

Herausforderung Shakespeare ,Analoge‘ Musik für das Schauspiel an deutschsprachigen Bühnen zwischen 1778 und 1825

von Ursula Kramer, Mainz

Am 19. Oktober 1825 erschien in der *Berliner Allgemeinen musikalischen Zeitung* als Leitartikel eine Abhandlung „Ueber die Musik bei Schauspielaufführungen“, in der der Autor Adolf Bernhard Marx zunächst gleichsam vordergründig und psychologisch verbrämt für die Umverteilung der musikalischen Kräfte des Theaters (gemeint waren dabei die Orchestermusiker) zugunsten des allgemein expandierenden Konzertwesens warb. Doch liefert der Aufsatz in erster Linie eine kritische Bestandsaufnahme der zeitgenössischen Situation der Schauspielmusik und ist angesichts der Seltenheit derartiger Dokumente von außerordentlichem Wert. Indem der Autor darin bemängelt, dass „nur wenige von den hundert Schauspielen, die unsere Bühne beschäftigen, [...] mit eigener, und nur ein paar mit vollkommen passender und wirkungsvoller Musik versehen“ seien, während „die meisten Zwischenakte [...] mit Sätzen aus ältern Symphonien, oft mit weit geringfügigern Kompositionen ausgefüllt [werden]“¹, benennt er damit genau jene gängige Praxis der beliebigen Auswahl von bereits existierenden Musikstücken, die zum selbstverständlichen Bestandteil einer jeden Aufführung von Werken des Sprechtheaters gehörte und heute nur äußerst mühsam und rudimentär rekonstruiert werden kann.² Darüber hinaus vergleicht Marx die aktuelle Lage der Schauspielmusik im Jahr 1825 mit jenem Zustand, der vierzig Jahre zurückliegt, und entwirft damit zugleich ein Geschichtsbild, das den fraglichen Zeitraum als allmählichen Verfallsprozess begreift, der nach Meinung des Autors nur durch eine grundlegende Reform aufzuhalten ist:

„Wie wenig wurde sonst im Verhältnis zu jetzt, Musik gemacht, in und ausser den Theatern! [...] Damals war an eine Uebersättigung mit Musik schwerlich zu denken, die jetzt bereits eingetreten ist. [...] Was Anfangs angemessen gewesen sein kann, soll es jetzt, nachdem es überflüssig, ja lästig und schädlich geworden, dennoch fortbestehn? Man bringe nur die damalige Beschaffenheit der Sache zum Bewußtsein und fasse dann den gewiss richtigen Grundsatz: nur da Musik zu geben, wo sie nothwendig und erfolgreich ist, dann aber es an nichts fehlen zu lassen, was ihre Wirksamkeit sichere.“³

Dass Marx für diesen Negativtrend einen Zeitraum von „dreißig, vierzig Jahren“⁴ angibt und damit aus der heutigen Sicht auf die Historie um etwa zehn Jahre zu kurz greift, mag man ihm nicht allzu schwer anlasten: Jahrgang 1795, war Marx erst Zeitzeuge von Bernhard Anselm Weber und dessen Bemühungen um das Berliner Schauspiel gewor-

¹ Adolf Bernhard Marx, „Ueber die Musik bei Schauspielaufführungen, ein Vorschlag zu Gunsten der Bühnen-Orchester“, in: *Berliner AmZ* 2 (1825), S. 334.

² Zu den diesbezüglich relevanten Quellen zählen neben den nur sehr spärlich vertretenen Rezeptionsdokumenten (Rezensionen, Randbemerkungen in literarischen Texten der Zeit) auch Notensammlungen der Theaterbibliotheken, Anzeigen in zeitgenössischen Musikzeitungen von Werk-Arrangements bedeutender Komponisten mit dem Hinweis auf ihre Verwendbarkeit als Zwischenaktmusiken sowie – allen Vorbehalten mangelnder Verlässlichkeit zum Trotz – Theaterzettel.

³ Marx, „Ueber die Musik bei Schauspielaufführungen“, S. 335.

⁴ Ebd., S. 334 f.

den, hatte also jene bereits zuvor eingeleitete Phase im späteren 18. Jahrhundert, in der die Theatermusik in der preußischen Metropole im Zusammenhang mit der Sesshaftwerdung des Prinzipals Theophil Doebbelin und der späteren Unterstellung seiner Truppe unter königliche Obhut einen deutlichen Aufschwung erfuhr, noch nicht bzw. nicht mehr aus eigener Anschauung miterlebt.

