit für den bildungsbürgerlichen Rezipienten als den Dritten im Bunde dieser werkzentrierten Kommunikation zu einem „bildungsreligiösen Erbauungsbuch“.

Brachmanns interdisziplinäre, hermeneutisch und wissenssoziologisch argumentieren-

de Studie ist streng genommen kein Buch über die Musik von Brahms (die als solche auch kaum zum Gegenstand der Untersuchung wird), wohl aber, nicht weniger wichtig, eines über die Grundlagen der sie konstituierenden Ästhetik (um genau zu sein: der Ästhetik der Vokalmusik). Es ist zu hoffen, dass nachfolgende Bemühungen um ein angemessenes Verständnis der brahmsschen Musik sich nicht einfach durch Brachmanns Interpretationsergebnisse zu weitreichenden semantischen Spekulationen aufgefordert fühlen, sondern sich vor allem auch von seiner methodischen Geschicklichkeit und Umsicht inspirieren lassen.

(September 2000) Hans-Joachim Hinrichsen

*Besuch bei Cosima. Eine Begegnung mit dem alten Bayreuth. Mit einem Fund der Briefe Cosima Wagners. Hrsg. und kommentiert von Vladimir KARBUSICKY. Hamburg: von Bockel Verlag 1997. 78 S., Abb.*

Das Büchlein, eine etwas willkürliche Zusammenstellung verschiedenster Quellen, reichlich naiv-hagiographisch kommentiert vom Herausgeber, ist im Grunde – was aus dem Titel nicht hervorgeht – eine Huldigung an den tschechischen Komponisten Josef Bohustav Foerster (1859–1951), der in der Tat eine Wiederentdeckung verdiente. Er war ein enger Freund Gustav Mahlers, der seine *Dritte Symphonie* von 1896 in Hamburg uraufgeführt hat, und stand in mehr oder weniger intensivem Kontakt zu Antonín Dvořák, dessen Nachfolger als Organist an der St. Vojtech-Kirche in Prag er in jungen Jahren wurde, zu Peter Tschaikowskij und anderen bedeutenden Komponisten und Schriftstellern seiner Zeit. Der tief gläubige Katholik wurde nicht nur im Dritten Reich wegen seiner pazifistisch-judenfreundlichen Gesinnung (wie sie sich etwa in seiner Mysterienoper *Der Tor* nach Lev Tolstoi manifestiert) angefeindet, sondern auch in der kommunistischen Ära bis zu seinem Tod drangsaliert und über das Grab hinaus boykottiert. Seine Frau Bertha Foerster-Lauterer war die erste Bayreuther Elsa. (Briefe von Cosima Wagner an sie werden aus dem Nachlass Foersterns in dieser Dokumentation zum ersten Mal abgedruckt.) So kam es 1893 zum Besuch des Künstlerhepaars im Hause Wahnfried. Auf ihn und auf die Persönlichkeit Cosima Wagners hat

Foerster in seinen Erinnerungen, die er unter dem Eindruck ihres Todes fast vierzig Jahre später niederschrieb, ein verklärendes Licht geworfen. Einigermaßen realistisch mutet die Schilderung der pedantischen, wortfixierten Arbeit Cosimas mit den Sängern (in Kooperation mit Julius Kniese) an, welche die Künstler nicht selten zur Verzweiflung trieb. Die von Cosima diktierten aristokratischen Sitten im Hause Wahnfried – gegen die Siegfried bisweilen aufbegehrte, indem er z. B. plötzlich mitten beim Essen aufstand und wie sein Vater vor den verdatterten Gästen einen Kopfstand machte – werden von Foerster plastisch beschrieben. Auf der ersten Seite seiner Dokumentation kündigt der Herausgeber Entlastendes zu Cosima Wagners Antisemitismus an. Foerster, ein glühender Philosemit, Präsident des Prager Vereins wider den Antisemitismus, der auch Gustav Mahler gegen judenfeindliche Attacken verteidigte, hat in seiner Oper *Deborah* (1890/91) nach einem Sujet von Salomon Mosenthal die Not jüdischer Flüchtlinge angesichts eines drohenden Pogroms geschildert. Über diese Oper soll er sich mit der hochinteressierten Cosima lange unterhalten haben. Doch auf die angekündigten Belege dafür wartet der Leser dieser ein wenig unbedarften, vom Quellenmaterial jedoch teilweise aufschlussreichen Dokumentation vergeblich. (April 2001) Dieter Borchmeyer

*Hans Rott. Der Begründer der neuen Symphonie.* Hrsg. von Heinz-Klaus METZGER und Rainer RIEHN. München: edition text + kritik 1999. 171 S., Notenbeisp. (Musik-Konzepte 103/104.)

Komponisten, die nicht zum „Pantheon“ zählen, haben es schwer, im Musikleben wie in der Musikwissenschaft. Es ist daher allemal berechtigt, über einen ‚zu Unrecht Vergessenen‘ ein Buch herauszugeben und ein wenig die Werbetrommel zu rühren. Allerdings sollte man es nicht übertreiben – denn dann erweist man der Sache einen Bärendienst.

Leider steht zu befürchten, dass genau dies die Wirkung des vorliegenden Bandes sein wird. Das Vorwort, eine Aneinanderreihung fragwürdiger Lobhudeleien, könnte man als bloße Reklame abtun, wenn der Rest des Buches wenigstens ansatzweise den im Titel ausgedrückten Anspruch einlöste: zu vermitteln, in

wiefern Rott als „Begründer der neuen Symphonie“ gelten kann. Um diese aus einer Äußerung Gustav Mahlers abgeleitete Einschätzung zu begründen, wäre es nötig, Rotts Symphonik gattungsgeschichtlich einzuordnen, zumindest die besonderen Qualitäten seines Werks herauszuarbeiten oder eine entsprechende zeitgenössische Rezeption darzustellen.

Die „analytischen Betrachtungen“, die Frank Litterscheid über die *E-Dur-Symphonie* anstellt, erfüllen diese Anforderungen nicht. Brav erzählt der Autor den Verlauf des Werkes nach, vom Beginn des ersten Satzes bis zum Schluss des Finales. Weder Fragestellungen noch Methoden werden diskutiert, stattdessen eine Sammlung von Banalitäten („Obwohl der Satz nun tatsächlich auf sein Ende zugeht, finden noch bemerkenswerte Ereignisse statt“, S. 43) und Stillblüten („Am Ende des Fugatos denkt Rott immer noch nicht an eine Reprise“, S. 33) präsentiert. Musikhistorische Zusammenhänge werden vorzugsweise mit Hilfe des ‚Kunstgriffes‘ hergestellt, Beschreibungen oder Deutungen, die in musikwissenschaftlicher Literatur über Werke anderer Komponisten formuliert wurden, auf den Untersuchungsgegenstand zu übertragen (oft ohne korrekten Beleg, z. B. S. 23, 25, 31, 32) – wenn sie nur irgendwie auf Rotts Symphonie passen, sieht sich der Autor veranlasst, von „Antizipationen“ oder „Einflüssen“ zu sprechen.

Der überwiegende Teil des Bandes besteht aus Texten und Dokumenten zur Biographie des Komponisten. Angesichts der abgedruckten Dokumente aus dem Nachlass (übrigens keineswegs des „gesamten“ Nachlasses, wie die missverständliche Formulierung auf S. 45 suggeriert) drängt sich die Frage nach dem Sinn der aufwendigen Editionsarbeit auf. Eine mit kritischer Distanz verfasste, den Wert der Quellen diskutierende und das sozial- und musikgeschichtliche Umfeld einbeziehende biographische Darstellung wäre sicherlich sinnvoller gewesen als der Abdruck von Erinnerungen eines Freundes sowie des unsäglich biographischen Abrisses von Maja Loehr von 1958, der als Parodie auf Trivilliteratur der Jahrhundertwende durchgehen könnte. Wer sich für Personen aus dem Umfeld Rotts (etwa Mahler oder Bruckner) interessiert, kommt kaum auf seine Kosten, und manche Dokumente, wie Adressbuch oder Taschenkalender, eig-

nen sich allenfalls als Quellen zur Sozial- und Mentalitätsgeschichte Wiener Musikstudenten um 1880. Immerhin bieten sie stellenweise amüsante Erkenntnisse über die überzeitlichen Konstanten des Studentenlebens – wie der Eintrag vom 31. Mai 1878: „Über Nacht Geschichte d. Musik studieren“, erlegt sich Rott auf – denn am nächsten Tag ist „Prüfung d. Geschichte d. Musik“ (S. 146)!

Lästig ist indessen das Fehlen von Anmerkungen, die darüber aufklären, ob in den Sekundär-Texten zitierte oder erwähnte Dokumente im selben Band abgedruckt sind, so dass man „auf Verdacht“ suchen muss – nicht selten mit dem Ergebnis, dass im betreffenden Text sinnentstellend zitiert wurde. (So auf S. 8, wo die Formulierung „die Symphonie schlechthin“ den „Freunden und Kollegen“ zugeschrieben wird, während die Vorlage – auf S. 57 endlich aufgespürt – die „Berufsgenossen“ ausdrücklich ausschließt.)

In den Vorbemerkungen zum Werkverzeichnis kritisiert Helmuth Kreysing vollmundig „Fehler und Ungenauigkeiten“ des Verzeichnisses von Leopold Nowak, erlaubt sich jedoch selbst einige Nachlässigkeiten wie von den Incipits abweichende Wortlaute der Satzüberschriften bei den beiden Symphonien. Gerne wüsste man, ob die „Dachs-Studie“ etwas mit dem Wiener Klavierprofessor Joseph Dachs zu tun hat – der Herausgeber schweigt sich aus. Und wie immer man zu dem Anspruch stehen mag, das Verzeichnis solle „der Praxis dienen“ und daher nur die „aufführbaren“ Werke auflisten (S. 157) – wäre es wirklich sinnvoll, eine „Suite E-Dur“ aufzuführen, von der es nur ein „Praeludium“ und einen „letzten Satz“ gibt?

(Oktober 2000)

Rebecca Grotjahn

*GUIDO ELBERFELD: Die Kunstlieder Ottorino Respighis, Frankfurt a. M.: Peter Lang 2000, 197 S. (Reihe Musikwissenschaft. Band 202.)*

Vielen Musikliebhabern ist Respighis Name geläufig. Während jedoch die den Pinien, Brunnen und Festen Roms gewidmeten Tondichtungen in zahlreichen Einspielungen vorliegen, ist das restliche Œuvre mancherorts fast der Vergessenheit anheim gefallen. Auch in der wissenschaftlichen Literatur fehlen kenntnis-

reiche Gesamtdarstellungen, so dass die Einordnung in musikgeschichtliche Zusammenhänge schwer fällt. Die vorliegende Untersuchung verspricht Abhilfe, weil sie den unbekannteren Respighi nicht nur punktuell, sondern – gattungsspezifisch zentriert – in seiner personalstilistischen Entwicklung zur Sprache bringt. Die Gattung (besprochen werden Kompositionen für Gesang und Klavier, die zwischen 1896 und 1924 entstanden sind) stellt sich jedoch als problematisch heraus, konnten doch italienische Komponisten der Jahrhundertwende, im Gegensatz zu ihren mitteleuropäischen Kollegen, auf keine stilbildende Tradition des Kunstlieds zurückgreifen. Nachdem die Kompetenz lyrischen Ausdrucks im Ottocento von der ‚opera lirica‘ beansprucht wurde, hat deren Krise den Kunstlied-Boom nach 1900 zumindest begünstigt. Solche Fragen sollten jedoch im historischen Vergleich erörtert werden. Auch die „Integration der modalen Tonarten und der Gregorianik“ (S.169) ist weniger Verdienst als zeittypisches Phänomen; auf diese Weise versuchte man in Italien einerseits dem Tonalitätszerfall, andererseits dem atonalen Sog zu entkommen. Die „kulturelle Provinzialität“ (S.170) ließ sich damit jedoch nicht überwinden. Sprachlich und analysetechnisch, in der deskriptiven Aufzählung, hat sich der Autor diesem Niveau leider zu sehr angepasst (gefordert wird mancher Leser allenfalls durch unübersetzte Zitate). Trotzdem sind wir Respighi ein Stück weit näher gekommen.

(August 2001)

Joachim Nollery

*BERNHARD BILLETER: Frank Martin. Werdegang und Musiksprache seiner Werke. Mainz: Schott (1999). 256 S., Abb., Notenbeisp.*

Der Autor hat sich mit mehreren Veröffentlichungen (darunter auch seine Dissertation) als „Frank Martin-Experte“ ausgewiesen, und so lag es nahe, gerade ihn für eine Monographie über diesen Komponisten zu gewinnen. Der Schott-Verlag ergänzt damit (teilweise in Co-Produktion mit dem Züricher Atlantis-Verlag) sein Repertoire mit Titeln über die drei bekanntesten, aus einer Generation stammenden Schweizer Komponisten (Othmar Schoeck, Frank Martin, Arthur Honegger).

Wenn Spezialisten ein Thema bearbeiten, so kann das Ergebnis eine wirklich umfassende Information sein, von der man profitiert. Möglich ist aber auch, dass dem Autor das Gespür dafür abhanden kommt, was er bei seinem Leser voraussetzen kann und was erklärungsbedürftig ist; hierzu gehört auch leider der vorliegende Titel. Bereits in biographischer Hinsicht verwirrt Billeter, weil eine kontinuierliche Zeitschiene fehlt, an der man nacheinander Martins Werke kennenlernen und dessen musikalische Entwicklung nachvollziehen könnte. Manches bleibt unerläutert stehen: auf S. 23 wird z. B. von Martins „Frau Irène Gardian“ gesprochen – auf der nächsten Seite aber ohne jede klärende Zusatzinformation von „seiner Frau Maria Martin“. Der nicht informierte Leser (und wer ist schon Experte für Frank Martin?) muss dies zunächst ratlos zur Kenntnis nehmen. Weil Billeter durchaus Bezüge zwischen Martins Leben und Schaffen herstellt, dürfen solche scheinbar widersprüchlichen, lediglich bruchstückhaft hingeworfenen Fakten nicht unkommentiert bleiben, damit sie nicht – wie im vorliegenden Fall – zur verwirrenden und damit wertlosen Staffage verkommen. Ein verhältnismäßig umfangreicher Bilderteil zeigt zudem Billeters Bemühen um den biographischen Aspekt; solche illustrativen Elemente können den Komponisten aber immer nur als Privatperson näherrücken und stellen somit lediglich eine (allerdings angenehme) Ergänzung dar – über die künstlerische Seite sagen sie indessen kaum etwas aus.

Die Werkbesprechungen, die offenbar zentrales Anliegen des Autors sind, bieten zwar etwas mehr, da sie mit zahlreichen Notenbeispielen und Selbstkommentaren des Komponisten angereichert sind; letztere vermitteln immerhin einige Informationen über Martins künstlerisches Selbstverständnis. Aber auch hier vermisst man eine überzeugende Gliederung, durch die Billeter das kompositorische Schaffen dem Leser übersichtlich näher bringt. Stellenweise scheint eine systematische Darstellung nach Gattungen oder einem anderen übergeordneten Gesichtspunkt angestrebt zu sein, doch fehlt für den gesamten Bereich eine konsequente Strukturierung. Sammelkapitel, in denen Werke nach unterschiedlichen Kriterien zusammengefasst sind (z. B. unter der wenig aussagekräftigen Überschrift „Inkarnati-

on“, oder etwas einleuchtender mit „Geistliche Werke“), wechseln mit solchen zu ästhetischen Fragen, eingestreuten Einzelbetrachtungen oder biographischen Abschnitten. Häufig belässt es der Autor bei weitschweifigen Reden über Musik, ohne analytisch wirklich aussagekräftig zu werden. – Eine Diskographie mit Aufnahmen, bei denen „Frank Martin als Dirigent, Pianist oder Berater mitgewirkt hat“, bildet dann aber noch einen erfreulich interessanten Schlusspunkt.

(Februar 2000)

Georg Günther

*Gerhard on Music. Selected writings. Edited by Meirion BOWEN. Aldershot u.a.: Ashgate 2000. XIV, 276 S., Abb., Notenbeisp.*

Diverse der direkten Schüler Arnold Schönbergs sind viel zu wenig bekannt; Karl Rankl gehört ebenso hierzu wie Roberto Gerhard, der 1896 geborene Katalane, der wie Isaac Albéniz, Enrique Granados und Manuel de Falla zunächst bei Felipe Pedrell studierte und von 1923 bis 1928 Schönberg-Schüler war. Schönbergs Einfluss wirkte sich mindestens ebenso stark auf Gerhards Denken und Schaffen aus wie Pedrells. 1939 floh Gerhard vor dem Spanischen Bürgerkrieg zunächst nach Paris und 1940, auf Einladung von Edward J. Dent und J. B. Trend, nach Cambridge, wo er ein neues Zuhause fand und 1970 starb (sein Nachlass findet sich in der dortigen Universitätsbibliothek). Diese Lebensstationen und Gerhards Sichtweisen hierzu spiegeln sich zum Teil in den hier vorgelegten ausgewählten Schriften wider, die vor allem in Zeitschriften, allen voran dem *Mirador* 1930/31, und in einigen heute fast vergessenen Sammelpublikationen erschienen. Von allgemeinen musikalischen Fragen reicht die Spannweite über Schönberg und einige seiner Schüler und vor allem auch durch Schönberg geprägte Kompositionstechniken bis hin zu Äußerungen zur musikalischen Tagessituation in England (diese leider nur sehr am Rande) und den neuesten Entwicklungen der musikalischen Avantgarde sowie musikästhetischen und -politischen Ausführungen.