Dabei war Berlin nur eines von mehreren Zentren, in denen sich im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts umfassende strukturelle wie inhaltliche Veränderungen im Bereich der Schauspielbühnen vollzogen. Hierzu gehörten auch verstärkte Bemühungen um eine Anhebung des Spielplan-Niveaus, und dabei kam dem Œuvre William Shakespeares, das man sich seit den 1770er-Jahren für das deutsche Sprechtheater zu erobern begann, eine besondere Rolle zu. Damit einher ging zugleich ein herausragendes Kapitel in der Geschichte der Schauspielmusik, das bis in die 1820er-Jahre andauerte. Während zeitgleich über neue, eigens komponierte Musiken zu Werken anderer Autoren so gut wie nichts bekannt ist,⁵ lässt sich gerade für das erste Jahrzehnt des relevanten Zeitraums eine Häufung an Kompositionen belegen, die speziell für einzelne Aufführungen shakespearescher Stücke geschrieben wurden.⁶

Bereits von den Zeitgenossen wurde dafür ein eigener Begriff geprägt: Als „analoge“ Musik bezeichnete man, was explizit für ein bestimmtes Theaterereignis komponiert wurde und sich damit grundsätzlich von den zeitüblichen Praktiken des Theateralltags mit ihrem selbstverständlichen Rückgriff auf bestehende Kompositionen unterschied. Und auch wenn die Berichterstatter diese Bezeichnung damals stets im Zusammenhang mit den Zwischenaktmusiken benutzten,⁷ so geht es dabei nicht um die Opposition zu szenisch motivierter Einlagemusik; im Vordergrund steht vielmehr das Phänomen der kompositorischen Exklusivität. Und so scheint es legitim, den Begriff des Analogen über den speziellen zeitgenössischen Gebrauch hinaus für sämtliche Teile einer Schauspielmusik anzuwenden, sofern diese für ein spezielles Theaterereignis neu geschrieben wurde. Mit der Verwendung dieses Terminus im Rahmen des vorliegenden Artikels soll zugleich für seine generellere Nutzung zur terminologischen Differenzierung innerhalb der Schauspielmusik-Forschung plädiert werden.

Das besondere Interesse, das Theaterkapellmeister des späteren 18. Jahrhunderts den Dramen Shakespeares entgegenbrachten, richtete sich offensichtlich von Anfang an auf ganz bestimmte Werke, und es war vor allem der *Macbeth*-Stoff, der aufgrund seiner spezifischen Thematik bis weit ins 19. Jahrhundert hinein immer wieder zu neuen Vertonungen herausforderte. So sollen im Folgenden die heute noch zugänglichen musikalischen Materialien dieser Phase – entlang der wichtigsten Stationen der deutsch-

⁵ So hielt es das *Berliner Theater-Journal für das Jahr 1782* (Berlin 1783, S. 40 f.) für hervorhebenswert, dass der Kapellmeister von Doebbelins Truppe, Johann André, für die Aufführung des Trauerspiels *Lanassa* von Plümicke „sich extra die Mühe genommen hat, zu den Zwischenakten [...] eigene Musik zu komponieren“.

⁶ Vgl. hierzu in jüngerer Zeit vor allem Bryan N. S. Gooch und David Thatcher, *A Shakespeare Music Catalogue*, Oxford 1991. (Daneben Franz Mirow, *Zwischenaktmusik und Bühnenmusik des deutschen Theaters in der klassischen Zeit*, Berlin 1927, und Erich Schumacher, *Shakespeares Macbeth auf der deutschen Bühne*, Emsdetten 1938.) Allerdings sind nicht alle Angaben bei Gooch/Thatcher wirklich zuverlässig; so heißt es beispielsweise über die *Macbeth*-Komposition Andrés: „whereabouts unknown“ (Band 2, S. 706), während sich die beiden Manuskripte (Vgl. Anm. 34) in D-OF befinden.

⁷ 1776 war in der *Wiener Realzeitung* (7. Stück, 13. Hornung 1776, S. 107) von „eine[r] neue[n] analoge[n] Sinfonie“ die Rede. Auch in den Korrespondenzmitteilungen der Leipziger *AmZ* wurde gelegentlich von „neuen, analogen Zwischenakten“ berichtet (z. B. 17 (1815), Sp. 568; 32 (1830), Sp. 257).

sprachigen Sprechtheaterbühnen der Zeit (Hamburg, Berlin, Mannheim, Wien) – vor allem hinsichtlich der spezifischen Problematik von analoger Musik in den Zwischenakten näher untersucht werden.⁸ Die Kompositionen reichen von Carl David Stegmanns Hamburger *King Lear*-Musik als frühestem erhaltenen Beispiel aus dem Jahr 1778 bis zu Ignaz Franz von Mosels Einrichtung von Stücken des Franzosen Persuis für die Wiener *Hamlet*-Aufführung im Dezember 1825.

Damit es jedoch zu einer derart spontanen Blüte der Schauspielmusik kommen konnte, hatte es zunächst einiger Voraussetzungen bedurft; schließlich musste Shakespeare in Deutschland überhaupt erst bekannt gemacht werden.

Bereits seit den 1740er-Jahren war Shakespeare auch in Deutschland Gegenstand der literarisch-theoretischen Reflexion, und Heinrich Wilhelm Gerstenberg hatte mit seiner völlig unverhohlenen Bewunderung für den englischen Dichter und dessen ganzheitlicher Erfassung der Welt die Diskussion auf eine neue Ebene gehoben.⁹ Hier knüpfte Goethe mit seiner berühmten „Rede zum Schäkespears Tag“ in Diktion wie in Argumentationsweise unmittelbar an, und Herder ließ sich noch weit ausführlicher auch auf die einzelnen Werke, darunter vor allem *Macbeth* und *Hamlet*, ein.¹⁰ Spätestens Mitte der 1770er-Jahre war Shakespeare zu dem Kultobjekt der jungen literarischen Bewegung des deutschen Sturm und Drang geworden; doch hätte diese Art der Meta-Rezeption für die Breitenwirkung im Theater allein nicht ausgereicht. Den wichtigsten Impuls hatte dafür in den 1760er Jahren Christoph Martin Wieland mit seiner Übersetzung der Dramen gegeben, die erst die grundsätzliche Möglichkeit schuf, dass sich auch eine breitere Öffentlichkeit mit dem Werk Shakespeares beschäftigen konnte.¹¹ Doch Wielands Textausgabe wirkte auch in produktivem Sinne als Stimulanz: von hier nahmen unterschiedlichste Bearbeitungen für die einzelnen Bühnen ihren Ausgang,¹² und nur zehn Jahre nach Wieland legte Johann Joachim Eschenburg bereits eine neue Übersetzung der gesammelten Werke vor.¹³ Zudem entdeckte auch die literarische Publizistik das Thema Shakespeare mehr und mehr für sich. Es entstanden nicht nur eigene dramaturgische Schriften wie etwas Schinks Interpretation über Brockmanns *Hamlet*-Deutung¹⁴ oder Artikel in Theater-Almanachen,¹⁵ vielmehr druck-

⁸ Für Weimar sei auf das Forschungsprojekt „Musik und Theater um 1800“ der Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar und der Friedrich-Schiller-Universität Jena verwiesen, das sich neben der Erfassung der für die Weimarer Schauspielmusik relevanten Quellen auf breiter Ebene auch ihrer Bearbeitung und Erforschung widmet. Die Ergebnisse einer in diesem Zusammenhang im Oktober 2000 von Detlef Altenburg als Leiter des Projektes veranstalteten Tagung werden in Kürze in schriftlicher Form vorliegen. Allerdings scheint speziell Shakespeare als Autor unter Goethes Theaterleitung in Weimar quantitativ keine bedeutende Rolle gespielt zu haben (Eckhard Heftrich, „Shakespeare in Weimar“, in: Roger Bauer (Hrsg.), *Das Shakespeare-Bild in Europa zwischen Aufklärung und Romantik*, Frankfurt 1988, S. 187). Im Hinblick auf die Shakespeare-Musiken siehe auch S. 139 sowie Anm. 50.

⁹ Heinrich Wilhelm Gerstenberg, *Briefe über Merkwürdigkeiten der Litteratur*, 14. bzw. 16. Brief, Schleswig und Leipzig 1766, Nachdruck Hildesheim 1971, S. 219 bzw. 257 f.

¹⁰ Johann Wolfgang Goethe, „Zum Schäkespears Tag“, in: *Der junge Goethe 1757–1775*, hrsg. von Gerhard Sauder (Band I.2 der Ausgabe: Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke*, hrsg. von Karl Richter, Münchner Ausgabe), München 1987, S. 414. Johann Gottfried Herder, „Shakespeare“ [1773], in: Johann Gottfried Herder, *Sämtliche Werke*, hrsg. von Bernhard Suphan, Band 5, Berlin 1891, S. 208–231.

¹¹ [William] Shakespear, *Theatralische Werke*, aus dem Englischen übersetzt von Herrn [Christoph Martin] Wieland, Zürich 1762–66.

¹² Siehe hierzu auch Rudolph Genée, *Geschichte der Shakespeareschen Dramen in Deutschland*, Leipzig 1870.

¹³ Johann Joachim Eschenburg, *William Shakespear's Schauspiele*, Zürich 1776.

¹⁴ Johann Friedrich Schink, *Über Brockmanns Hamlet*, Berlin 1778.