Meirion Bowen, der deutschen Musikwissenschaft als Kapazität zu Michael Tippett ein Begriff, leistet auch mit diesem Band exzellente Arbeit (abgesehen von einigen sehr merkwürdigen deutschen Zitaten, die offenbar einen ei-

genen Korrekturgang erfordert hätten), inklusive der ausgezeichneten Übersetzungen aus dem Spanischen oder Katalanischen. Die 34 Texte sind klug und abwechslungsreich in fünf Abteilungen gruppiert, Gerhards eigene Werke finden konzentriertere Behandlung in den Bereichen „Music and Drama“ und „Music in a Post-war Context“. Schönberg und seine Folgen haben ebenso eine eigene Abteilung wie die spanische Musik, und nur hier durchbricht Bowen seine Strukturierung, um einige neuere spanische Komponisten und ihre Werke sowie auch Hanns Eisler in der Abteilung „Contemporary Composers 1929–1939“ zu behandeln, die ausschließlich Kurzrezensionen bietet. Nur dass die Anmerkungen, wie in Britannien so oft üblich, ans Ende des Buches verbannt und so die Quellennachweise der einzelnen Texte (leider ohne Wiedergabe der Originaltitel, die in einem separaten Anhang gegeben sind) nicht sofort offenkundig sind, ist ein kleines, aber verschmerzbares Manko. Eine Auswahl an Photographien, ein Werkverzeichnis und eine Auswahlbibliographie runden den Band ab, der durch ein ausgezeichnetes (nur in Kleinigkeiten fragwürdig ausgeführtes) Register erschlossen ist und der einen guten Einstieg bietet in die Befassung mit diesem sich zwischen den Kulturen bewegenden Komponisten, der derzeit hauptsächlich durch die Briten, weniger durch die Spanier gepflegt wird.

(Oktober 2001)

Jürgen Schaarwächter

*Driven into Paradise. The Musical Migration from Nazi Germany to the United States.* Ed. by Reinhold BRINKMANN and Christoph WOLFF, Berkeley u. a.: University of California Press 1999. XIII, 373 S.

In Georg Büchners Lustspiel *Leonce und Lena* sagt Leonce am Ende: „Ei Lena, ich glaube das war die Flucht in das Paradies.“ Dieses Bild hat Arnold Schönberg aufgegriffen, als er am 9. Oktober 1934 auf einem Empfang in Hollywood eine Ansprache hielt, in der er den Amerikanern für die Gewährung des Asyls mit den Worten dankte: „Ich wurde ins Paradies vertrieben!“ Die Wirklichkeit des Exils war freilich nicht paradiesisch, weder für Schönberg noch für irgendeinen anderen Flüchtling, wenngleich nicht alle Bertolt Brechts skepti-

schon Blick auf Hollywood geteilt haben werden: „Diese Stadt hat mich belehrt, / Paradies und Hölle können eine Stadt sein. / Für die Mittellosen / ist das Paradies die Hölle.“

„Driven into Hell“ oder „Driven into Paradise“? – diese Frage durchzieht im Hintergrund die meisten Beiträge des jetzt endlich vorgelegten Bandes über die musikalische Migration aus Nazi-Deutschland in die Vereinigten Staaten. Er vereint im Wesentlichen die Referate der 1994 an Harvard durchgeführten Tagung zum Thema Exilmusik, die sich als eine Fortsetzung des 1992 in Essen stattgefundenen Kongresses „Musik in der Emigration 1933–1945“ verstand. In seinem einleitenden Beitrag „Reading a Letter“ (von A. Schönberg) erörtert Reinhold Brinkmann allgemeine inhaltliche und methodische Fragen der Exilforschung, wobei er deutliche Akzente setzt, die dem modischen Trend zur Entpolitisierung von Flucht und Exil entgegenwirken: „Holocaust“ und „Expulsion“ seien die Kernthemen des Forschungszweiges, an denen die Vorstellung eines Aufbruchs in eine „neue Heimat“ (Horst Weber) vorbeizudriften drohe. (Von hier aus wäre es übrigens nur noch ein kleiner Schritt hin zu einer Erweiterung des Exilbegriffs, wie sie im Handbuch des deutschsprachigen Exiltheaters vertreten wird, wo auch jene Formen der „Expulsion“, die die angestrebte Flucht aus dem Machtbereich der Nazis verhinderten, Berücksichtigung finden: Ghettoisierung und Deportation. Um der Einheit des Themas willen könnte dann z. B. neben Arnold Rosé, der nach England fliehen konnte, auch seine Tochter Alma Rosé, die in Auschwitz ums Leben kam, mit einbezogen werden, und selbst das kulturelle Ghetto des Jüdischen Kulturbunds in Deutschland wäre unter dem Begriff der „Expulsion“ zu behandeln.)

Im Hauptteil des Bandes sind 13 Aufsätze drei Themenbereichen zugeordnet: Erfahrungsberichte, Akkulturationsprozesse und Fallstudien. Den Anfang macht der Grand Old Man unter den amerikanischen Komponisten, Milton Babbitt, der von 1933 an sehr vielen Immigranten aus Österreich und Deutschland begegnet ist (darunter Schönberg, Kolisch, Steuermann, Krenek) und anekdoten- und inhaltsreich von ihnen zu erzählen weiß. (An einigen Stellen hätte man sich ein sorgfältigeres Lektorat gewünscht, um krasse Fehler wie den, dass

Paul Dessau 1934 nach New York kam und 1937 Brecht in Kalifornien traf, zu vermeiden; Dessau erreichte erst im Juni 1939 die USA.) Aus der Perspektive der „Refugees“ ist der Bericht von Bruno Nettel gehalten, der selbst als Kind mit seinen Eltern in die Vereinigten Staaten kam. Er bezeugt, dass sein Vater Paul Nettel, der viele Jahre an der Indiana University in Bloomington Musikgeschichte lehrte, sich Zeit seines Lebens als Österreicher empfand – trotz US-amerikanischer Staatsbürgerschaft. Demgegenüber stellt Lydia Goehr anhand (auto)biographischer Notizen über ihren Großvater Walter Goehr und dessen Bruder Rudolph die prinzipielle Gespaltenheit einer vom Exil betroffenen Persönlichkeit heraus, wobei sie (vielleicht etwas unkritisch) ein Diktum Richard Wagners über die Merkmale „deutscher Musik“, die dieser (in seiner Beethoven-Schrift) nicht zuletzt auch auf „physiologische“ Unterschiede zurückführt, zum Ausgangspunkt nimmt. Den Abschluss des ersten Teils bildet eine von David Josephson durchgeführte Untersuchung aller Berichte in der *New York Times* über die musikpolitischen Maßnahmen der Nazis seit 1933 einerseits und (prominente) Flüchtlinge aus Europa, die New York erreicht hatten, andererseits. Da in dieser Zeitung auch vermeldet wurde, in welche Positionen die Musiker und Musikerinnen während der 1930er-Jahre gelangt sind, liegt mit Josephsons Artikel nunmehr eine weitere für die Immigrationsforschung wichtige Quelle vor (die sich übrigens über ein vollständiges Schlagzeilenverzeichnis bequem erschließen lässt).

Der zweite Teil steht unter der leitenden Fragestellung der „Akkulturation“. Er wird mit einem philosophisch unterfütterten Grundsatzaufsatz von Hermann Danuser über Probleme der Identitätsfindung bei exilierten Komponisten (hier besonders Schönberg, Strawinsky, Weill und Eisler) eröffnet (eine deutschsprachige Fassung dieses Aufsatzes findet sich inzwischen auch in dem Sammelband *Exilmusik. Komposition während der NS-Zeit*, Hamburg: von Bockel 1999). Ähnlich in der Fragestellung, in der Durchführung allerdings konkreter und fundierter ist der Aufsatz von Claudia Maurer Zenck über das US-amerikanische Exil von Schönberg, Krenek und Strawinsky. Akkulturation wird hier zunächst

ganz lebensweltlich aufgefasst, das heißt an dem Kontakt der europäischen Lehrer mit ihren amerikanischen Schülern beobachtet, an der Reaktion des Publikums auf die Musik der berühmten, aber weitgehend ungehörten Avantgarde-Komponisten abgelesen, an dem Interesse der amerikanischen Verlage und anderen Institutionen beschrieben. Erst in einem zweiten Schritt wird das Schaffen der drei Komponisten erörtert, wobei Maurer Zenck bei Strawinsky ein bewusstes Eingehen auf das neue Publikum konstatiert und bei Krenek und Schönberg immerhin eine Ambiguisierung der ehemals strengen ästhetischen Maximen nachweisen kann. Kim H. Kowalke untersucht sodann das akkulturelle Verhalten von emigrierten Musikern anhand von Whitman-Vertonungen, wobei insbesondere Kurt Weill und Paul Hindemith miteinander verglichen werden. Dabei bestätigt sich, dass Weill ein innigeres Verhältnis zur US-amerikanischen Literatur gefunden hat als Hindemith.

Der dritte Teil, in dem „Case Studies“ versammelt sind, beginnt mit Bryan Gilliams Aufsatz über Erich Wolfgang Korngold, in dessen Künstlerbiographie ein „doppeltes Exil“ festgestellt wird: der Weg von Wien nach Hollywood einerseits, und der Wechsel von der Oper zum Film andererseits. Letzteres als „Exile“ zu bezeichnen, ist zumindest fragwürdig; es setzt die tatsächliche Verfemung und Verfolgung indirekt herab. Alexander L. Ringer gibt einen detaillierten Bericht über die Entstehung des Gemeinschaftswerks *The Eternal Road* von Franz Werfel, Max Reinhardt und Kurt Weill. Das groß dimensionierte biblische Spektakel, das in jeder Hinsicht ein Parallelwerk von *Hagadah shel Pessach* von Max Brod und Paul Dessau ist, wird als ein Aufruf an die US-Amerikaner verstanden, etwas für die Rettung der europäischen Juden zu tun, und im Übrigen in seiner stilistischen Vielfalt (Rückbezüge auf Weills europäische Kompositionen, Adaption traditioneller jüdischer Synagogalmusik) gewürdigt. Stephen Hinton vergleicht sodann aufs Neue die beiden Immigranten Hindemith und Weill, wobei er – ähnlich wie schon Kowalke – die US-amerikanische Perspektive wählt. Dies wird gleich am Anfang deutlich, wenn er die fatalen Folgen anspricht, die Theodor W. Adornos Polemik gegen die Neoklassizisten in der europäischen Nachkriegs-Musikologie hat-

te (er nennt Adorno respektlos den „New Music guru“). Sowohl Hindemith als auch Weill verfielen seinem Verdikt. Die Amerikaner wussten zu differenzieren: Weill wurde geliebt, weil er stark genug war, seine europäische Identität zu bewahren und gleichwohl amerikanisch zu schreiben („other-directed character“); Hindemith wurde geschätzt, weil man erkannte, dass er sich stärker an die Alte Welt gebunden fühlte, und man akzeptierte, dass er zu seinen Wurzeln zurückstrebte („inner-directed character“).

Mit drei weiteren Aufsätzen (Anne C. Shreffler über Stefan Wolpe, Pamela M. Potter über Alfred Einstein und Walter Levin über „Immigrant Musicians and the American Chamber Music Scene“) schließt der hochinteressante dritte Teil ab, der allenfalls die ungute Neigung hat, immer wieder die bekannten „Fälle“ als Beispiele heranzuziehen (was im Übrigen für den ganzen Band gilt). Sehr begrüßenswert ist es daher, dass im Anhang sich die bisher umfangreichste Liste von Musikwissenschaftler/innen, die zwischen ca. 1930 und 1945 ins Exil gegangen sind, findet, in der auch weniger bekannte Namen auftauchen. Die eindrucksvolle, von Bruno Nettle und anderen erstellte Liste von 136 Namen soll durchaus auch den Charakter einer Ehrentafel („Honor Roll“) haben, im übrigen aber als Basis für weitere Recherchen dienen. Leider fehlen auch hier alle in KZ-Haft oder anderswo gewaltsam ums Leben gekommenen Musikologen; zudem wären noch einige Personen, die zur Gruppe derer, denen die Flucht aus Nazi-Deutschland gelungen ist, gehören, zu ergänzen: Elsa Bienenfeld (KZ), Ludwig Brav (UK), Laurence Feininger (USA 1938), Wilhelm Fischer (Zwangsarbeit), Edwin Geist (Litauen 1942, erschossen), Vaclav Gieborowski (KZ bei Posen), Alfred Goodman (USA 1940), Felix Greissle (USA 1939), Oskar Guttmann (USA 1939), Paul Hamburger (UK 1939), Bernhard Heiden (USA 1935), Vladimir Helfert (KZ Theresienstadt), Ernst Henschel (UK 1938), Richard Hohenemser (Suizid 1942), Kurt Huber (hingerichtet Berlin 1943), Jacob Heinrich (USA), Paul Walter Jacob (Argentinien 1938), Alice Jacob-Loewensohn (Palestina 1933), Vladimir Jankélévitch (Frankreich 1940), Helmut Kallman (Kanada 1940), Georg Kinsky (Zwangsarbeit 1944), Józef Koffler (erschossen

1944), Inge Lammel (UK 1939), René Leibowitz (KZ und Versteck Frankreich 1940), Erwin Leuchter (Argentinien), Karl Lustig-Prean (Brasilien 1939), Michael Thomas Mann (USA 1938), Therese Marix-Spire (USA 1941), Miloje Milojewic (Haft in Belgrad), Soma Morgenstern (USA 1941), Zdenek Nejedly (UdSSR 1939), Nathan Notowicz (NL 1933), Reinhard Georg Pauly (USA 1937), Julian von Pulikowski (Polen 1934), Grete Reichmann (UK 1939), Max Reinhardt (UK 1933), Carl August Rosenthal (USA 1938), Marcel Rubin (Mexiko 1942), Hermann Schildberger (UK 1939), Marius Schneider (Spanien 1943), Kurt Schröder (UK 1933), Ugo Sesini (KZ Mauthausen), Peter Stadlen (UK 1935), Thera Steiner (KZ Auschwitz 1940), Erich Steinhard (KZ Lodz 1941), Leo Treitler (USA), Vojislav Vuckovic (erschossen Belgrad 1942).  
(Dezember 2000) Peter Petersen

PAUL DESSAU: „Let's hope for the Best“. Briefe und Notizbücher aus den Jahren 1948 bis 1978. Im Auftrag der Stiftung Archiv der Akademie der Künste hrsg. von Daniela REINHOLD. Hofheim: Wolke Verlag 2000. 230 S., Abb. (Archiv zur Musik des 20. Jahrhunderts. Band 5.)

Nachdem bereits 1995 ein Band mit „Dokumenten zu Leben und Werk“ Paul Dessaus erschienen war, legt die Stiftung Archiv der Akademie der Künste in Berlin jetzt einen weiteren Materialband vor, der 46 Briefe von Dessau an René Leibowitz sowie vier Notizbücher aus den Jahren 1955–1958, 1961–1977, 1963–1977 und 1965–1978 enthält. Außerdem umfasst der Band das „Inventar der Musikautographe im Paul-Dessau-Archiv“, in dem auf 86 Seiten der gesamte diesbezügliche Bestand an Handschriften, geordnet nach zwölf Kategorien (Opern, Ballette, Bühnenmusik, Filmmusik, Hörspielmusik, Orchesterwerke, Kammermusik, Musik für Soloinstrumente, Werke für Sologesang, Chorwerke, Bearbeitungen fremder Werke, Skizzenbücher/Studien/nicht identifizierte Fragmente und Einzelskizzen), aufgelistet und beschrieben ist. Als willkommene Beigabe findet sich am Anfang des Bandes das Faksimile des dritten der *Drei Violinstücke mit Klavier*, die Dessau 1941 in New York schrieb und die bis heute unveröffentlicht sind.

Während die Briefe an Leibowitz nur eine Auswahl aus der umfangreichen Korrespondenz der beiden Freunde darstellen – im Paul Dessau Archiv befinden sich 157 Briefe Dessaus, dazu 181 Antwortbriefe von Leibowitz, in der Sammlung René Leibowitz der Paul Sacher Stiftung in Basel gibt es weitere Briefe –, handelt es sich bei den vier Notizbüchern um vollständige Editionen. Die Veröffentlichung entspricht in jeder Hinsicht wissenschaftlichen Standards. Die wenigen Streichungen, die „rein private Abschnitte“ und Belange des Persönlichkeitsschutzes betreffen, stehen dem nicht entgegen (sie sind durch „[...]“ gekennzeichnet). Als Dokumente behandelt, d. h. unter Wahrung der teils polyglotten Sprachgestalt, der eigenwilligen Orthographie und der Anordnung der Notate in den Heften wiedergegeben, bleiben die Aufzeichnungen doch nicht unkommentiert. Die Herausgeberin Daniela Reinhold hat keine Mühe gescheut, die von Dessau erwähnten Ereignisse bzw. benutzten Quellen zu identifizieren und in Form von Anmerkungen (die in dem hier gewählten Layout als Marginalien erscheinen) mitzuteilen. Leider konnte sie (oder die Akademie?) sich nicht entschließen, den Band mit einem Register abzurunden, das man doch sehr vermisst. Gerade weil es keine durchgängige Chronologie gibt, Dessau vielmehr die vier Notizbücher parallel und wahllos nebeneinander benutzt hat, wäre ein differenziertes Register notwendig gewesen, um mit thematischen Fragen an das Buch herangehen zu können.

Wer also z. B. etwas über das prekäre Verhältnis Dessaus zu Hanns Eisler wissen möchte, sieht sich gezwungen, die Briefe und Notizbücher von vorne bis hinten durchzulesen. So hatte Eisler sich beklagt, dass er nicht zu dem Projekt der Kollektivkomposition *Jüdische Chronik* hinzugezogen wurde, woraufhin Dessau notierte: „Ich weiss, dass sich der eine oder andere geweigert hätte, mit E.[isler] zusammen zu arbeiten“ (2. Notizbuch, P. 9<sup>v</sup>, hier S.76). Es war Dessau, der vorschlug, mit einem „Kollektivwerk zu Eisler's 70.“ den Komponisten zu ehren (2. Notizbuch, P. 43<sup>v</sup>, S. 97), was ihn andererseits nicht hinderte, abschätzig über dessen *Ernste Gesänge* zu sprechen: „Das ist Meistersinger-Harmonik (Hans Sachs!)“ (3. Notizbuch, P. 3<sup>v</sup>, S.102). Wirklich zornig reagierte Dessau auf Eislers respektlose Äußerun-

gen über Schönberg: Diesen als „Spiesser“ zu bezeichnen, sei „unverschämt“, „präpotent“, „unsympathisch!“ (2. Notizbuch, P. 49<sup>r</sup>-50<sup>r</sup>, S.98). Zu Eislers Aufsatz „Gesellschaftliche Grundfragen der modernen Musik“, in dem auch Schönberg attackiert wird, notierte Dessau: „Es ist alles völlig unhistorisch, ganz privat gesehen + dazu von aufdringlicher Unverschämtheit. Das muss gesagt werden“ (2. Notizbuch, P. 26<sup>r</sup>, S. 88).

An diesem letzten Zitat wird übrigens auch deutlich, dass die Notizbücher offenbar für eine eventuelle Veröffentlichung geschrieben wurden, wie Daniela Reinhold zu Recht in ihrem Vorwort anmerkt. Ein Statement wie dieses: „Schönberg hat an der Entwicklung der Musik mindestens so viel Anteil wie Einstein an der der Kernphysik“ (3. Notizbuch, P. 5<sup>r</sup>, S. 102), ist als Sentenz formuliert und hat den Charakter einer öffentlichen Äußerung. Dasselbe gilt für die teils schwärmerischen, teils drastischen Urteile über Komponistenkollegen. Luigi Nono war der imaginäre Adressat einer Liebeserklärung: „Die dich meiden, Luigi, Gigi genannt, lieben weder Rose noch Gitarren, haben keine Liebe weder zu den Menschen noch zur Musik, wie du sie hast, Gigi“ (3. Notizbuch, P. 4<sup>r</sup>, S.102). Über Karlheinz Stockhausen, dessen Arbeit er anfangs für bedeutsam hielt, brach Dessau 1974 den Stab: „ein Paranoiker!!! Die grosse Begabung ist hin; kaputt: ein Mystizismus + Selbstüberheblichkeit abscheulich!!!“ (4. Notizbuch, P. 67<sup>r</sup>, S. 137). Hans Werner Henzes Weg verfolgte Dessau mit freundschaftlichem Engagement, konnte aber bei bestimmten experimentellen Stücken nicht mehr folgen: „Henze's 2. Violinkonzert mit Dreispitz, Mantel & Lichteffekten! Hans! Wie tief bist Du gesunken! Deine grosse Begabung, um die ich Dich beneide, wäre zu Besserem wert“ (4. Notizbuch, P. 47<sup>r</sup>, S. 132). Eigentümlich ist auch eine Äußerung über Gustav Mahler: „An Mahler darf man sich kein Beispiel nehmen. Er ist nun mal der Erfinder der Schizophrenie + für uns nicht brauchbar“ (4. Notizbuch, P. 31<sup>r</sup>, S. 127).

Sehr aufschlussreich sind auch Notate zur politischen Situation, insbesondere zur Kulturpolitik der DDR. Es bestätigt sich, was von Freunden und Schülern Dessaus immer schon bezeugt wurde und was Daniela Reinhold so in Worte fasst: „Er verteidigte *seinen* Staat, als

den er die DDR empfand, gegen Kritik nach außen, und strebte gleichzeitig danach, ihn im Inneren zu verbessern“ (S.9). Mit Stolz notiert Dessau: „Am 6. X. 1965 erhalte aus den Händen Walter Ulbricht's den Nationalpreis I. Klasse. Die Freude ist gross! Ich werde alles tun, um mich der grössten Auszeichnung wert zu erweisen“ (S.104). Mit beißender Kritik überschüttet Dessau dagegen die verantwortlichen Kulturfunktionäre (darunter den stellvertretenden Kulturminister Kurt Bork), die eine moderne Choreographie Ruth Berghaus' in Dresden nach der zweiten Aufführung verboten hatten: „Und ist nicht gerade das Klare, Unvernebelte das Realistische, das zum Denken Verhelfende! Nein! Sie kennen + propagieren nur das Undurchsichtige, Einlullende, Trübe, Nachgekaute, das Dumme: weil sie selbst: undurchsichtig, trüb + dumm sind!“ (S.84). Von solchen Tagebucheinträgen kann man durchaus auf die Gesprächsinhalte bei den legendären Treffen im Hause Dessaus in Zeuthen schließen, bei denen sich junge Komponisten und Musiker (z. B. der Gruppe „Neue Musik Hanns Eisler“, die Dessau vehement gegen die Kritik der Partei verteidigt) trafen und offen diskutierten.

Es ist zu wünschen, dass die Akademie der Künste auch weiterhin Publikationen wie die hier angezeigte ermöglicht. Die Paul-Dessau-Forschung wird durch derartige Quellenveröffentlichungen auf ein völlig neues Fundament gestellt. Dies ist aber die Voraussetzung dafür, das Bild dieses großen Komponisten frei und kritisch neu zu entwerfen.

(September 2001)

Peter Petersen

*RAINER NONNENMANN: Angebot durch Verweigerung. Die Ästhetik instrumentalkonkreter Klangkomponierens in Helmut Lachenmanns Orchesterwerken. Mainz u. a.: 2000. 315 S., Notenbeisp. (Kölner Schriften zur Neuen Musik. Band 8.)*

Helmut Lachenmann war und ist in seinem Schaffen wie nur wenige Komponisten darauf bedacht, sein Komponieren mit Aufsätzen und Essays kritisch reflektierend zu begleiten und aus dieser Reflexion wiederum Impulse für sein Komponieren zu gewinnen. Über eine bloße Selbstkommentierung hinaus hat Lachenmann in seinen Texten zu unterschiedlichsten

Fragen der Musik – nicht zuletzt zu ihren gesellschaftlichen und historischen Implikationen – Stellung genommen und so den gedanklichen Gehalt seiner Kompositionen dem interessierten Rezipienten teilweise selbst erschlossen. Es scheint daher verlockend, sich auf Lachenmanns Texte zu stützen, um die in ihrer Nachbarschaft entstandenen Werke zu deuten. Dieser Verlockung ist Rainer Nonnenmann in seiner Dissertation *Angebot durch Verweigerung. Die Ästhetik instrumentalkonkreter Klangkomponierens in Helmut Lachenmanns Orchesterwerken* auf weite Strecken erlegen.

Nonnenmann, der in der Zwischenzeit mit mehreren Publikationen über das Schaffen Helmut Lachenmanns hervorgetreten ist, wählt die frühen Orchesterwerke als Gegenstand der Untersuchung, beginnend mit dem Schlagzeugkonzert *Air* (1968/69) und endend mit dem Klarinettenkonzert *Accanto* (1975/76). Diesen sowie den Orchesterstücken *Kontrakadenz – mein Saitenspiel, Klangschatten, Fassade* und *Schwankungen am Rand* widmet der Autor in chronologischer Folge je ein eigenes ausführliches Analysekapitel. Die Analysen, die – von der Reproduktion einzelner Partiturseiten abgesehen – ganz auf graphische Darstellungen verzichten und dadurch in ihrem Hang zur detailreichen Beschreibung bisweilen unnötig schwer nachvollziehbar sind, werden ergänzt durch Bezugnahmen auf Lachenmanns Schriften, wobei Nonnenmann die Entwicklung herausarbeitet, die das musikalische Denken des Komponisten im untersuchten Zeitraum durchläuft.

Zwischen die Analysekapitel, von denen dasjenige über *Kontrakadenz* besonders überzeugt, sind Kapitel mit thematischen Schwerpunkten eingeschoben: so zu Anfang der Arbeit eines über Lachenmanns Idee einer „musique concrète instrumentale“, für die Nonnenmann die etwas ungelene Eindeutschung „instrumentalkonkret“ verwendet. Der Analyse von *Accanto* stellt Nonnenmann eine ausführliche Untersuchung von Lachenmanns Aufsatz „Zum Problem des musikalisch Schönen heute“ voran, die die Begrifflichkeit für das folgende Kapitel klären soll. In dieser Untersuchung wird – mehr als an anderen Stellen der Arbeit – deutlich, weshalb der von Nonnenmann gewählte Ansatz, die Kompositionen von Lachenmanns eigener Begrifflichkeit her zu

interpretieren, problematisch ist: Um eine konsistente Perspektive zu gewinnen, ist der Autor gezwungen, Lachenmanns Text als begrifflich und argumentativ stringent zu deuten. Der hierfür aufgebote Aufwand legt allerdings eher den entgegengesetzten Schluss nahe, wobei Nonnenmann Lachenmanns Argumentation bisweilen lediglich paraphrasiert. Gewährt Nonnenmann damit – wenn auch gleichsam *malgré lui* – einen spannenden Einblick in Lachenmanns Ästhetik, so wird seine Vorgehensweise dort fragwürdig, wo er Ausdrücke aus dessen Sprachgebrauch in seine eigene Sprache übernimmt, die eindeutig pejorativen („leichtfertig“) oder Jargoncharakter („wie auch immer“) haben. Hier wären eine größere Distanz des Autors zu seinem Gegenstand und eine tatsächliche Auseinandersetzung wünschenswert. (Nicht nur in diesem Sinne wäre es möglicherweise hilfreich gewesen, Bezüge zu Eduard Hanslicks Schrift *Vom Musikalisch-Schönen*, die bereits Lachenmanns Titel nahe legt, zu erörtern.) Dass Nonnenmann an mehreren Stellen seiner Arbeit auf die „Konstitutionstheorie“ der konkreten Poesie zurückgreift, um eine eigenständige, unabhängige Perspektive auf Lachenmanns Schaffen zu gewinnen, kann seiner Tendenz zu fehlender Distanz nur bedingt entgegenwirken, da dieser Bezug über einen bloßen Vergleich nicht hinausgeht. Insofern überzeugen die Werkanalysen, die Nonnenmann durch zahlreiche Verweise auf das Skizzenmaterial ergänzt, stärker als die thematisch akzentuierten Kapitel.

Trotz einiger Fragwürdigkeiten in Ansatz, Stil und Darstellung bietet Nonnenmanns Arbeit dem Leser eine anspruchsvolle und informative Lektüre über ein Thema, zu dem bisher keine vergleichbare Untersuchung vorliegt.

(Oktober 2001)

Jan Kopp

*Grenzgänge – Übergänge: Musikwissenschaft im Dialog. Bericht über das 13. Internationale Symposium des Dachverbandes der Studierenden der Musikwissenschaft e. V. in Frankfurt am Main (15.–18. Oktober 1998). Hrsg. von Antje ERBEN, Clemens GRESSER und Arne STOLLBERG. Hamburg: von Bockel 2001. 274 S., Abb., Notenbeisp.*

Der Sammelband vereinigt die Vorträge des 13. Internationalen Symposiums des Dachverbandes der Studierenden der Musikwissenschaft von 1998. Er enthält sehr unterschiedliche interdisziplinäre Ansätze und bietet darum kein einheitliches Bild.

Es dominieren Studien, bei denen die über die Musik hinausgehenden Aspekte in den betrachteten Phänomenen selbst bereits angelegt sind: Winfried Kirsch thematisiert die Beziehungen zwischen Bühnenbild und Musik, insofern sich diese über die bildnerische Umsetzung der Vorgaben des Librettos hinaus konkretisieren lassen. Das Hauptaugenmerk gilt hierbei der deutschen romantischen Oper, insbesondere Carl Maria von Webers *Freischütz*. Gabriela Meyer unternimmt den wenig originellen Versuch, rhetorische und literarische Aspekte der Klaviermusik von Mozart und Beethoven über Schubert und Schumann bis zu Liszt zu diskutieren. Kevin S. Amidon stellt Ernst Křeneks *Jonny spielt auf* im Unterschied zur bisherigen Auffassung nicht als ein in erster Linie seiner Zeit verpflichtetes musiktheatralisches Werk, sondern vornehmlich als zeitlose künstlerische Reflexion über die Gattung Oper vor. Jörg Jewanski befasst sich vor allem anhand zeitgenössischer Zeitungsartikel mit der Erstaufführung von Alexander Lászlós Farblichtmusik 1925 in Kiel. Im Mittelpunkt standen Kompositionen von László selbst mit eigens dazu entwickelten Gemälden, deren Farben sich während der Projektion auf eine Leinwand änderten. Synästhetische Aspekte sind auch für den Komponisten Andreas H. H. Suberg bedeutsam. Anhand einiger seiner Werke berichtet er „von seiner kompositorischen Auseinandersetzung mit dem Klangmaterial Glas und der Umsetzung synästhetischer Konzepte“.

Über den Nachvollzug der in den musikalisch-künstlerischen Erscheinungen angelegten Interdisziplinarität hinaus enthält der Sammelband Arbeiten, denen es um Erweiterung musikwissenschaftlicher Erkenntnismöglichkeiten durch andere Wissenschaften geht: Dominik Hörnel und Karin Höthker bemühen sich um die „Modellierung musikalischer Strukturen durch Methoden der Informatik“. Der Anspruch, eine „objektive Analyse musikalischer Strukturen und Stile [zu] liefern, jedoch keine Interpretation derselben“, ist jedoch

sehr fragwürdig. Werner Schulze unternimmt die Herleitung harmonikalen Denkens und daraus resultierender Therapie aus der abendländischen Geistesgeschichte von der griechischen Antike bis ins 20. Jahrhundert. Grundlegend ist die Annahme, dass wesentliche, auf Zahlen und Proportionen beruhende Entsprechungen zwischen Mensch, Musik und Natur bestünden. Christian Lehmann sucht nach der „ursprünglichen Musikauffassung“, die für ihn wie etwa in der griechischen Antike in der Verbindung bestimmter Tonfolgen mit außermusikalischen Bedeutungen besteht. In diesen „Modi“ glaubt er die musikalischen Entsprechungen zu den Archetypen des kollektiven Unbewussten der Tiefenpsychologie C. G. Jung zu finden. Jörg Fachner versucht Cannabis-induzierten Veränderungen der musikalischen Wahrnehmung und sich daraus ergebenden Auswirkungen auf Musikproduktionen nachzugehen. Über das Beatles-Album *Sergeant Pepper's Lonely Heart's Club Band* schreibt Fachner, dass sich hier „erstmalig die (nicht nur) im Cannabisrausch erlebte Klangtransparenz auch technisch realisieren und entsprechend gestalten [ließ].“ Doch der Einsatz der Studioteknik durch die Beatles lässt sich in künstlerischer Hinsicht wohl kaum entscheidend auf Cannabis zurückführen. Auch ohne den Einfluss von Cannabis fanden derartige Produktionsverfahren schon in der *Musique Concrète* und der elektronischen Musik Eingang.

Der besprochene Band schließt mit grundsätzlichen Überlegungen von Wolfgang Marx zur Bedeutung der Interdisziplinarität für die Musikwissenschaft. Marx plädiert für die Zusammenarbeit von Vertretern mehrerer Disziplinen ebenso wie für einen verstärkten Austausch zwischen den Teildisziplinen der Musikwissenschaft. Eine Stärkung der Systematischen Musikwissenschaft und der Musikethnologie gegenüber der Historischen Musikwissenschaft sei notwendig, da letztere methodologisch und wissenschaftstheoretisch ebenso wie hinsichtlich der behandelten Gegenstände weitgehend stagniere. Dementsprechend beklagt Marx auch die Ignoranz der Historischen Musikwissenschaft gegenüber den beiden anderen Teilbereichen. Ebenso wie der Dialog mit anderen Disziplinen sei auch der „intradisziplinäre“ Austausch zum Erhalt der

Musikwissenschaft als selbständige Disziplin unumgänglich.

(August 2001)

Jürgen Arndt

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

In ihrem Editorial stellen Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn mit Bedauern fest, dass derzeit marxistische Analysen keine Konjunktur mehr haben. Gefragt sei nur noch eine „fröhliche Wissenschaft“. Dieser Gedanke wird nicht näher ausgeführt. Es lässt sich allerdings vermuten, dass sämtliche Formen des wissenschaftlichen Erkenntnisstrebens, die durch konsequente Anwendung philologischer, empirischer und experimenteller Methoden auf Standards wie Objektivität, Widerspruchsfreiheit und Überprüfbarkeit gründen, nach Ansicht der Herausgeber dem Verdikt der Fröhlichkeit unterliegen. Einzig die Anwendung der marxistischen Basis-Überbau-Ideologie auf Musik wäre demzufolge in der Lage, dem „Aasgeruch“ des falschen Bewusstseins entgegenzuwirken. Dieser Standpunkt ist Polemik pur und hat mit Wissenschaft nichts zu tun.