¹⁵ „Etwas über die Rollen Wahnwitziger, in Shakespeares Schauspielen. Ein Fragment“, in: *Gothaer Theaterkalender* 1789, S. 25–29.

ten sogar die Zeitungen der großen Metropolen wie Wien oder Hamburg, in denen ansonsten Berichte aus dem Kulturleben in jenen Jahren so gut wie keine Rolle spielten, ausführliche Aufsätze gleichsam als Leitartikel an prominentester Position ab.¹⁶ Und schließlich trug das Engagement berühmter Schauspieler seinen Teil dazu bei, das Interesse des anfangs ratlosen, bisweilen ablehnenden Publikums gegenüber den Shakespeare-Dramen zu wecken und diese an den deutschen Bühnen durchzusetzen.¹⁷ Es waren vor allem die in Hamburg wirkenden Friedrich Brockmann und Friedrich Ludwig Schröder, die auch in Berlin mit Rollen wie dem Hamlet außerordentlich reüssierten, so dass in kürzester Zeit aufgrund des beachtlichen Publikumsinteresses ganze Aufführungsserien gegeben werden konnten.¹⁸ Für eine literarisch bzw. grundsätzlich kulturell interessierte Schicht waren die Werke des englischen Dichters seit den späten 1770er-Jahren auf verschiedenen Ebenen verfügbar: in gedruckter Form ebenso wie auf der Bühne selbst, wobei den Theateraufführungen hinsichtlich der Breitenwirkung selbstverständlich die wichtigste Rolle zukam.

*

Das früheste und ambitionierteste Zentrum der Shakespeare-Pflege in Deutschland war dabei zweifellos Hamburg; hier hatte der Schauspieler Friedrich Ludwig Schröder 1771 die Leitung des Ensembles übernommen, und hier wurden in Theaterkreisen auch die Zeugnisse der literarischen Shakespeare-Rezeption diskutiert. Es war vor allem dem Artikel Herders zu verdanken, dass sich Schröder dazu entschloss, die wichtigsten Dramen an seiner Bühne selbst herauszubringen. In Prag war er Zeuge der *Hamlet*-Version von Franz Heufeld geworden; ausgehend von den beiden Übersetzungen Wielands und Eschenburgs machte er sich nun selbst daran, eine eigene Version für seine Hamburger Truppe zu erstellen.¹⁹ Die erste Aufführung fand am 20. September 1776 statt; noch in derselben Spielzeit kam es zu etlichen Wiederholungen. Doch war

¹⁶ Bereits anlässlich der Aufführung der Wiener *Macbeth*-Bearbeitung durch Stephanie d. J. vom November 1772 erschienen in der *Wiener Realzeitung* im Anschluss an die unmittelbare Würdigung der Aufführung selbst (45. Stück, 14. Wintermonat 1772, S. 720) noch weitere Ausführungen zum Thema, die sich mit dem shakespeareischen Original und der Bedeutung seines Werkes für die deutsche Bühne befassten (47. Stück, 28. Wintermonat 1772, S. 755 sowie 49. Stück, 12. Christmonat 1772, S. 804). Die *Hamburger Adreß- und Comtoir-Nachrichten* widmeten 1776 in zwei aufeinander folgenden Nummern ihren Leitartikel dem englischen Shakespeare-Schauspieler David Garrick (98. Stück, 12.12.1776; 99. Stück 16.12.1776). 1779 folgten dort an gleicher prominenter Stelle ein „Gespräch im Reiche der Todten zwischen William Shakespeare und David Garrick“ (43. Stück, 7.6.1799) sowie „Biographische Anekdoten von David Garrick“ (47. Stück, 21.6.1779). Und 1783 schließlich wurde – ebenfalls auf der ersten Seite der jeweiligen Ausgabe beginnend – die gerade erschienene Übersetzung von Gottfried August Bürgers Hexenszenen zu *Macbeth* abgedruckt (39. Stück, 19.5.1783; 30. Stück, 22.5.1783).

¹⁷ Zur ablehnenden Haltung des Publikums siehe auch Heinz Kindermann, *Theatergeschichte Europas. IV. Band. Von der Aufklärung zur Romantik*, Salzburg 1972, S. 563.

¹⁸ Es kommt nicht von ungefähr, dass ausgerechnet Brockmanns Abschiedsvorstellung als Hamlet am 8. Januar 1778 – von Daniel Chodowiecki in einer kolorierten Federzeichnung festgehalten – als erstes Beispiel für einen Hervorruf eines Schauspielers im Anschluss an eine Aufführung gilt.