Demgegenüber gibt sich die Einleitung von Hans G. Helms schon moderater. Nach kurzem Ausflug in die Welt des Internet und der globalen Popmusik (angeblich völlig verseucht vom „HIV-Virus des US-amerikanischen *mainstream-Pop*“), ortet er immerhin auch heute noch „winzige, vom Kommerz nicht völlig verheerte Enklaven“ (S. 5). Dafür stehen nun aber nicht etwa „Berio, Penderecki, Rihm oder Pärt“, sondern „beispielsweise Gottfried Michael Koenig, José Luis de Delás oder Mathias Spahlinger“ (S. 7). Über diese Galerie der Würdigen bzw. Unwürdigen ließe sich trefflich streiten. Damit aber fände lediglich ein altes Vorurteil Bestätigung: Musikwissenschaft und insbesondere Musiksoziologie seien primär Bewertungswissenschaften. Doch das hieße alle neuen Konzepte von kulturwissenschaftlicher Forschung auf den Kopf stellen – Konzepte, die eigentlich verhindern müssten, dass Adorno-Paraphrasen über leichte Musik und die irgeleitete Masse der passiv konsumierenden

Musikanalphabeten weiterhin in Umlauf gebracht werden.

Mit den in Editorial und Einleitung artikulierten Auffassungen lässt sich die Herausgabe des Sammelbandes mit vier „Essays“ von Hans G Helms („Die sistierte Zeit“, 1969; „Ökonomische Bedingungen der musikalischen Produktion“, 1973; „Festivals für neue Musik“, 1973; „Musik nach dem Gesetz der Ware“, 1974, nebst Entgegnung seitens der GEMA und Replik von Helms) schwerlich begründen. Wohl aber handelt es sich hier um Dokumente eines interessegeleiteten Wissenschaftsdiskurses, der einem Teilbereich der musiksoziologischen Forschung in den 1960er/1970er-Jahren im Umfeld von Theodor W. Adorno nachweislich eine gewisse Sprengkraft (man denke nur an die diesbezügliche Gegenposition von Carl Dahlhaus) verliehen hat.

In den vier für den Sammelband ausgewählten Aufsätzen gibt es durchaus differenzierte Einsichten in verschiedene Aspekte des musikalischen Kommunikationsprozesses. Man erfährt so manches über die Musik von Hector Berlioz, Charles Ives, Eric Satie, John Cage und Karlheinz Stockhausen, über Probleme des Urheberrechts, über die Situation der ausübenden Musiker, über Programmgestaltung im öffentlich-rechtlichen Rundfunk, über Festivalplanung und Festivalmanagement. Und über das Kommunikationsmedium Musik heißt es an einer Stelle (S. 120) sehr überzeugend, es sei frei von einer eindeutigen musikalischen Semantik und könne darum als Projektionsfläche für unterschiedliche Bedeutungszuweisungen dienen. Das trifft den Kern und zwingt zu der Frage, warum denn dann ausgerechnet Klassenkampf mit Musik betrieben werden soll.

Aus heutiger Sicht wird mehr denn je deutlich, wie sehr Hans G. Helms, mit steter Bezugnahme auf die Schriften von Marx und Engels, ideologisch ausgerichtete Konstrukte erstellt, mit denen soziologische und musikalische Phänomene gleichermaßen zurechtgerückt werden sollen. Der Ideologievorwurf, den der Autor gegenüber allen erhebt, die seine durchaus von großen Visionen und hohem ethischen Anspruch an die Musik und das Musikleben geprägte Sichtweise nicht teilen, wendet sich damit letztlich auch gegen ihn selbst. Dennoch: Wer in der Lage ist, jene Einsichten aus den Texten herauszudestillieren, die über die mar-

xistische Theorie hinausweisen, kann Gewinn aus ihnen ziehen. Sie fordern auf zur Klärung der eigenen Position, und sie verweisen mit Nachdruck auf nach wie vor bestehende Defizite musiksoziologischer Forschung.

(Oktober 2001)

Helmut Rösing

*JÖRG JEWANSKI: Ist C = Rot? Eine Kultur- und Wissenschaftsgeschichte zum Problem der wechselseitigen Beziehung zwischen Ton und Farbe. Von Aristoteles bis Goethe. Sinzig: Studio 1999. X, 683 S. (Berliner Musik Studien. Band 17.)*

Die im Titel dieser Dissertation (Hochschule der Künste Berlin) gestellte Frage lässt sich spätestens nach der Lektüre von nahezu 600 Seiten eindeutig beantworten: Der Ton C ist nicht rot. In einer höchst materialreichen und umfassenden Ideengeschichte zum Farbe-Ton-Problem lässt Jörg Jewanski keinen Zweifel daran, dass Analogiebildungen zwar die Theorie, Produktion und Rezeption von Kunst und Musik nachhaltig beeinflussen können und auch nachweislich beeinflusst haben, ihnen aber keine wissenschaftliche Beweiskraft zukommt. Folglich gibt es auf keinen Fall eine allgemeingültige Zuordnung von Tönen oder Tonfolgen zu Farben oder Farbintervallen, sondern je nach historischer Epoche und regionalen Diskurstraditionen recht unterschiedliche Zuordnungsmöglichkeiten. Mit dieser Aussage ist eine der explizit formulierten Zielsetzungen der im besten Sinn fachübergreifend und kulturwissenschaftlich angelegten Arbeit bereits eingelöst: die grundsätzliche Klärung der Frage, ob Prinzipien bestehen, „nach denen man z. B. dem Ton C die Farbe Rot zuordnen kann oder konnte“ (S. 8). Die Beweisführung dazu ist so detailliert wie umfassend, und sie legt Traditionslinien von Aristoteles bis zu Goethe frei, mit einer Genauigkeit, die ihresgleichen sucht.

In einem einführenden Bericht zum Forschungsstand wird sehr offen auf die bisherigen Defizite der Farbe-Ton-Forschung hingewiesen. Zwar gibt es eine Fülle von wissenschaftlicher Literatur zum Thema. Vor allem in Deutschland aber habe die unglückliche Monopolstellung von Albert Wellek im Hinblick auf Farbenhören, Farbenmusik, Doppel-

empfinden und Synästhesie über Jahrzehnte hinweg mit dazu beigetragen, dass wichtige Publikationen aus dem angelsächsischen Raum (z. B. *Colour-Music* von A. B. Klein, London 1926) so gut wie nicht in der Musikwissenschaft zur Kenntnis genommen worden sind und selbst die Arbeiten von Friedrich Mahling oder Georg Anschütz zu wenig Berücksichtigung gefunden haben (beide waren übrigens auch nachhaltig nationalsozialistisch involviert). Der Forschungsstand sei letztlich „chaotisch“ (S. 45). Ein exaktes Quellenstudium habe nie stattgefunden, obwohl in den frühen Bibliographien von Annelies Argelander, Friedrich Mahling und Adrian Bernard Klein über 1.400 Titel zum Thema aufgelistet worden sind.

Die kritische und durchaus akribische Auseinandersetzung mit der bisherigen Literatur ist sprachlich nicht immer geglückt und nimmt ab und an Züge der Beckmesserei an (über das Buch von Michael Hurte z. B. steht zu lesen: es „läßt zahlreiche Arbeiten Anschütz' außen vor“, S. 16). Auch finden sich hier und da ungerechtfertigte, verbal gestelzt daher kommende Pauschalierungen (z. B. „eine allgemein anerkannte Notwendigkeit einer stärkeren Zuwendung seitens der Musikwissenschaft hin zu interdisziplinären Themen wie *Musik-Malerei* [kann] nur bedingt festgestellt werden“, S. 23). Der Gewinn dieser kritischen Auseinandersetzung jedoch ist nicht von der Hand zu weisen. Er liegt nicht zuletzt in der Schärfung des eigenen methodischen Vorgehens. Ziel ist die möglichst vollständige Aufarbeitung aller zur Zeit bibliographierbaren Primärquellen (ab 1550 ausschließlich Erstausgaben), um (1.) den fehlerhaften Angaben in den einschlägigen lexikalischen Artikeln zu entkommen, (2.) ein dokumentarisches Vorgehen in chronologischer Anordnung zu ermöglichen und (3.) die Diskurse der Vergangenheit so zu interpretieren, wie sie damals auch tatsächlich erlebt worden sind.

Dank dieser philologisch-quellenkundlichen Vorgehensweise entspannt sich ein dichtgewobenes Netz kulturgeschichtlich nachweisbarer Farbe-Ton-Beziehungen von der Antike bis zur Klassik. Symbolphilosophische Ansätze in der Frühgeschichte und Licht-Klang-Analogien in Schöpfungsmythen werden ebenso kompetent dargelegt wie die Arithmologie der griechischen Antike (alles ist Zahl), die Harmo-

nielehre der Pythagoräer und die darauf fußenden Analogiemodelle des Aristoteles.

Diese Ideen bleiben – in Verbindung mit spekulativem Gedankengut wie Zahlensymbolik, Alchimie, Kosmologie, Astronomie verbindlich für die gesamte Zeit des Mittelalters und bis hin zur Aufklärung. Erst physikalische Untersuchungen zu Licht und Schall, ferner die Berücksichtigung physiologischer und anatomischer Entdeckungen führen zu Versuchen, allgemeingültige Gesetzmäßigkeiten der Farbe-Ton-Beziehungen zu benennen. Eine Monopollstellung in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts nimmt dabei fraglos die Diskussion um Louis-Bertrand Castels ‚Farbklavier‘ ein. Erste Konstruktionspläne für ein Clavecin oculaire datieren aus dem Jahr 1726. Als es dann aber 1754/55 zu Aufführungen mit diesem Instrument kommt, werden sie kaum noch beachtet. Erst nach Castels Tod (1757) wird die Diskussion darüber zumindest in Deutschland und Russland aufgenommen. Sie kulminiert für den deutschsprachigen Bereich in Goethes 1810 veröffentlichter *Farbenlehre*. Er hält – metaphorisch gesagt – Farben und Töne für zwei unterschiedliche „Flüsse“, die „in zwei ganz entgegengesetzte Weltgegenden laufen, so dass auf dem beiderseitigen ganzen Wege keine einzelne Stelle der anderen verglichen werden kann“ (zit. n. S. 587).

Damit ist die Traditionslinie einer seit Aristoteles für selbstverständlich gehaltenen Analogie zwischen Tönen und Farben angekündigt, und es beginnen, mit dem Aufkommen des Historismus, erste Rekonstruktionsversuche sowie – gut 50 Jahre später – die wahrnehmungspsychologisch fundierte Synästhesieforschung. Diese verfolgt andere als ausschließlich kulturgeschichtliche Erkenntnisziele. So gesehen ist es gar nicht verwunderlich, dass einem Autor, für den die kulturgeschichtliche Sichtweise im Vordergrund steht (eine Ausnahme bildet der relativ knapp gehaltene und mit dem abschließenden Verweis auf die Bedeutung der Zahl 7 für die Musik sehr eigenwillig gehaltene Exkurs über Analogiemodelle), vieles „chaotisch“ erscheinen muss, was unter wahrnehmungspsychologischem Blickwinkel untersucht wurde und sich empirischen statt philologischen Methoden der Erkenntnisgewinnung verpflichtet weiß.

Ein Forscher, der nicht müde wird, zu betonen, dass er „erstmalig“ in einer übergreifenden Studie alle Stränge der Farbe-Ton-Beziehungen von Aristoteles bis Goethe gebündelt habe, sollte vielleicht doch auch etwas mehr Verständnis für die Belange der wissenschaftlichen Synästhesieforschung aufbringen. Das betrifft sowohl den klinischen Sonderfall der zwanghaft auftretenden Synästhesie als auch die neurophysiologisch begründete, als anthropologische Konstante zu bezeichnende Form der intermodalen Wahrnehmung. Der Wunsch nach Analogiebildungen und Ganzheitlichkeit im ästhetischen Empfinden ist nicht allein als Ergebnis einer geistesgeschichtlich vorgegebenen Traditionslinie zu erklären, sondern eben auch als konkrete Auswirkung der spezifischen Wahrnehmungs- und Repräsentationsstrategien des menschlichen Gehirns. Gerade Georg Anschütz, der sich ab den 1920-er Jahren wie kaum ein anderer mit den Farbe-Ton-Beziehungen beschäftigt hat, gelangte dank seiner Differenzierung in analytische und komplexe Synopsen zu Einsichten, die selbst heute noch Bestand haben. In der vorliegenden Arbeit, der schon angesichts ihrer Datenfülle durchaus Handbuchcharakter zugebilligt werden kann, kommt der wahrnehmungspsychologische Aspekt leider ein wenig zu kurz, mit der ärgerlichen und gewiss so nicht beabsichtigten Folge, dass die grundlegenden Untersuchungen zum Thema von Anschütz einmal mehr so gut wie ausgeblendet bleiben.

(Dezember 2000)

Helmut Rösing

MARCIA J. CITRON: *Opera on Screen. New Haven/London: Yale University Press 2000. 295 S., zahlreiche Abb.*

Untersuchungen zum Thema „Musik im Film“ sind rar. Dieses Defizit steht im Gegensatz zu der steigenden Anzahl verfügbarer Opernverfilmungen, die auf Video und DVD erhältlich sind. Marcia Citron stand somit vor einer Unmenge von Aufnahmen, und sie bekennt sich zu einer subjektiven Auswahl. Sie behandelt solche Filme, die sie persönlich bewegen und ansprechen (sei es positiv oder negativ), die auf dem Markt sind und die überwiegend in den 70er- und 80er-Jahren des 20. Jahrhunderts produziert wurden.

Citron untersucht, wie die Verfilmung funktioniert, wie sie sich kulturell und ideologisch

einordnen lässt, und wie historische Werke in einem medienintensiven Zeitalter modernisiert oder gar aktualisiert werden können. Die Autorin will mit ihrer Studie zu einer allgemeinen Theorie des Opernfilms hinführen, wobei sie diesen als ein eigenständiges Genre betrachtet, in dem Oper und Technologie ein symbiotisches Verhältnis eingehen. Dafür bezieht sie feministische, kulturwissenschaftliche, psychoanalytische und narrative Theorien ein.

Nach einem eher deskriptiven Durchgang durch die Geschichte der Opernverfilmung widmet sie sich zehn Produktionen, darunter Hans-Jürgen Syberbergs berühmter *Parsifal*-Adaptation, Franco Zeffirellis *Otello*, Joseph Loseys *Don Giovanni* und die provokativ-modernisierten Verfilmungen von Peter Sellars. Die Tatsache, dass die Autorin in der Genderforschung erprobt ist, macht sich anregend bemerkbar. So zeigt sie, wie Zeffirelli, der in seiner opulenten *Otello*-Verfilmung die Komplexität auf allen Ebenen reduziert – selbst die Musik wird um ein Drittel gekürzt –, Desdemona zum Prototyp des Ewig-Weiblichen erhebt. Indem *Otello* zum Heidentum zurückkehrt und der Regisseur die religiös-katholischen Anteile fetischisiert, kommen zu den sexistischen Anteilen im Übrigen auch rassistische hinzu. Es ist freilich schwer, die Urteile nachzuvollziehen, wenn man die besprochene Opernverfilmung nicht kennt. Dies trifft vor allem auf Verfilmungen für das Fernsehen zu, die in Deutschland kaum bekannt sein dürften. Die allgemeinen Bemerkungen zur Fernseh- bzw. Kinoästhetik sind aber dennoch lehrreich. Eine Vielfalt von Querverbindungen und Informationen macht die Lektüre zu einem bereichernden Vergnügen, wobei Citron das in medientheoretischen Untersuchungen beliebte verquast-hochgestochene Vokabular zum Glück konsequent vermeidet.

(Juli 2001)

Eva Rieger

EVA WEISSWEILER: *Komponistinnen aus 500 Jahren. Eine Kultur- und Wirkungsgeschichte in Biographien und Werkbeispielen. Überarbeitete Neuauflage von 1981. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1999. 451 S., Abb., Notenbeisp.*

Als Eva Weissweiler vor 20 Jahren ihr Kompendium veröffentlichte, griff man dankbar zu, gab es doch damals kaum etwas zu Leben und Werk von Komponistinnen. Dieses Verdienst soll keinesfalls in Abrede gestellt werden, wird doch kritischer Journalismus immer gebraucht. Urteilt man aber nach heutigen Kriterien, fallen Fehler und Schwächen auf, die den damaligen ersten, positiven Eindruck schmälern.