¹⁹ Für sämtliche relevanten Titel zur Shakespeare-Rezeption in Deutschland siehe Hansjürgen Blinn (Hrsg.), *Der deutsche Shakespeare. Eine annotierte Bibliographie zur Shakespeare-Rezeption des deutschsprachigen Kulturraums (Literatur, Theater, Film, Funk, Fernsehen, Musik und bildende Kunst)*, Berlin 1993. Für Hamburg ist neben dem älteren, umfangreichen Aufsatz von Georg Friedrich Merschberger („Die Anfänge Shakespeares auf der Hamburger Bühne“, in: *Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft* 25 (Weimar 1890), S. 205–272) vor allem auf die neuerdings errichtete Datenbank des Zentrums für Theaterforschung/Hamburger Theaterbibliothek der Universität Hamburg hinzuweisen, die alle Aufführungen ab 1784 erfasst. Zu den Bearbeitungen Friedrich Ludwig Schröders vgl. Julius Bobinger, „Entwicklungstendenzen deutscher Shakespeare-Bearbeitungen im 18. Jahrhundert“, in:

dies erst der Anfang; Schröder ließ allein in den folgenden drei Jahren sieben weitere Shakespeare-Dramen folgen.²⁰ Dabei hatte der Prinzipal bisweilen auch gegen die Widerstände des Publikums anzukämpfen, und manches Werk musste einer Bearbeitung unterzogen werden, sollte es für die Shakespeare-unerfahrenen deutschen Zuschauer erträglich sein. So wurde *Othello* erst geduldet, als der Senat einen versöhnenden Schluss anordnete, und auch die Produktion von *King Lear* war nur dadurch möglich, dass Schröder mit seiner Bearbeitung glättend eingriff und Cordelia am Leben ließ.²¹

Zu welchen der Dramen für die Hamburger Aufführungen analoge Musiken geschrieben wurden, lässt sich heute nicht mehr zweifelsfrei klären. Doch erscheint auffällig, dass bereits eine zeitgenössische Theatergeschichte von 1794 lediglich für die Produktionen von *Macbeth* und *King Lear* „neue, passende Musik“ aus der Feder des damaligen Truppenmitglieds Carl David Stegmann nennt, für das übrige Repertoire hingegen auf derartige Hinweise verzichtet.²² Unzweideutig überliefert ist von Carl David Stegmann nur die Partitur zu *King Lear*;²³ einem darin enthaltenen Eintrag ist zu entnehmen, dass diese Musik bereits zur Hamburger Erstaufführung des Dramas am 17. Juli 1778 erklang. Damit stellt sie das derzeit früheste Beispiel der erhaltenen exklusiven Shakespeare-Musiken dar. Sie besteht ausschließlich aus sinfonischen Nummern, der Ouvertüre und vier Zwischenaktmusiken, verzichtet also auf die vom Dichter geforderten Stücke szenisch motivierter Musik. Zwei der Entreacte-Nummern (Intermezzo secondo und Intermezzo ultimo) tragen programmatische Titel („Das Gewitter“ bzw. „Die Schlacht“) und weisen damit explizit auf Stegmanns spezifische Intention für die Gestaltung der Zwischenaktmusiken hin. Hier sollte nicht irgend eine Musik zur Überbrückung der Aktpause erklingen, sondern eine solche, die sich auf die dramatischen Ereignisse unmittelbar bezieht bzw. diese musikalisch antizipiert (*Lear* im Gewitter auf der Heide, Kampf der feindlichen Heere). Dies gilt ebenso für die übrigen sinfonischen Teile der Partitur; auch sie bestehen im Wesentlichen aus charakteristischer, dem jeweiligen dramatischen Kontext angemessener Musik. Mittels ausdrucksintensiver musikalischer Gesten ging es dem Komponisten vor allem um die Schaffung von düsterer, verhaltener Atmosphäre; zugleich verzichtete Stegmann weitgehend auf die Ausbreitung lyrischer, kantabler Melodien. In der streng auf das theatralische Bühnenereignis bezogenen Funktion dieser Musik lag zugleich eine große Chance: Sie ermöglichte das Experimentieren mit einzelnen musikalischen Versatzstücken und Parametern unter gleichzeitiger Preisgabe der äußeren tektonischen Form, wie sie als Gerüst für ein selbständiges Stück Instrumentalmusik ansonsten erforderlich wäre.

Ortwin Kuhn (Hrsg.), *Großbritannien und Deutschland. Europäische Aspekte der politisch-kulturellen Beziehungen beider Länder in Geschichte und Gegenwart. Festschrift für John W. P. Bourke*, München 1974, S. 334–346, sowie Aban Gazdar, *Deutsche Bearbeitungen der Shakespeare-Tragödien Othello, Macbeth, Hamlet und King Lear im 18. Jahrhundert*, München 1974.

²⁰ Im Einzelnen waren dies: *Othello* (1776), *Der Kaufmann von Venedig* (1777), *Maß für Maß* (1777), *König Lear* (1778), *Richard II* (1778), *Heinrich IV* (1778), *Macbeth* (1779).