Anstelle einer strukturellen Untersuchung werden im neu verfassten Vorwort Schicksale aufgelistet, Fakten angehäuft, aber nicht verarbeitet, ständig wechselnde Feindbilder aufgebaut und Rundumschläge ausgeteilt. Wenn ausgerechnet so eigenständigen Komponistinnen wie Elena Firsova und Jacqueline Fontyn „sentimental-epigonales Nachahmen einer von Männern geschaffenen Tradition“ vorgeworfen wird, an anderer Stelle Ilse Fromm-Michaels als „Klassikerin der Moderne“ gilt, geht jeder Maßstab verloren. Wenn auf „die“ Männer eingeschlagen wird, ohne mit zu bedenken, dass die Geschlechterdifferenz kulturell eingeschrieben ist, so wird schlicht unsauber argumentiert. Hier rächt sich ein Theoriedefizit. Das Literaturverzeichnis ist ein zusammengewürfeltes Konglomerat, und die Fehler und Mängel, die noch 1981 kaum ins Gewicht fielen, sind aufgrund der vorangeschrittenen Forschung inzwischen untragbar geworden. Angesichts der wenigen deutschsprachigen Bücher über Komponistinnen schmerzt es, sagen zu müssen, dass die Schrift sich durchaus zur schnellen Information und für journalistische Zwecke eignet, denjenigen aber, die wissenschaftlich arbeiten wollen, nicht zu empfehlen ist.

(Februar 2000)

Eva Rieger

*THOMAS GREUEL: Das musikpädagogische Schaffen Michael Alts. Kassel: Gustav Bosse Verlag 1999. 443 S., Abb. (Perspektiven zur Musikpädagogik und Musikwissenschaft. Band 25.)*

Unter dem harmlosen Titel dieser musikpädagogischen Dissertation verbirgt sich brisanter Stoff – auch für die deutsche Musikwissenschaft. Michael Alt (1905–1973), einer der wegweisenden Musikdidaktiker nach 1945, wurde vor allem mit seiner *Didaktik der Musik* (1968) und damit seinem Engagement für eine wissenschaftlich reflektierte „Orientierung am Kunstwerk“ bekannt. Darüber hinaus publi-

zierte er für den Schulunterricht nicht nur Buch-, sondern auch Schallplattenmaterial: Seine Kriterien für die Werkauswahl haben den Horizont mehrerer Schülergenerationen, und so auch des musikwissenschaftlichen Nachwuchses, zumindest beeinflusst. Besonders interessant erscheinen die Schriften Michael Alts jedoch vor allem im Zusammenhang mit seinen heute weitaus schwieriger zugänglichen Texten aus der Zeit zwischen 1933 und 1945.

An diese Schriften, aber auch an die bekannteren Veröffentlichungen nach 1945 tastet sich Greuel systematisch und chronologisch heran mit dem erkennbaren Bemühen, den Autor nicht a priori in eine einseitige Schublade zu verbannen. So bleibt es den Lesern überlassen, nicht nur aus den im Haupttext zitierten und dezent interpretierten Passagen, sondern auch aus den im Anhang veröffentlichten, teilweise privaten Dokumenten Informationen zu entnehmen und Schlüsse zu ziehen. Hier zeigt sich eine Problematik im Ansatz der Studie: Da weitgehend darauf verzichtet wird, Alts Gedanken bzw. Haltung im Kontext der damaligen Musikwissenschaft und Musikpädagogik zu beleuchten, muss man auf andere Studien wie die von Ulrich Günther zur Musikpädagogik in der NS-Zeit zurückgreifen, um individuelle Aspekte in den Schriften Alts (wie die auch in der NS-Zeit deutlich katholisch geprägte Haltung) von Zeittypischem unterscheiden zu können.

Den „nachgeborenen“ Lesern kann angesichts gewisser Jeckyll-and-Hyde-Facetten wieder einmal der Atem stocken, da ein offensichtlich ehrgeiziger Wissenschaftler und Pädagoge in den „Karrierejahren“ ab 1933 auch bereit war, nationalistisch, rassistisch und antisemitisch geprägte Texte wie *Deutsche Art in der Musik* (1936) zu produzieren. Später jedoch äußerte er in der ihm eigenen wissenschaftlich orientierten und durchdachten Weise Grundlegendes zur Beschäftigung mit dem „Kunstwerk“. Zwar verharmlost Greuel im persönlichen Schlusswort zu den Schriften bis 1945 keineswegs Alts Position und betont die Notwendigkeit der Wertorientierung in der Musikpädagogik. Jedoch ordnet er in der abschließenden Zusammenfassung zur Studie die Schriften nach 1945 quasi unbehelligt von den früheren Arbeiten ein.

So bietet die vorliegende Studie insgesamt eine Basis für eine Fülle von Fragestellungen: Zu diskutieren wäre beispielsweise, in welchem Verhältnis die empfohlene Werkauswahl Alts und seine Kriterien für den Musikunterricht nach 1945 (mit den bereits früher favorisierten Highlights Bach, Mozart, Beethoven und nun auch Mendelssohn, Schönberg, Debussy u.a.) zu dem nationalsozialistisch geprägten Gedankengut der früheren Schriften steht. Zu fragen wäre auch, inwiefern Analogien zur zeitgleichen Musikwissenschaft bestehen, mit der sich Alt reflektiert auseinandersetzt. Auch der gewissermaßen irrationale Aspekt des „Musischen“, dem Alt wie viele seiner Kollegen bereits vor 1933 eine wichtige Rolle für die Musikpädagogik zusprach und den er bis zu Adornos bahnbrechender Kritik überzeugt vertrat, wäre weiter im Kontext seiner Zeit zu diskutieren. Es ist zu wünschen, dass dieser Studie zu den vielfältigen Facetten eines einflussreichen Musikpädagogen neue Arbeiten folgen mögen, um die Bereiche Musikwissenschaft und Musikpädagogik – auch in ihrer Wechselwirkung – im historischen Kontext politischer Systeme unter weiteren Gesichtspunkten zu beleuchten.

(Februar 2000)

Vera Funk

*Wahrnehmung und Begriff. Dokumentation des Internationalen Symposiums 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.)*

Zu Beginn dieser Dokumentation mehrere „Grundsatzreferate, die theoretische Konzepte als mögliche Grundlagen musiktheoretischer Erkenntnisgewinnung und Begrifflichkeit vorstellten“: Philosoph Rainer Marten über „Wahrnehmung und Begriff“, Jonathan Cross über Herausforderung der Musiktheorie durch kompositorischen Modernismus, Michael Schnijer über „pitch – class set“, Nicolas Meeus über „Musik, Sprache und Musiksprache“. Von Thomas Daniel ein kluger Beitrag über die Gefahr, Bachs Kadenzten nur durch die später entstandene Harmonielehre, also nur harmonisch zu deuten.

Sodann – faszinierender Einfall der Kongressleiter – drei ausführliche Analysen des ersten Satzes von Mozarts *Klaviersonate F-Dur KV 332*, in der ja acht, also ungewöhnlich viele Personen auftreten.

Bei Michael Polth „zerfällt“ die Exposition in sieben Taktgruppen. In einer Taktgruppe „verkompliziert“ Mozart das „einfache Modell“ (von Schenker!). Problematisch Polths Ernennung der oberen Oktavlage als „obligat“, wodurch Taktgruppe 5 in tieferer Oktavlage nicht eine interessante neue Klangfarbe vorstellt sondern als „schwächere“ Taktgruppe abqualifiziert wird.

Robert W. Wason, selbst erfolgreicher Improvisator, ist von der Ideenfülle Mozarts in dieser quasi improvisierten „Stegreifkomposition“ fasziniert, wobei für ihn die „Freiheit im Vordergrund“ durch Schenker ihren „fest gefügten Hintergrund“ erhält.

Lesens- und nachdenkenswert ist vor allem Ludwig Holtmeiers überraschendes Verfahren der „analytischen Collage“: Im Gegensatz zu Beethoven bei Mozart „Autonomie der Einzelteile“, die nicht „zwingend Konsequenz des Vorhergehenden“ sind. Auch leitende Teile sind ja geformt wie fest gefügte. Mögliche Umstellungen also werden notiert. Dann aber stets die Frage: Möglich so, oder erkennen wir jetzt erst das Besondere des Originals, das eben jetzt erst deutlich werden konnte. Eine faszinierende Lektüre, nur: Nach drei Stunden Harmonielehre darf jeder damit schon klug umgehen. Aber an Holtmeiers Musikerforschung durch Collagen lasse man nur sensible Kollegen und keine Anfänger heran!

(Oktober 2001)

Diether de la Motte

*CHRISTIAN AHRENS: Museumsführer Musikinstrumente. Musikinstrumentensammlungen in Deutschland. Unter Mitarbeit von Christine KAUSCH, Wiebke MITZA. Frankfurt a. M.: Verlag Erwin Bochinsky 2000. 141 S., Abb. (Das Musikinstrument. Band 74.)*

Bereits im vergangenen Jahr erschien in der Reihe *Das Musikinstrument* ein Führer durch die Instrumentensammlungen in Deutschland. Geordnet nach Bundesländern wird dem Leser auf 141 Seiten ein Überblick gegeben über Musikinstrumentenmuseen, Sammlungen und bedeutende Bestände in Allgammuseen

wie auch eine Auswahl von Musiker-Gedenkstätten, die über Instrumente verfügen bzw. als musikalische Veranstaltungsorte fungieren. Es handelt sich um ein Büchlein, das sich an ganz unterschiedliche Personengruppen richtet, Wissenschaftler wie Laien, da wertvolle Informationen für verschiedenste Interessenslagen geliefert werden: allgemeiner Bestand, Schwerpunkte, herausragende Exponate, Ausstellungen, Veranstaltungen und Führungen, aber auch Details zur Geschichte der Museen. Besonders hilfreich sind neben der jeweiligen Nennung von Anschrift, Telefon, Fax, Internet- und E-Mail-Adresse auch Anfahrtbeschreibungen, Länderkarten mit Lage der Orte sowie Angabe der Öffnungszeiten und ggf. Hinweise auf behindertengerechte Bauten. Als Ausgangspunkt für eine instrumentenkundliche Deutschlandreise kann dieses Druckwerk daher eine lohnende Anschaffung sein.  
(November 2001) Harald Buchta

*ANDRÁS VARSÁNYI: Gong ageng. Herstellung, Klang und Gestalt eines königlichen Instruments des Ostens. Tutzing: Hans Schneider 2000. 610 S., Abb., Notenbeisp. (Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 21.)*

Die Erforschung des Gongs hat eine fast hundertjährige Geschichte. Freilich ist sie von großen Unterbrüchen gekennzeichnet, denn zwischen der grundlegenden ethnographischen Studie von Jacobson und Hasselt von 1907 und der systematischen Dissertation des Komponisten Heinrich Simbringer von 1939 liegen schon 37 Jahre, und es sollte nochmals 60 Jahre dauern, bis wieder eine substantielle Monographie – die vorliegende – zu diesem Thema erschien. Zwar wurden nach dem Zweiten Weltkrieg in Java und Bali Schmiedeprozesse beobachtet und mit Aufträgen die Schmiedekultur unterstützt (in Java zuerst Bernard Ijzerdraat [Suryabrata], später u. a. Ernst Heins; in Bali u. a. der Schreibende, Nyoman Rembang und Andrew Toth); aber niemand nahm die Mühen einer gründlichen Untersuchung auf sich. Dies hat Varsányi nun getan.

Den ersten und gleichzeitig wichtigsten Teil des Buches bildet eine vorzügliche Organologie des großen javanischen, hängenden Buckelgongs. Auf 226 Seiten erklärt Varsányi die me-

tallurgischen Zusammenhänge, die Person und das Berufsbild eines Schmiedes und die Herstellung des Gongs, wobei er eine berühmte Schmiedewerkstatt bei Solo als Beispiel auswählte. Gelegentlich wird auch ein Blick auf eine balinesische Schmiede (Blahbatuh im Distrikt Gianyar) geworfen. Die Erforschung dieses Gegenstandes ist deshalb so schwierig, weil vom Beobachter naturwissenschaftliche (vor allem physikalische und chemische) und handwerkliche Kenntnisse verlangt werden, die außerhalb der Musikethnologie liegen. Auch die philologischen Schwierigkeiten können entmutigen, denn es gibt keine vollständige indonesische Terminologie für Materialien, Gegenstände und Prozesse, so dass die Schmiede, wenn sie Dinge und Vorgänge bezeichnen, immer wieder auf javanische und balinesische (ja sogar holländische) Wörter – die selbst nicht immer präzise sind! – zurückgreifen. Man kann die Probleme nur bewältigen, wenn man sich die Zeit nimmt, um jeweils im Feld auftauchende Fragen zu Hause mit Kollegen aus anderen Disziplinen aufzuarbeiten und die provisorisch gewonnenen Antworten beim nächsten Feldaufenthalt zu verifizieren. Varsányi hat dies dank der langjährigen Reisen nach Indonesien zustande gebracht und es ist zu bewundern, mit welcher Zähigkeit er in zwanzigjähriger Arbeit das Thema bis hin zur Drucklegung im vergangenen Jahr verfolgt hat. Das Ergebnis ist ein Standardwerk. In einem umfangreichen 130 Seiten starken Anhang mit den Rubriken „Namen der Formteile“, „Texte“, „Metallanalysen“, „Proportionen der Oberfläche“, „Querschnittzeichnungen“ und „Maße“) hat der Autor die metallurgischen, d. h. physikalischen und chemischen Messergebnisse – für die über hundert weitere Gongs aus Südostasien beigezogen wurden – und die dazugehörigen Erklärungen untergebracht.

Die Verbindung von ethnographischer und systematisch-naturwissenschaftlicher Forschung mit einer Gongschmiede in Java im Brennpunkt ist sehr gut gelungen. Von welcher Seite man auch immer sich in Zukunft mit metallenen Idiophonen beschäftigen wird – als Naturwissenschaftler, systematischer Organologe oder Musikethnologe – Varsányis Buch wird immer als verlässlicher Ausgangspunkt dienen.

Zwischen den ersten Teil und den Anhang sind drei weitere Teile auf 200 Seiten einge-

schoben, in welchen der Autor ebenfalls mit der systematisch-vergleichenden Methode der Struktur und Geschichte der Gamelanmusik tout court beizukommen versucht. Hier musste das Unternehmen aus den Fugen geraten, weil es ein Unmögliches ist, auf so kleinem Raum mehr als fragmentarische Beobachtungen zu einem so enormen Thema – das zum Teil gar nichts mit dem Gong ageng zutun hat – zusammenzutragen. Die Ausnahmen bilden die lezenswerten Abschnitte über Stimmen und Etymologie, welche besser im organologischen Teil aufgehoben wären. Das Prinzip der Gründlichkeit und Vollständigkeit, dem Varsányi im ersten organologischen Teil auf vorbildliche Weise nachkommt, ist für dieses Thema nicht geeignet.

Glücklicherweise enthält aber das Buch, was der Titel verspricht. Eine auf die Organologie reduzierte Fassung auf Englisch – mit verbessertem Layout und als wohlfeiles Paperback – müsste eigentlich ein „Hit“ werden.  
(Oktober 2001) Tilman Seebaß

LEONHARD LECHNER: *Werke. Band 14: Werke für besondere Anlässe*. Hrsg. von Uwe MARTIN. Kassel u. a.: Bärenreiter 1998. 199 S.

1954 erschien als erster Band der von Konrad Ameln inaugurierten Lechner-Ausgabe der Band 3, *Neue Teutsche Lieder mit vier und fünf Stimmen* (1577), vorgelegt vom Herausgeber des hier anzuzeigenden Bandes. 1956 folgte der Band 1, *Motectae sacrae quatuor, quinque et sex vocum* (1575), herausgegeben vom Rezensenten, der durch seinen Göttinger Studienkollegen Uwe Martin zu Lechners Werk geführt worden war. 1969 hatte der Herausgeber den Band 2 der Ausgabe vorgelegt. Nun erscheint, fast 50 Jahre nach dem Beginn der Ausgabe, deren letzter Band. Es fügt sich schön, dass Uwe Martin auch diesen Band erarbeitet hat, und es mag von der Scholarly community mit Verständnis betrachtet werden, dass der Unterzeichnete ihn rezensiert.

Der Band enthält 12 Gelegenheitskompositionen aus den Jahren 1575 bis 1604, darunter die drei so genannten „Kronborg-Motetten“, die mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit von Lechner sind, und die beiden monumentalen Repräsentationsstücke *Quid Chaos* (24 Stimmen in drei Chören) und *Laudate*

*Dominum* (15 Stimmen in drei Chören). Leider fehlt ein Hinweis auf die erhaltene Sopranstimme des Hochzeitspsalms *Beati quorum remissae sunt* von 1581, den Lechner 1587 in seinen Bußpsalmenruck aufnahm; dementsprechend ist das Werk in Band 10 der Lechner-Ausgabe veröffentlicht. Am Schluss des Bandes stehen ein konzises Nachwort des Herausgebers, das die Werke in den Kontext von Lechners Biographie und Schaffen stellt, sowie ein Register der in der Gesamtausgabe veröffentlichten Werke; hier hätte man sich eine zusätzliche Auflistung der verschollenen und/oder nur in ihren Texten erhaltenen Werke gewünscht.

Die Ausgabe folgt den Editionsrichtlinien der Gesamtausgabe, zu denen leider auch gehörte, dass die Texte nicht gesondert abgedruckt wurden – hier besonders bedauerlich, denn einige von ihnen stammen immerhin von Paulus Schede Melissus und Martin Crusius. Dankenswerterweise hat der Herausgeber drei der Texte von Melissus (Nr. 3, 4 und 6), die Texte von Crusius (in Latein, wie von Lechner vertont, und in Griechisch) sowie den vermutlich von Lechner stammenden Text der Nr. 7 im Faksimile beigegeben, wie überhaupt der Band erfreulich reich bebildert ist. Jedem Stück ist eine Einführung vorangestellt, in der die jeweilige Entstehungsgeschichte dargestellt wird und knappe, aber sehr hilfreiche Hinweise zur kompositorischen Faktur gegeben werden. Dem Ausnahmewerk *Quid Chaos*, das für die Hochzeit Sebald I. Welser mit Magdalena Imhoff geschrieben wurde, ist ein Essay von Hubert Freiherr von Welser beigegeben, der eine ingeniose und überzeugende Interpretation des sehr merkwürdigen Textes von Melissus aus dem historischen Hintergrund heraus bietet. Die Kritischen Berichte können sich in erfreulich engen Grenzen halten, da alle Werke außer *Quid Chaos* jeweils nur in einer einzigen Quelle überliefert sind (S. 78 ist als zweite Quelle zu *Ascaniae stirpis virtus est* neben dem Exemplar des repräsentativen Druckes im Staatsarchiv der ehemaligen DDR in Oranienbaum ein zweites Exemplar in der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen RISM A/I/5, S. 271 zu ergänzen). Die Ausstattung des Bandes ist schön (sogar mit einer Farbtafel), der Notensatz übersichtlich und gut lesbar. Ein paar kleine Druckfehler im Worttext sind belanglos (S. 161:

Michael Praetorius reiste nach Dresden nicht von Braunschweig, sondern von Wolfenbüttel aus); der Notentext ist zuverlässig (S. 44 T. 26 muss die erste Note der Oberstimme punktierte Halbe, nicht einfache Halbe sein; S. 131 haben sich zwei Zusatz-Akzidentien in T. 7 verirrt).

Man nimmt diese wohl gelungene Ausgabe gern in die Hand und verliert sich sehr schnell in Bewunderung für die mindestens drei Meisterwerke, die sie zu bieten hat: das bildgewaltige *Fontem perpetuis quem duxit ad aethera* (die erste der Kronborg-Motetten), den späten Psalm *Laudate Dominum* und das grandiose *Quid Chaos*, das dem fast gleichzeitig entstandenen *Spem in alium* von Thomas Tallis ebenbürtig ist. Und man wünscht sich, dass der Abschluss der Ausgabe der Pflege Lechners in der Praxis, die in den letzten Jahrzehnten eher spärlich geworden ist, neue Impulse gibt. Er war wirklich ein „gewaltiger Componist vnd Musicus“.

(November 2000)

Ludwig Finscher

LUCA MARENZIO. *Il nono libro de madrigali a cinque voci (1599)*. A cura di Paolo FABRI. Milano. Edizioni Suvini Zerboni 1999. LV, 109 S.

Bis heute kann das Werk Luca Marenzios nicht als editorisch erschlossen gelten: Das erste Ausgabenprojekt, die von Alfred Einstein in Angriff genommenen *Sämtlichen Werke*, kam der Emigration des Herausgebers wegen nicht über die zwei Bände mit den ersten sechs Büchern fünfstimmiger Madrigale hinaus. Die vor einem über einem Vierteljahrhundert von John Steele begonnenen *Opere complete* ergänzten hierzu gerade einmal das siebte Buch, bevor profugerunt clam. Seit dem Tode Bernhard Meiers stagnieren überdies die *Opera Omnia* innerhalb des CMM, die sich als erste dem geistlichen Werk widmeten. Und auch die 1977 von Steven Ledbetter und Patricia Myers ins Leben gerufene, als vorläufige Ergänzung gedachte Ausgabe der *Secular Works* hat bei weitem noch nicht alle Bände vorgelegt, hat bisher nicht-fünfstimmige Werke in den Mittelpunkt gestellt.

Gerade vom neunten Buch der „madrigali a cinque“ war bisher also keine vollständige Neuausgabe greifbar, deren Publikation quasi als Festschrift zum ansonsten ja eher stiefmütterlich behandelten Marenzio-Jahr 1999 bot sich

also an. Weniger aber der zeitrechnerischen Pointe wegen, dass auch dieser bisher eben weitgehend ignorierte Druck zu Marenzios 400. Todesjahr sein rundes Jubiläum erlebte, verdient der Band Erwähnung; nicht umsonst betont Fabri (S. I), dass Marenzio, als er die Drucklegung betreute, sein bevorstehendes Ableben wohl kaum nahen sah. Vielmehr bildet diese Publikation einen wichtigen Beitrag zu einem vollständigeren Bild von Marenzios Komponieren. Hugo Riemann etwa erklärte Marenzio kurzerhand zum „Erzchromatiker“, stützt sich dabei aber wohl vor allem auf eine einzige Komposition aus dem dritten Buch fünfstimmiger Madrigale. Einstein dagegen würdigte Marenzio vor allem in Bezug auf die Entwicklung des Canzonetta-Madrigals. Schon ein cursorischer Blick auf die Kompositionen des neunten Buches macht dagegen dessen kompendienhafte Gestaltung deutlich und zeigt so, dass die gerade genannten Schlagwörter nur vereinzelte Facetten bei Marenzio benennen.

Dass Marenzio mit dieser Publikation, die immerhin inmitten der ‚wilden Jahre‘ der „seconda prattica“ erschien, einen wirklichen Rundumschlag zum Genre Madrigal vorlegen wollte, belegt schon die Auswahl der vertonten Texte: *Così nel mio parlar* eröffnet das Buch – gerade hier kann Fabbris Hinweis (S. III), welche Ungewöhnlichkeit eine Dante-Vertonung darstellt, nur unterstrichen werden. Es folgen natürlich Kompositionen über Francesco Petrarca's *Canzoniere*, insbesondere rime „in morte di Laura“, dann aber Gedichte, neuer zeitgenössisch-epigrammatischer Prägung (darunter natürlich dreimal Battista Guarini). In wohlgermerkt übertragener Form findet sich diese Konfrontation von veritabler Tradition und Gegenwart auch in der Musik wieder: Erwähnt seien nur die breite chromatische Linie über dem dichten polyphonen und dabei diatonischen Geflecht der Unterstimmen in *Solo e pensoso*, das rezitativische parlando des Oberstimmenduetts in *Il vago e bello Armillo* und schließlich der archaische Kanon im abschließenden *La bella man vi stringo*.

Eine wirklich lesenswerte Einführung, nebst englischer Übersetzung eröffnet den Band. Sie geht ebenso auf Marenzios Padroni, literaturgeschichtliche Hintergründe (S. III–V), aber z. B. auch die Tonartentypen der Madrigale

und Erwägungen der zeitgenössischen Theorie (S. VII ff.) ein. Allerdings kann Fabbris geistesgeschichtliche Breite nicht über philologische Kurzsichtigkeiten hinwegtäuschen. So ausführlich der Herausgeber etwa die vertonten Texte würdigt, so wenig versucht er doch ernsthaft, die Textvorlagen zu eruieren. Bei Guarini verweist er nur lapidar auf den Erstdruck der *Rime* von 1598. Gerade aber weil Guarinis Gedichte schon lange vor diesem Druck immer wieder vertont wurden, sollte die Forschung inzwischen doch für die Frage sensibilisiert sein, ob die Sache wirklich mit dem Verweis auf eine nicht greifbare Manuskriptüberlieferung abgetan werden kann, ob nicht Musikdrucke ihrerseits als „scelte poetiche“ nachgewirkt haben. Dass Fabbris diese These ignoriert, verwundert umso mehr, als er textgleiche Madrigale anderer Komponisten ja durchaus würdigt (S. V f.). Auch dokumentiert Fabbris sämtliche Drucke und Manuskriptquellen der Kompositionen; der Text der Ausgabe basiert aber nur auf dem einzig vollständigen Exemplar F-Pn des Erstdrucks und dem ebda. erhaltenen Exemplar des Nachdruckes von 1601. So wird – wieder einmal – das ja so unangenehme Phänomen Doppeldruck ignoriert. Auch bleibt offen, warum der Nachdruck von 1609, obwohl als „Di nuovo [...] coreetto [sic!]“ bezeichnet, zwar natürlich im Quellenverzeichnis erscheint (S. XXIII), im gerade vier Spalten umfassenden Kommentar (S. XXVI f.) dann aber nicht einmal erwähnt wird.

Solche Kritikpunkte erweisen sich mit Blick auf den eingangs gemachten Hinweis – den schlechten Zustand der Marenzio-Philologie betreffend – natürlich als ungerecht. Sie sollen auch weniger die grundsätzliche Brauchbarkeit des hier anzuzeigenden Bandes als derzeitige Referenzausgabe infrage stellen. Es stellt ein Verdienst dar, einen historisch relevanten Text zugänglich zu machen und ihn überhaupt einmal zu deuten; ihn nach philologisch modernsten Standards zu erschließen, bildet eine Aufgabe anderen Typus.

(Mai 2001)

Peter Niedermüller

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

Die herausragende Bedeutung John Dow-

lands für die englische Musik des elisabethanischen Zeitalters ist vor allem durch seinem Beitrag zum englischen Lautenlied begründet – einer vor den ersten Veröffentlichungen Dowlands in England noch unbekanntem Gattung. Auf dem Gebiet des Lautenspiels und insbesondere des Lautenliedes nahm im 16. Jahrhundert vielmehr Frankreich die führende Stellung innerhalb Europas ein. Die wichtigsten Lautenschulen, die in England in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts verbreitet waren, kamen aus Frankreich, und ebenso verfügte man dort im Gegensatz zu England zu dieser Zeit über ein bemerkenswert großes Repertoire an gedruckten Liedersammlungen mit den repräsentativen Gattungen der Zeit: Chansons, Vaudevilles und *Airs de cour*. Mit der Publikation seines *First Booke of Ayres* im Jahre 1597 gab Dowland den Anstoß für eine ganze Reihe weiterer Sammlungen in den folgenden 20 Jahren und begründete so die in England neue Gattung des Lautenliedes. Diese abwechslungsreich angelegte Sammlung erlebte zwischen 1597 und 1613 insgesamt fünf Auflagen, wodurch sie zu der in dieser Zeit erfolgreichsten Veröffentlichung Englands wurde.

Die vorliegende, innerhalb der Reihe *Musica Britannica* bei Stainer and Bell (London) 2000 erschienene Publikation beinhaltet alle vierstimmigen Lautenlieder Dowlands in einer sorgfältigen Neuedition durch David Greer. So sind hier in einem Band 21 Titel *des First Booke of Songes of Ayres* (1597), 14 vierstimmige Sätze aus dem *Second Booke of Songs or Ayres* (1600), 17 Stücke des *Third and Last Booke of Songs or Aires* (1603) sowie 13 Sätze aus dem Zyklus *From a Pilgrimes solage* (1612) vereinigt. Viele der Lautenlieder weisen in ihrer überwiegend homophonen Gestaltung und ihren tänzerischen Rhythmen unzweifelhaft französische Einflüsse auf, die der Komponist während eines mehrjährigen Frankreichaufenthaltes aufnehmen konnte, andere dagegen sind in ihrer hochdeklamatorischen Textgestaltung und einstrophig durchkomponierten Form eher mit der frühen monodischen Oper Italiens verwandt.

Da Dowlands *Ayres for Four Voices* bereits in derselben Reihe (*Musica Britannica*, Vol. 6, hrsg. von Thurston Dart und Nigel Fortune) erschienen sind, bedarf es einer besonderen Rechtfertigung für eine Neuedition. Der Vor-

zug der vorliegenden Ausgabe liegt nicht nur in der sich in musikwissenschaftlichen Gesamtausgaben mittlerweile durchsetzenden Notation in originalen Notenwerten (anstelle einer Verkürzung der Werte im Verhältnis 1:2 oder sogar 1:4), der Verwendung neuer Schlüssel und einem bestechend großzügigen wie sorgfältigen Druck; vielmehr ist hier durch die Hinzufügung der Lautentabulatur samt Umsetzung in moderne Notation in besonderem Maße berücksichtigt, dass Dowlands Stücke in verschiedenen Besetzungen ausgeführt werden können. David Greer legte seiner Edition des *First Booke* Dowlands die Erstausgabe von 1597 zugrunde, da, wie der Herausgeber in einer informativen Einleitung darlegt, bis heute keineswegs geklärt ist, ob die Änderungen der späteren Auflagen vom Komponisten selbst oder von fremder Hand stammen. Die Titelseite des *First Booke* beinhaltet eine mutmaßlich vom Komponisten selbst verfasste Bemerkung: „The First Booke of Ayres of foure parts, with Tableture for the Lute. So made, that all parts together, or either of them seuerally, may be sung to the Lute, Orpherian, or Viol de gambo“, woraus hervorgeht, dass Dowland selbst verschiedene Möglichkeiten der Aufführung seiner hier zusammengefassten Kompositionen offenließ: entweder als Sololied mit Lautenbegleitung, als vierstimmigen Satz a cappella oder aber als eine Mischform (z. B. vierstimmigen Chorsatz mit Gambenbegleitung). Dem trägt die vorliegende Edition als Neuerung in besonderem Maße Rechnung. Eine informative Einleitung, ein Quellenverzeichnis und ein Kritischer Bericht erfüllen zudem alle Kriterien einer wissenschaftlichen Ausgabe, so dass diese Publikation sowohl von hohem wissenschaftlichen wie praktischen Nutzen ist. (Oktober 2001) Susan Lempert

ANDREAS ROMBERG (1767–1821): *Ausgewählte Werke. Serie I/Band I: Symphonie Nr. 1 Es-Dur op. 6*. Hrsg. von Karlheinz HÖFER. Vorgelegt von Klaus G. WERNER. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag 2001. XV, 122 S.

Um die Kenntnis des symphonischen Schaffens der Zeit um 1800 ist es nach wie vor nicht sonderlich gut bestellt, vor allem dann, wenn man den Blick in den mitteldeutschen Raum richtet, und überdies zählt Andreas Romberg

zu den Komponisten jener Epoche, denen die Nachwelt ohne Zweifel nicht deshalb kein Denkmal errichtet hat, weil etwa ihre Musik es nicht rechtfertigte. Die vorliegende, von Klaus G. Werner erarbeitete Edition des in den Jahren 1793/94 entstandenen und 1805 bei Kühnel in Leipzig veröffentlichten Werks darf mithin in zweierlei Hinsicht begrüßt werden; zudem ist die Initiative der „Arbeitsstelle Andreas Romberg“ an der Hochschule in Vechta, Rombergs „weitgehend vergessenes Schaffen [...] wieder zugänglich zu machen“ (so Karlheinz Höfer) in seiner Vorbemerkung zur Romberg-Edition) insgesamt als überaus erfreulich anzusehen. Man darf schon jetzt auf die Fortsetzung der mit Rombergs *Es-Dur-Symphonie* begonnenen Reihe gespannt sein, denn dieses Werk macht mit seiner bemerkenswerten Durchführung des ersten Satzes, dem ohrwurmverdächtigen Andante und dem perpetuummobileartigen Finale, das in manchen Passagen den einen oder anderen Gedanken des Schlußsatzes von Beethovens *Vierter Symphonie* vorwegnimmt, neugierig auf all das, was noch kommen mag und hoffentlich bald erscheinen wird.

Einige kritische Anmerkungen hinsichtlich des Vorworts und der Ausgabe selbst mögen dazu beitragen, die künftigen Bände noch sorgfältiger zu gestalten: Bei Zitaten beispielsweise aus der *AmZ* sollte man einheitlich verfahren und nicht entweder das Erscheinungsjahr oder den Jahrgang nennen (und dies in einem Satz, vgl. Vorwort S. XI links). Auch wäre (freilich ohne es übertreiben zu müssen) etwas mehr philologische Akribie angebracht: Aus Anmerkung 21 auf S. XI erfährt man, dass die Bearbeitung des *Andante* als Kantate (hier stimmt auch die mitgeteilte Plattennummer nicht: 1457 statt 1497) vom Verlag als Kriegsverlust gemeldet wurde, eine Auskunft, die durch den Hinweis auf RISM R 2139 mit rund 20 nachgewiesenen Exemplaren entbehrlich geworden wäre; auf S. 120 fehlt der rezeptionsgeschichtlich nicht unwichtige Hinweis, dass die beiläufig erwähnte Ausgabe von Janet in Paris in *Whistlings Handbuch der musikalischen Literatur* (2. Aufl. 1828, S. 8) nachgewiesen ist. – Das an sich ansprechende Notenbild wird durch sehr unschöne Bogenansetzungen (z. B. S. 20) beeinträchtigt; auch sind die keineswegs konsequent angebrachten Hinweise auf den (im übrigen sehr kompakten und gut argumentierten)

Kritischen Bericht bei ergänzten Bögen eher störend als hilfreich.

Die Aufmachung der Ausgabe ist aufwendig und geschmackvoll gestaltet.

(September 2001)

Axel Beer

Leoš JANÁČEK: *Streichquartett Nr. 1. Angeregt durch „Die Kreutzersonate“ von L. N. Tolstoi. Partitur und Stimmen. Hrsg. von Leoš FALTUS und Miloš ŠTĚDRŮŇ. Praha: Editio Bärenreiter 2000. XVIII, 52 S. (Kritische Gesamtausgabe. Reihe E/Band 3.)*

Im Rahmen der Janáček-Gesamtausgabe ist nun das *Erste Streichquartett* erschienen: großzügig gedruckt in der Partitur, teilweise leider etwas unübersichtlich im Stimmensatz. Über die Entstehungsgeschichte des Quartetts, die diversen Druckausgaben und die vorangegangene, heute verschollene Komposition eines Klaviertrios nach Tolstois „Kreutzersonate“ erfährt man im Vorwort von Miloš Štědroň einiges. Doch bereits hier wünscht man sich – gemessen am Stellenwert der Edition – genauere Angaben: Paul Wingfields These etwa, wie viel von Janáčeks verschollenem Klaviertrio in das erhaltene Streichquartett eingeflossen ist, wird (ohne Quellenangabe!) erwähnt, dann aber heißt es: „Wingfield wußte jedoch noch nichts von den 14 Seiten Skizzen aus Kroměříž, die heute in der Musikabteilung des Mährischen Landesmuseums liegen (JA A 49.312)“ (S. XI). Dass jene Skizzen auch an dieser Stelle nicht näher beschrieben werden, enttäuscht.