²¹ Albert Köster, *Schiller als Dramaturg*, Berlin 1891, S. 63.

²² Johann Friedrich Schütze, *Hamburgische Theater-Geschichte*, Hamburg 1794, S. 469 und 476. Dies steht im Einklang mit den entsprechenden Theaterzetteln, die ebenfalls nur für die beiden genannten Werke analoge Musik ausweisen, woraus sich schließen lässt, dass in allen anderen Fällen tatsächlich auf fremde, bereits existierende Kompositionen zurückgegriffen wurde.

²³ Sie befindet sich in D-Hs (ND VII 388).

Problematischer stellt sich die Quellenlage heute für Stegmanns *Macbeth*-Musik dar, die bereits bei der Hamburger Erstaufführung des Dramas am 21. Juni 1779 erklang.²⁴ Stegmann wechselte zu Beginn der 90er Jahre nach Frankfurt. Ein erhaltener Theaterzettel belegt dort für den 3. Mai 1792 eine *Macbeth*-Aufführung ebenfalls mit seiner Musik.²⁵ Allerdings wurde das in Frankfurt überlieferte umfangreiche Orchestermaterial scheinbar allein aufgrund dieses Hinweises als Komposition Stegmanns identifiziert,²⁶ obwohl auf keiner einzigen Instrumentalstimme sein Name vermerkt ist und zudem stilistische Gründe zumindest Zweifel an einer solchen Zuordnung erlauben.²⁷ Vergleicht man diese Musik, die außer Ouvertüre und vier Zwischenaktnummern auch noch die Hexenszenen in den Akten I und IV umfasst, mit Stegmanns Hamburger *Lear*-Komposition, so spricht neben der größeren Orchesterbesetzung²⁸ auch die spezifische Behandlung der Blasinstrumente für eine andere, historisch etwas später anzusetzende musikalische Handschrift.²⁹ Zudem vermisst man die Hermetik der musikalischen *Lear*-Konzeption, indem etwa die Zwischenaktmusik vor dem zweiten Akt durchaus die Qualitäten eines eigenständigen Symphoniesatzes aufweist, bei dem vor allem die Holzblasinstrumente mit kantablen Soli bedacht sind, die sich nicht mit dem dramatischen Kontext des *Macbeth*-Stoffes in Einklang bringen lassen.

*

In Berlin ging – wie erwähnt – die Intensivierung der Shakespeare-Pflege mit den Gastspielen der großen Hamburger Schauspieler einher. In der Ägide Doebbelins, der 1775 die Leitung des Theaters in der Behrenstraße übernommen hatte, war zunächst nur ein Drama Shakespeares, *Othello*, zur Aufführung gelangt. Erst das so außerordentlich erfolgreiche

²⁴ Offensichtlich hatte zunächst Georg Benda, der seit Ostern 1778 im Verzeichnis der Hamburger Bühne geführt wurde, die Musik zu *Macbeth* schreiben sollen (Friedrich Ludwig Meyer, *Friedrich Ludwig Schröder. Beitrag zur Kunde des Menschen und des Künstlers*, Erster und Zweiter Theil, Hamburg 1819, darin: „Verzeichnis der Mitglieder des von Ackermann errichteten, und durch André fortgeführten Theaters von 1754 bis Ostern 1812“, 1. Theil, S. 299). In D-Bsb hat sich das Stimmmaterial zur Ouvertüre sowie zur ersten Hexenszene erhalten, aus dem einiges für den Bezug zu Hamburg spricht: der Text folgt der Übersetzung von Gottfried August Bürger, die Schröder im Vorfeld seiner geplanten Hamburger Aufführung persönlich in Auftrag gegeben hatte und die erst einige Jahre später im Druck erschien (vgl. Adolf Strodtmann, *Briefe von und an Gottfried August Bürger. Ein Beitrag zur Literaturgeschichte seiner Zeit*, Zweiter Band, Briefe von 1777–1779, Berlin 1874). Zudem deckt sich die Wahl der beteiligten Orchesterinstrumente genau mit jener Besetzung, für die auch Stegmann seine *Lear*-Musik schrieb, so dass sie wohl speziell auf die Hamburger Orchesterverhältnisse zugeschnitten war. Vor allem der schnelle, bezeichnenderweise „Allegro tempestoso“ überschriebene Teil von Bendas Ouvertüre bemüht sich um eine charakteristische, auf das Drama ausgerichtete Tonsprache und zeichnet sich durch einen zupackenden, impulsiven Gestus mit schnellen Skalen und kreisenden Sechzehntelbewegungen aus.

²⁵ Theaterzettelsammlung in D-F.

²⁶ Robert Didion und Joachim Schlichte, *Thematischer Katalog der Opersammlung in der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main*, Frankfurt 1990, S. 275 f.

²⁷ Der auch in den einzelnen Orchesterstimmen notierte Text der Hexenszenen weicht ganz klar von der Fassung Bürgers ab, während – so die Angabe auf dem Theaterzettel – auch in Frankfurt (wie zuvor in Hamburg) die Version Bürgers gegeben wurde. Noch entscheidender erscheint als Kriterium allerdings die Faktur der angeblich stegmannschen Musik: sollte es sich tatsächlich um die vom Komponisten aus Hamburg mitgebrachte Version von 1779 handeln, so müsste sie eine größere stilistische Nähe zur *Lear*-Vertonung aufweisen. Zweifel an dieser Zuordnung werden zusätzlich dadurch genährt, dass die zweite in D-F überlieferte *Macbeth*-Musik (bei der ebenfalls kein Name auf dem Orchestermaterial verzeichnet ist) Johann André zugeordnet wird, was mit einiger Sicherheit zu widerlegen ist. So werden in D-OF zwei verschiedene Versionen von *Macbeth*-Kompositionen Andrés verwahrt, von denen keine mit dem in der Opersammlung unter André geführten Material identisch ist.

²⁸ Der Holzbläsersatz ist hier durch die Hinzunahme zweier Klarinetten komplettiert, die Basslinie wird aufgespalten in zwei eigenständige Stimmen für Violoncello und Kontrabass.

²⁹ Die Blasinstrumente werden nicht – wie in der *Lear*-Partitur – einzeln zu besonderen Klangeffekten herangezogen, sondern stehen oftmals als gesamter Block den Streichinstrumenten gegenüber.

Engagement Brockmanns als Hamlet im Dezember 1777 initiierte eine verstärkte Auseinandersetzung mit dem Œuvre des englischen Dramatikers. So erstellte Wernicke eine eigene Fassung des *Macbeth*, die am 3. Oktober 1778 erstmals in Szene ging; die analoge Musik schrieb Johann André, seit 1776 als Musikdirektor bei Doebbelin. Nur wenige Wochen später folgte eine Produktion von *King Lear*;³⁰ auch hier zeichnete André für den musikalischen Teil verantwortlich. In beiden Fällen ist das Notenmaterial erhalten,³¹ und es dokumentiert sich darin das besondere Engagement, mit dem man seitens der Theaterverantwortlichen in dieser Zeit der Novität Shakespeare begegnete. Auch für André, der in seiner Position ansonsten einfache Singspiele zu vertonen hatte, bedeuteten die düsteren Stoffe eine ungewöhnliche Herausforderung, für die er durchaus überraschende Lösungen fand.

Anders als bei den übrigen Dramen Shakespeares musste für *Macbeth* – über die üblichen sinfonischen Teile von Ouvertüre und Zwischenaktmusiken hinaus – vor allem für die Hexenszenen als konstitutivem Teil des Dramas eine adäquate musikalische Umsetzung gefunden werden. Und genau diese Nummern sind es, die den stärksten Eindruck von Andrés Komposition hinterlassen. Als Mann des Theaters zeichnete er sich offensichtlich durch ein besonderes Gespür für spezielle dramatisch-musikalische Wirkungen aus. So legte er den Hexenszenen eine gleichsam plurimediale Konzeption zugrunde und spaltete das Orchester in zwei Gruppen auf. Während die Streicher als klassisches Theaterorchester vor der Bühne agieren, werden die Bläser den Hexen als besondere klangliche Aura im Bühnenraum („unter dem Theater“)³² zugeordnet. Bereits die Ouvertüre nimmt den charakteristischen Tonfall dieses Milieus vorweg, und ihre kompositorische Grundidee deckt sich genau mit dem, was auch Stegmann in Hamburg als „passende“ Einstimmung für das *Lear*-Drama empfand. André schreibt vorwärts drängende, peitschende Aktionsmusik aus musikalischen Bausteinen wie auf- und niederfahrenden Skalenbewegungen, Tremoli und Synkopen – was im Rahmen einer Sinfonie als absoluter musikalischer Form zu Überleitungs- und Steigerungszwecken angebracht würde, bildet hier – im Dienst des dramatischen Vorwurfs – die ausschließliche kompositorische Substanz. Zusätzlich angereichert wird diese durch den spezifischen Einsatz der Blasinstrumente in gleichermaßen unüblich tiefen wie engen Lagen.³³