Auf die nahe liegende, wenn auch nicht ganz leicht zu klärende und in der musikwissenschaftlichen Forschung kontrovers diskutierten Frage, wie viel Programmatisches in Janáčeks Streichquartett zu finden sei, geht das Vorwort nicht ein. Auch die knappe Analyse des Werks bleibt eher im Allgemeinen. Insgesamt wird das Vorwort von formal-editorischen Hinweisen dominiert, werkspezifische Details bleiben eher unterbelichtet.

Hinzu kommt – in der deutschsprachigen Version des Vorworts – eine mäßige Übersetzung (z. B. ist anstatt von „Sätzen“ von „Teilen“ die Rede, und immerhin schmunzeln kann man bei der „Lieb-“ statt „Leibeigenschaft“, S. X). Nicht ganz einsichtig ist in der Partitur, warum Triolisches nicht wie gewöhnlich, sondern umständlich als „3:2“, „6:4“ etc. gekenn-

zeichnet ist. Dass diese (vermutlich authentische) Schreibweise selbst in den Stimmen beibehalten wurde, trägt nicht zur ohnehin geringen Lesefreundlichkeit des Stimmenmaterials bei. Und schließlich bleibt zu kritisieren, dass dem immerhin fünfsprachigen Vorwort leider nur ein zweisprachiger Kritischer Bericht folgt.

Insgesamt hätte man Janáčeks *Erstes Streichquartett* innerhalb der Janáček-Gesamtausgabe einen detailgenaueren Band gewünscht.

(April 2001)

Melanie Unseld

## Eingegangene Schriften

Anton Arensky. Komponist im Schatten Tschaikowskys. Dokumente – Briefe – Erinnerungen – Werkbesprechungen. Hrsg. von Andreas WEHRMEYER. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2001. XIII, 324 S., Notenbeisp. (musik konkret. Band 11.)

Autorschaft als historische Konstruktion. Arnold Schönberg – Vorgänger, Zeitgenossen, Nachfolger und Interpreten. Hrsg. im Auftrag des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz von Andreas MEYER und Ullrich SCHEIDLER. Stuttgart-Weimar: Verlag J. B. Metzler 2001. 352 S., Abb., Notenbeisp.

KEVIN BAZZANA: Glenn Gould oder Die Kunst der Interpretation. Kassel u. a.: Bärenreiter/Stuttgart-Weimar: J. B. Metzler 2001. 329 S., Abb., Notenbeisp.

ERWIN BARTA: Das Wiener Konzerthaus zwischen 1945 und 1961. Eine vereinsgeschichtliche und musikwirtschaftliche Studie. Tutzing: Hans Schneider 2001. 32 + 231 S., Abb. (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft. Band 39.)

Beiträge zur Musik, Musiktheorie und Liturgie der Abtei Reichenau. Bericht über die Tagung Heiligenkreuz 6.–8. Dezember 1999. Hrsg. von Walter PASS und Alexander RAUSCH. Tutzing: Hans Schneider 2001. X, 174 S. (Musica Mediaevalis Europae Occidentalis. Band 8.)

Beiträge zur Wiener Gluck-Überlieferung. Hrsg. von Irene BRANDEBURG und Gerhard CROLL. Kassel u. a.: Bärenreiter 2001. 248 S., Abb., Notenbeisp. (Gluck-Studien. Band 3.)

Das Berliner Phonogramm-Archiv 1999–2000. Sammlungen der traditionellen Musik der Welt.

Hrsg. von Artur SIMON. Berlin: VWB – Verlag für Wissenschaft und Bildung 2000. 264 S., Abb.

HECTOR BERLIOZ: New Edition of the Complete Works. Volume 20: Overtures. Edited by Diana BICKLEY. Kassel u. a.: Bärenreiter 2000. XXXIX, 356 S.

FRANZ BERWALD: Sämtliche Werke. Band 21: Ein ländliches Verlobungsfest in Schweden. Operette in einem Akt von Otto PRECHTLER. Hrsg. von Karlin HALLGREN und Margareta RÖRBY. Kassel u. a.: Bärenreiter 2001. XVIII, 178 S.

RUDOLF BOCKHOLDT: Studien zur Musik der Wiener Klassik. Eine Aufsatzsammlung zum 70. Geburtstag des Autors. Hrsg. von Christian SPECK. Bonn: Verlag Beethoven-Haus 2001. XII, 356 S., Notenbeisp. (Studien zur Beethoven-Forschung. Band 14.)

CLAUS BOCKMAIER: Die instrumentale Gestalt des Taktes. Studien zum Verhältnis von Spielvorgang, Zeitmaß und Betonung in der Musik. Tutzing: Hans Schneider 2001. 335 S., Notenbeisp. (Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Band 57.)

Bonner Beethoven-Studien. Band 2. Hrsg. von Sieghard BRANDENBURG und Ernst HERTTRICH. Bonn: Beethoven-Haus 2001. 216 S., Abb., Notenbeisp.

HELLA BROCK: Griegs Musik zu Ibsens „Peer Gynt“. Bereicherung und Eigenständigkeit. Altenmedingen: Hildegard-Junker-Verlag 2001. 63 S., Notenbeisp. (Oper & Theater für alle. Band 9.)

ERIKA BUCHOLTZ: Henri Hinrichsen und der Musikverlag C. F. Peters: deutsch-jüdisches Bürgertum in Leipzig von 1891 bis 1938. Tübingen: Mohr Siebeck 2001. 367 S. (Schriftenreihe wissenschaftlicher Abhandlungen des Leo-Baeck-Instituts. Band 65.)

WILLIAM E. CAPLIN: Classical Form. A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven. Oxford: Oxford University Press 1998. XII, 307 S., Notenbeisp.

Carl Maria von Webers Klaviermusik im Kontext des 19. Jahrhunderts. Bericht des Symposiums der Internationalen Carl Maria von Weber-Gesellschaft, Weimar, 21. Oktober 2000. Hrsg. von Frank HEIDLBERGER. Tutzing: Hans Schneider 2001. 168 S., Notenbeisp.

Dmitri Schostakowitsch und das jüdische musikalische Erbe. Hrsg. von Ernst KUHN, Andreas WEHRMEYER und Günter WOLTER. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2001. X, 354 S. (Schostakowitsch-Studien. Band 3./studia slavica musicologica. Band 18.)

E. DOMHARDT / F. X. EDER / F. FAULHABER / M. FÜRST / A. JANSEN / W. RIEDLBAUER / H. SCHMIDT / R. ZECHLIN: Ruth Zechlin. Tutzing:

Hans Schneider 2001. 147 S., Abb. Notenbeisp. (Komponisten in Bayern. Band 41.)

CONSTANTIN FLOROS: Alban Berg und Hanna Fuchs. Die Geschichte einer Liebe in Briefen. Zürich–Hamburg: Arche 2001. 172 S., Notenbeisp.

FRANZ SCHUBERT. Das Zeitmaß in seinem Klavierwerk. Hrsg. von Heinz-Klaus METZGER und Rainer RIEHN. München: edition text + kritik 2001. 139 S. (Musik-Konzepte. Band 114.)

G. F. HANDEL: Cantatas for alto and continuo. 16 Alto Cantatas from the manuscripts in the Bodleian Library, Oxford. Edited by Ellen T. HARRIS. Oxford: Oxford University Press 2001.

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: Hallische Händel-Ausgabe. Serie II: Opern. Band 41: Deidamia. Opera in tre atti (HWV 42). Hrsg. von Terence BEST. Kassel u. a.: Bärenreiter 2001. XLVIII, 286 S.

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: Hallische Händel-Ausgabe. Serie IV: Instrumentalmusik. Band 2: Orgelkonzerte I. Sechs Konzerte für Orgel und Orchester opus 4 (HWV 289–294). Konzert für Harfe und Orchester (HWV 294). Hrsg. von Terence BEST und William D. GUDGER. Kassel u. a.: Bärenreiter 2001. XXVII, 168 S.

JOSEPH HAYDN: Werke. Reihe XXXII. Band 2: Volksliedbearbeitungen Nr. 101–150. Schottische Lieder für William Napier. Hrsg. von Andreas FRIESENHAGEN. München: G. Henle Verlag 2001. XII, 96 S.

Gaben und Grüße der Freunde. Festschrift Dimitri Terzakis zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Wilfried BRENNECKE. Köln: Verlag Dohr 2001. 159, XXXI S.

MARTIN GECK: Zwischen Romantik und Restauration. Musik im Realismus-Diskurs der Jahre 1848 bis 1871. Stuttgart–Weimar: J. B. Metzler/Kassel u. a.: Bärenreiter 2001. 224 S., Abb.

„Geist unter dem Pferdeschwanz“. Paul Bekkers Feuilletons aus dem Pariser Tageblatt 1934–1936. Hrsg. und kommentiert von Andreas EICHHORN. Saarbrücken: Pfau 2001. 189 S. (Verdrängte Musik. Sonderband 1.)

PETER GÜLKE: Die Sprache der Musik. Essays zur Musik von Bach bis Holliger. Stuttgart–Weimar: Verlag J. B. Metzler/Kassel: Bärenreiter 2001. VI, 456 S., Notenbeisp.

40 Jahre Arbeitskreis „Georg Philipp Telemann“. Lebendige Telemannpflege in Magdeburg (1961–2001). Hrsg. von Brit REIPSCH und Christine SOMMER. Magdeburg 2001. 94 S., Abb.

MARTINA JANITZEK: Studien zur Editions-geschichte der Palestrina-Werke vom späten 18. Jahr-

hundert bis um 1900. Tutzing: Hans Schneider 2001. 438 S., Notenbeisp. (Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 29.)

ARAM KEROVPYAN: Manuel de notation musicale arménienne moderne. Tutzing: Hans Schneider 201. VIII, 129 S., Notenbeisp.

EMMANUELA KOHLHAAS: Musik und Sprache im Gregorianischen Gesang. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2001. 381 S., Notenbeisp. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band 49.)

LINDA MARIA KOLDAU: Die venezianische Kirchenmusik von Claudio Monteverdi. Kassel u. a.: Bärenreiter 2001. XIII, 590 S., Notenbeisp.

MATTHIAS KONTARSKY: Trauma Auschwitz. Zur Verarbeitung von Nichtverarbeitbarem bei Peter Weiss, Luigi Nono und Paul Dessau. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2001. 193 S., Notenbeisp.

ANSELM C. KREUZER: Filmmusik. Geschichte und Analyse. Frankfurt a. M.: Peter Lang 2001. 266 S., Notenbeisp., Abb. (Studien zu Theater, Film und Fernsehen. Band 33.)

FRANS C. LEMAIRE: Le destin juif et la musique. Trois mille ans d'histoire. Librairie Arthème Fayard 2001. 763 S.

CAROLINE LÜDERSEN: Giuseppe Verdis Shakespeare-Opern: Musik als verbogener Text. Bonn: Romanistischer Verlag 2001. 213 S., Notenbeisp. (Abhandlungen zur Sprache und Literatur 141.)

Maßstab Beethoven? Komponistinnen im Schatten des Geniekults. Hrsg. von Bettina Brand und Martina Helmig. München: edition text + kritik 2001. 178 S., Notenbeisp., Abb.

Mit Drommeten und Pauken, Hörnern und Posaunen. Festschrift für Werner Benz zum 65. Geburtstag. Hrsg. von Manfred BÜTTNER und Dagmar PESTA. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2001. IX, 338 S., Abb. (musicologica berlinensia. Band 8.)

Mozart-Studien. Band 10. Hrsg. von Manfred Hermann SCHMID. Tutzing: Hans Schneider 2001. 302 S., Notenbeisp.

Music as Concept and Practice in the Late Middle Ages. Edited by Reinhard STROHM and Bonnie J. BLACKBURN. Oxford: Oxford University Press 2001. XXXI, 460 S., Abb., Notenbeisp. (The New Oxford History of Music. New Edition Vol. III, I.)

Musikgeschichte Nordeuropas. Dänemark, Finnland, Island, Norwegen, Schweden. Hrsg. von Greger ANDERSSON. Stuttgart-Weimar: Verlag J. B. Metzler 2001. VIII, 440 S., Abb.

THOMAS NUSSBAUMER: Alfred Quellmalz und seine Südtiroler Feldforschungen (1940–42). Eine

Studie zur musikalischen Volkskunde unter dem Nationalsozialismus. Innsbruck u. a.: Studien Verlag/Lucca: LMI-Libreria Musicale Italiana 2001. 390 S. (Bibliotheca Musicologica. Band VI. Tirolensia.)

Die Oper. Kritische Ausgabe von Hauptwerken der Operngeschichte. Band 6: Gaspare Spontini: Agnes von Hohenstaufen. Hrsg. von Jens WILDGRUBER. München: G. Henle Verlag 2001. 2 Bände, XIV, 850 S.

Perspectives on Anton Bruckner. Edited by Crawford HOWIE, Paul HAWKSHAW, and Timothy JACKSON. Aldershot u. a.: Ashgate 2001. XXVII, 412 S., Abb., Notenbeisp.

HELMUT REINOLD: Mozarts Haus. Eine Geschichte aus Glyndebourne. Köln: Verlag Dohr 2001. 376 S.

HANS-JÜRGEN SCHAAL: Jazz-Standards. Das Lexikon. Kassel u. a.: Bärenreiter 2001. 589 S., Abb.

CLEMENS M. SCHLEGEL: Europäische Musiklehrpläne im Primarbereich. Eine vergleichende Inhaltsanalyse. Augsburg: Wißner-Verlag 2001. XIII, 364 S., Abb. (Forum Musikpädagogik. Band 50.)

KATJA SCHMIDT-WISTOFF: Dichtung und Musik bei Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze. Der „Augenblick der Wahrheit“ am Beispiel ihres Operschaffens. München: Iudicium Verlag 2001. 314 S., Notenbeisp.

Schönberg und der Sprechgesang. Hrsg. von Heinz-Klaus METZGER und Rainer RIEHN. München: edition text + kritik 2001. 186 S., Notenbeisp. (Musik-Konzepte. Band 112/113.)

BERNHARD SCHRAMMEK: Zwischen Kirche und Karneval. Biographie, soziales Umfeld und Werk des römischen Kapellmeisters Virgilio Mazzocchi (1597–1646). Kassel u. a.: Bärenreiter/Lucca: LIM Musicale Italiana Editrice 2001. 398 S., Abb., Notenbeisp. (Musiksoziologie. Band 9.)

MICHAEL STAPPER: Unterhaltungsmusik im Rundfunk der Weimarer Republik. Tutzing: Hans Schneider 2001. 335 S., Notenbeisp. (Würzburger musikhistorische Beiträge. Band 24.)

HANS STEINHAUS: Wege zu Dom Bédos. Daten, Dokumente, Deutungsversuche. Köln: Verlag Dohr 2001. 157 S., Abb.

ILSE STORB: Jazz und Neue Musik im Unterricht. Münster u. a.: LIT 2001. 126 S., Abb., Notenbeisp. (Musikpädagogische Beiträge. Band 1.)

The Study of Medieval Chant. Paths and bridges, east and west. In Honor of Kenneth Levy. Edited by Peter JEFFREY. Woodbridge-Rochester: The Boydell Press 2001. XX, 369 S., Abb.

ANNAKATRIN TÄUSCHEL: Anton Rubinstein als Opernkomponist. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2001. 295 S., Abb., Notenbeisp. (studia slavica musicologica. Band 23.)

Übersetzte Zeit. Das Mittelalter und die Musik der Gegenwart. Hrsg. von Wolfgang GRATZER und Hartmut MÖLLER. Hofheim: Wolke Verlag 2001. 350 S., Notenbeisp., Abb.

Verzeichnis der Musiknachlässe in Deutschland. Hrsg. vom Deutschen Bibliotheksinstitut und der Association Internationale des Bibliothèques, Archives et Centres de Documentation Musicaux (AIBM)-Gruppe Bundesrepublik Deutschland. Red. Bearb.: Joachim JAENECKE. Berlin: Ehemaliges Deutsches Bibliotheksinstitut/Talpa-Verlag 2000. 237 S.

VALERIA ZENOWA: Zahlenmystik in der Musik von Sofia Gubaidulina. Mit einem chronologischen Verzeichnis der musikalischen Werke. Berlin: Verlag Ernst Kuhn/Hamburg: Internationale Musikverlage Hans Sikorski 2001. XI, 268 S., Notenbeisp. (studia slavica musicologica. Band 21.)

## Mitteilungen

Es verstarben:

Reinhard KANTETZKY im Oktober 2001 in Grefrath,  
 Prof. Dr. Marius FLOTHIUS am 13. November 2001,  
 Prof. Dr. Hans GRÜSS am 24. November 2001 in Großpösna,  
 Robert DIDION am 25. November 2001 in Bad Wildungen,  
 Dr. Imogen FELLINGER im Dezember 2001 in München.

Wir gratulieren:

Prof. Dr. José LOPEZ-CALO am 4. Februar zum 80. Geburtstag,  
 Prof. Dr. Helmut HUCKE am 12. März zum 75. Geburtstag,  
 Prof. Dr. Wolfgang OSTHOFF am 17. März zum 75. Geburtstag,  
 Prof. Dr. Walther DÜRR am 27. März zum 70. Geburtstag,  
 Prof. Dr. Gösta NEUWIRTH am 6. Januar zum 65. Geburtstag,  
 Prof. Dr. Karl-Josef MÜLLER am 31. März zum 65. Geburtstag.

Prof. Dr. Siegfried OECHSLE hat den Ruf auf den Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Universität Kiel zum Wintersemester 2000/01 angenommen.

Frau Prof. Dr. Claudia ZENCK hat den im Juli 2001 an sie ergangenen Ruf auf die C 4-Professur für Historische Musikwissenschaft an der Universität Hamburg angenommen. Seit dem Wintersemester 2001/02 kommt sie dort ihren Vorlesungsverpflichtungen nach.

Dr. Martin THRUN hat sich am 13. Juni 2001 an der Technischen Universität Chemnitz im Fach Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema der Habilitationsschrift lautet: *Eigensinn und soziales Verhängnis. Erfahrungen und Kultur ‚anderer Musik‘ im 20. Jahrhundert.*

Dr. Jürgen ARNDT hat sich am 26. September 2001 an der Universität Paderborn im Fach Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema der Habilitationsschrift lautet: *Thelonious Monk und der Free Jazz.* Er vertritt im Wintersemester 2001/02 und im Sommersemester 2002 die C 3-Professur für Musikwissenschaft am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Paderborn und der Hochschule für Musik Detmold.

Dr. Matthias SCHMIDT hat sich am 29. November an der Paris-Lodron-Universität Salzburg im Fach Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema seiner Habilitationsschrift lautet *Mozart und Schönberg. Aspekte einer Rezeptiongeschichte.*

Dr. Christoph HENZEL hat sich am 14. Dezember 2001 an der Philosophischen Fakultät der Universität Rostock für das Fach Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema der Habilitationsschrift lautet *Studien zur Graun-Überlieferung im 18. Jahrhundert.*

Frau Dr. Annette KREUTZIGER-HERR hat sich am 14. Januar 2002 an der Universität Hamburg für das Fach Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema ihrer Habilitationsschrift lautet *Mittelalterliche Musik als Imagination. Zur Rezeptiongeschichte der Musik des Mittelalters in der Neuzeit.*

Prof. Dr. Dieter TORKEWITZ, Folkwang-Hochschule Essen, hat einen Ruf als Ordinarius für Musiktheorie – Nachfolge Diether de la Motte – an die Universität für Musik und darstellende Kunst Wien erhalten.

Prof. Dr. Peter PETERSEN vom Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Hamburg ist mit dem Fischer-Appelt-Preis 2001 geehrt worden.

Im November 2001 wählte die *Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik in Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen e. V.* ein neues Präsidium: Zum Präsidenten wurde Prof. Dr. Klaus

HORTSCHANKY, zum Vizepräsidenten Prof. Dr. Eckart LANGE gewählt.

Am Institut für Musikwissenschaft der Universität Leipzig wird im Rahmen eines Projekts der Deutschen Forschungsgemeinschaft die Ausgabe aller erreichbaren Briefe vorbereitet, die Felix Mendelssohn Bartholdy geschrieben und empfangen hat. Sie wird von Prof. Dr. Wilhelm Seidel und Dr. Rudolf Elvers geleitet. Um die Edition so vollständig wie möglich zu machen, bitten die Verantwortlichen Persönlichkeiten und Institutionen, die Briefe von oder an Felix Mendelssohn Bartholdy besitzen, dies wissen zu lassen, damit die Briefe in die Ausgabe aufgenommen werden können. Mitteilungen werden auf Wunsch vertraulich behandelt. Kontakt: Universität Leipzig, Institut für Musikwissenschaft, Felix Mendelssohn Bartholdy-Briefausgabe, Postfach 100920, 04009 Leipzig, Tel.: 0341 / 973046-2 (oder-3 oder -4), Fax: 0341 / 973046-9, E-Mail: mendelssohn@rz.uni-leipzig.de.

In den *Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft* erscheinen jährlich Quelleneditionen von Briefen, Skizzen und sonstige Forschungsarbeiten zu Richard Strauss. Einsendungen von Manuskripten werden erbeten an: Prof. Dr. Julia Liebscher, Musikwiss. Institut der Ruhr-Universität, Universitätsstr. 150, 44780 Bochum, Tel.: 0234 / 32-22395, Fax: ~ / 32-14675, E-Mail: julia.liebscher@ruhr-uni-bochum.de.

Unter dem Thema „Gesang zur Laute“ findet am 26. April 2002 an der Musikhochschule Trossingen das zweite internationale *Symposion zur Renaissance musikkforschung* statt. Informationen im Internet unter <http://192.109.176.137/meldungen/rensympos.htm> oder über Prof. Dr. Nicole Schwindt, Staatl. Hochschule für Musik, Institut für Alte Musik, Schultheiß-Koch-Platz 3, D-78647 Trossingen, Tel. 07425 / 9491-52, Fax 07425 / 3364-52, E-Mail: AlteMusik@mh-trossingen.de.

Das *Beethoven-Archiv Bonn*, feiert vom 24. bis 26. Mai 2002 sein 75-jähriges Bestehen. Geplant sind ein Festakt, ein Symposion („Rückblick nach vorne. Komponisteninstitute als Bewahrer und Gestalter“) sowie ein Tag der Offenen Tür und Konzerte. Weitere Auskünfte bei Helga Lühning, Beethoven-Archiv, Bonngasse 26, 53111 Bonn, E-Mail: beethov@issay.com.

Auf Initiative von Prof. Dr. Freia HOFFMANN und Prof. Dr. Eva RIEGER ist in Bremen das *Sophie-Drinker-Institut* für musikwissenschaftliche Frauen- und Geschlechterforschung eingerichtet worden. Es wird am 31. Mai und 1. Juni 2002 offiziell eröffnet. Informationen vorläufig über: Prof. Dr. Freia Hoffmann, Goethestr. 35, 28203 Bremen, Tel. und Fax 0421 / 70 05 40, E-Mail vorläufig über die Farrenc-Edition an der Universität Oldenburg: farrenc@uni-oldenburg.de.

Die *International Musicological Society* veranstaltet vom 1. bis 7. August 2002 im Mgr. Sencie Institut der Katholischen Universität in Leuven (Belgien) ihren 17., in acht große Sektionen gegliederten Kongress. Nähere Informationen über Die Kongress-Website: <http://millennium.arts.kuleuven.ac.be/> ims2002 oder über Patrick.Lenaers@arts.kuleuven.ac.be.

Vom 26. bis 28. September 2002 findet in Paris an der Bibliothèque Nationale (Site François Mitterrand) der internationale Kongress „*Vincent d'Indy et son époque*“ als Kooperation der deutschen und französischen Gesellschaft für Musikforschung statt. Dabei steht nicht nur der Komponist d'Indy im Mittelpunkt, sondern über seine Person auch allgemeine musikalische, musikpolitische und gesellschaftliche Phänomene der Zeit zwischen 1870 und 1930. Die Teilnahme am Kongress ist kostenfrei, um Anmeldung bis 15. September 2002 wird dennoch gebeten. Weitere Informationen zum Kongress und zur Anmeldung unter [sfmusico@club-internet.fr](mailto:sfmusico@club-internet.fr).

Der Dachverband der Studierenden der Musikwissenschaft e. V. veranstaltet vom 2. bis 5. Oktober 2002 in Bochum eine Tagung zum Thema „*Musiktheaterwissenschaft: Eine interdisziplinäre Herausforderung*“. Meldungen sollten ein kurzes Abstract enthalten und bis zum 31. Mai 2002 gesandt werden an DVSM e. V., c/o Ruhr-Universität Bochum, Musikwissenschaftliches Institut, Gebäude GA 04/142, Universitätsstr. 150, 44780 Bochum, E-Mail: [simone.lahutta@ruhr-uni-bochum.de](mailto:simone.lahutta@ruhr-uni-bochum.de)

In der Besprechung des Ausstellungskatalogs „*Telemann und Frankreich – Frankreich und Telemann*“ (Heft 3/2001, S. 305) ist ein kleiner Fehler stehengeblieben, den die Redaktion zu entschuldigen bittet: Der eine der beiden Herausgeber heißt richtig: Ralph-Jürgen Reipsch.

## Die Autoren der Beiträge

REGINA BUSCH, geb. 1948 in Düren, studierte Mathematik (Diplom 1973) und Musikwissenschaft in Köln und Berlin (Promotion 1987 bei Rudolf Stephan), sowie in Mödling/Wien (1974–1977 Kurse bei Rudolf Kolisch: Theorie und Praxis der Aufführung). 1980–1986 Mitarbeiterin der *Schönberg-Gesamtausgabe*, Berlin; seit 1986 hauptamtliche Mitarbeiterin der *Alban Berg Gesamtausgabe* (Wien). Publikationen, Vorträge, Diskussionsforen, Kurse, mit den Schwerpunkten Wiener Schule und Umkreis: Wirkungsgeschichte und kompositorische Rezeption, Aufführungslehre und Interpretationsfragen, Editionstechnik und -verfahren; Emigrationsforschung; Zeitgenössische Musik: Vorgeschichte, Theoriebildung. Buchpublikationen: Monographie über Leopold Spinner (Bonn 1986); Über Weberns Zwölftonmusik (i. Vorb.); Editionen: Werke von Alban Berg, Schriften von Rudolf Kolisch (zuletzt: *Tempo und Charakter in Beethovens Musik*); Briefwechsel der Wiener Schule: Kolisch, Webern-Schönberg (i. Vorb.).

SUSANNE GÄRTNER, geb. 1962 in Heidelberg, studierte Flöte an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Hamburg bei Jean-Claude Gérard sowie an der Musik-Akademie Basel bei Peter-Lukas Graf. 1986 Lehrdiplom, 1988 Orchesterdiplom, 1989 Konzertdiplom. Neben Konzert- und Orchestertätigkeit (u. a. in der Jungen Deutschen Philharmonie und im Radio-Sinfonieorchester Basel) Studium der Musikwissenschaft und Germanistik an der Universität Basel, 1997 Lizentiat mit der Arbeit *La discipline dodécaphonique. Untersuchungen zu René Leibowitz' Rezeption später Werke Anton Weberns*. Seit 1991 Lehrauftrag an der Musik-Akademie Basel, 1997–1999 freie Mitarbeit beim Feuilleton der *Basler Zeitung*. Publikationen zur Musik des 20. Jahrhunderts. Zur Zeit arbeitet sie an einer Dissertation zum Frühwerk von Pierre Boulez.

CHRISTIANE GOJOWY, geb. 1936 in Dessau, Lehrerin i. R.

DETLEF GOJOWY, geb. 1934 in Freital/Sachsen, studierte Musikwissenschaft, Slawistik und Germanistik in Göttingen, 1966 promoviert mit einer Dissertation zur Neuen sowjetischen Musik der 20er-Jahre (als Buch Laaber 1980, demnächst Moskau), Verfasser der „rowohl-monographie“ über Šostakovič (1983) und von Büchern über Aleksandr Glazunov (München 1986), Arthur Lourié und den russischen Futurismus (Laaber 1993), Augustyn Bloch (Köln 1999, Hrsg.) und Leoš Janáček (Chemnitz 2000). Bach-Veröffentlichungen: „Zur Frage der Köthener Trauermusik und der Matthäuspasion“ (*Bf* 1965), „Wie entstand Hans-Georg Nägelis Bach-Sammlung?“ (*Bf* 1970), „Lied und Sonntag in Gesangbüchern der Bach-Zeit“ (*Bf* 1972), „Wort und Bild in Bachs Kantatentexten“ (*Mf* 1972), „Zur Vorgeschichte von Bachs Osteroratorium“ (ebd. 1977), „Beobachtungen an den Fassungen der Arie 9 von J. S. Bachs Osteroratorium“ (*AfMw* 1979), „Kirchenlieder im Umkreis von J. S. Bach“ (*Jb. f. Lit. u. Hymn.* 1978), „Beobachtungen zur Arbeitsweise J. S. Bachs an Originalpartitur und -stimmen des Osteroratoriums“ (*Kongressbericht Leipzig* 1985).

## Hinweise für Autoren

1. Manuskripte bitte im anderthalbfachen Zeilenabstand ohne Silbentrennungen schreiben; Rand ca. 2,5 cm, oberer und unterer Rand nicht weniger als 2 cm; doppelte (typographische) Anführungsstriche („“) nur bei wörtlichen Zitaten (nicht einrücken!); kursiver Satz nur bei Werktiteln (ohne Anführungsstriche) sowie bei Tonbuchstaben (z. B.: *cis*, *fis*“); Hervorhebungen gesperrt (ohne Unterstreichungen); Tonartenangaben: *F*-Dur, *f*-Moll. Alle weiteren Auszeichnungen werden von der Redaktion durchgeführt. Bitte nur den Text (in neuer Rechtschreibung) ohne Diskette einsenden. Unverlangt zugesandte Manuskripte sowie später angeforderte Disketten (DOS- oder Mac-Format, Text – wenn möglich – in Word, keine weiteren Formatierungen außer den oben angegebenen) können nicht zurückgeschickt werden.

2. Notenbeispiele und Abbildungen müssen getrennt durchnummeriert und auf jeweils gesonderten Blättern mitgeliefert werden. Bitte im Text die Positionierung der Abbildungen und Notenbeispiele eindeutig kennzeichnen.

3. Bei erstmaliger Nennung von Namen bitte stets die Vornamen ausgeschrieben dazu setzen (nach Haupttext und Fußnoten getrennt), auch bei Berichten und Besprechungen.

4. Literaturangaben werden in den Fußnoten bei erstmaliger Nennung stets vollständig gemacht und zwar nach folgendem Muster:

- Anon., „Tractatus de contrapuncto: Cum notum sit“, *CS* 3, 60a–68b.
- Henricus Loritus Glareanus: *Dodekachordon*, Basel 1547, Faks.-Nachdr. Hildesheim 1969.
- Carl Dahlhaus, „Eine wenig beachtete Formidee. Zur Interpretation einiger Beethoven-Sonaten“, in: *Analysen. Beiträge zu einer Problemgeschichte des Komponierens. Hans Heinrich Eggebrecht zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Werner Breig u. a. (= *BzAfMw* 23), Stuttgart 1984, S. 250.
- Dahlhaus, *Grundlagen der Musikgeschichte* (= Musik-Taschenbücher Theoretica 15), Köln 1977, S. 56 f.
- Silke Leopold, *Claudio Monteverdi und seine Zeit* (= Große Komponisten und ihre Zeit), Laaber <sup>2</sup>1993, S. 47.
- Bernhard Meier, „Zum Gebrauch der Modi bei Marenzio. Tradition und Neuerung“, in: *AfMw* 38 (1981), S. 58.
- Ludwig Finscher, Art. „Parodie und Kontrafaktur“, in: *MGG* 10, Kassel 1962, Sp. 821.
- Wolfgang Amadeus Mozart, „Konzert in G-Dur für Violine und Orchester KV 216“, in: *Violinkonzerte und Einzelsätze*, hrsg. von Christoph-Hellmut Mahling (= Neue Ausgabe sämtlicher Werke [NMA] V/14, 1), Kassel 1983, S. 95–150.

Bei wiederholter Nennung eines Titels...

- Dahlhaus, *Grundlagen der Musikgeschichte*, S. 58.
- Dahlhaus, „Eine wenig beachtete Formidee“, S. 250.
- Meier (wie Anm. 3), S. 60 ff.
- Ebd., S. 59.

Standardreihen und -zeitschriften sollten möglichst nach *MGG*<sub>2</sub>, Sachteil 1, Kassel 1994, S. XIII ff. abgekürzt werden, nach der Form: *Name*, arab. Jahrgangsnummer (Jahr). Ebenso sollen Handschriften mit den dort aufgeführten *RISM*-Bibliothekssigeln bezeichnet werden:

- „Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. fr. nouv. acq. 6771 [Codex Reina]“ wird zu: „F-Pn fr. n. a. 6771“
- „Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, Ms. Guelf 1099 Helmst. [W<sub>2</sub>]“ wird zu „D-W Guelf. 1099 Helmst. [W<sub>2</sub>]“

Internet-Adresse: Name, Vorname, *Titel*, <URL>, ISSN, Datum der Revision/Version/Zitation:

- Adolf Nowak, „Augustinus. Die Bedeutung Augustins in Geschichte, Theorie und Ästhetik der Musik“, in: *Frankfurter Zeitschrift für Musikwissenschaft* 2 (1999), S. 55–77 <<http://www.rz.uni-frankfurt.de/FB/fb09/muwi/FZMw.html>> ISSN: 1438-857X, 31.10.1999

5. Bitte bei Artikeln und Kleinen Beiträgen stets eine eigene Kurzbiographie auf gesondertem Blatt beifügen. Sie soll enthalten: den vollen Namen, Geburtsjahr und -ort; Studienorte, Art, Ort und Jahr der akademischen Abschlüsse; die wichtigsten beruflichen Tätigkeiten; jüngere Buchveröffentlichungen.