Eigentümlich quer zu derartiger musikalischer Suggestionskraft steht allerdings die Gestaltung der Entreacte-Musiken.³⁴ Ohne Rücksicht auf den Charakter des zugrunde liegenden Sujets muten sie nahezu alle als beliebige Unterhaltung an, und genau an diesem Punkt manifestiert sich das vielleicht größte Problem, das die Komponisten beim Schreiben einer analogen Musik zu bewältigen hatten: Solange es galt, dramatische und spannungsgeladene

³⁰ Das genaue Datum ist fraglich, da Plümicke die Produktion in seiner Theatergeschichte übergeht (vgl. Carl Martin Plümicke, *Entwurf einer Theatergeschichte von Berlin*, Berlin 1781). Die *Vossische Zeitung* kündigte für den 1.12.1778 die erste Wiederholung an, am 5.12. fand bereits die vierte Aufführung statt. Am 24.12. schließlich gastierte Friedrich Schröder in der Titelrolle.

³¹ D-OF.

³² So die entsprechende Akkoladenbezeichnung in der Partitur.

³³ Nur ein Jahr nach der Berliner Produktion von 1778 schrieb André noch eine zweite *Macbeth*-Musik, diesmal für die Adaption des Dramaturgen Johann Friedrich Schink, auf die hier nicht näher eingegangen werden kann. Vgl. dazu Ursula Kramer, „So beziehend und dem Stücke angemessen“. Bemerkungen über die Schauspielmusiken zu Shakespeare-Dramen von Johann André“, in: *Mitteilungen der Arbeitsgemeinschaft für mittelrheinische Musikgeschichte*, Heft 74 (Druck i. V.).

³⁴ Dies gilt auch für die Fassung von 1779.

Szenen musikalisch anzukündigen, ließ sich dafür eine entsprechende musikalische Form finden, die aus der Aneinanderreihung der beschriebenen Versatzstücke bestand. Fehlte dieser dramatische Impuls, war der charakteristischen Musik zunächst der Boden entzogen. Vor dem Hintergrund der von den Zeitgenossen immer wieder erhobenen Forderung nach angemessener Musik lesen sich homophone, melodienselige Passagen in Terzen und Sexten wie ein Scheitern an der gestellten Aufgabe. Dass sich André dabei in erster Linie als pragmatischer Überbrücker von Umbau-Pausen verstand, belegt nicht zuletzt die äußere Disposition solcher Nummern: Sie sind sämtlich als zweiteilige Wiederholungsformen gestaltet, ganz so, dass man durch nochmaliges Anfügen einzelner Abschnitte flexibel auf eventuelle Probleme der Bühnentechnik reagieren konnte.

Im Gegensatz zur *Macbeth*-Produktion, deren Musik (für die Zeit außergewöhnlich genug) immerhin in der Berliner *Litteratur- und Theaterzeitung* eine sehr positive Würdigung erfuhr,³⁵ ist über die Berliner Aufführung des *King Lear* so gut wie nichts bekannt. Da die von Schröder für seine Hamburger Aufführung erarbeitete Fassung des Dramas noch im selben Jahr gedruckt wurde, liegt es nahe, dass auch Doebbelin auf diese Adaption zurückgriff, und zwar umso mehr, als in der Berliner Produktion Schröder selbst in einigen Vorstellungen als Lear auftrat.

Auch hier schrieb André eine vollständige analoge Musik, die neben den szenisch motivierten Nummern auch sämtliche erforderlichen sinfonischen Teile umfasste (Ouvertüre und vier Zwischenaktmusiken). Vergleicht man diese mit der kompositorischen Lösung, die Stegmann für die Hamburger *Lear*-Aufführung gefunden hatte, so lassen sich vor allem für die den Abend einleitende Sinfonie und die zweite Zwischenaktnummer verwandte Intentionen erkennen. Andrés Ouvertüre wird ebenfalls vom kontrastierenden Wechsel zwischen schwerem, pathetischem Maestoso (punktierte Akkordik) und dramatischem Allegro beherrscht, wobei sich letzteres wiederum durch jenen schon bei Stegmann anzutreffenden Verzicht auf klar fassbare Melodien auszeichnet, ein Verzicht, der sich gleichermaßen im zweiten Entreacte fortsetzt, der die große Gewitterszene zu Beginn von III vorwegnimmt. Auch André arbeitet ausschließlich mit Tremoli, Synkopen und rasanten Skalen und verzichtet auf jegliche kantablen Melodiebildungen. Doch er hält diese Konzeption – wie schon bei der *Macbeth*-Musik – nicht bei allen Zwischenakten gleichermaßen konsequent durch; problematisch erscheinen diesbezüglich vor allem die erste, aber auch die dritte Zwischenaktnummer. Indem der Shakespeare-Text hier vergleichsweise ruhige, lyrische Übergänge vorsieht, kommt auch der musikalischen Umsetzung zwangsläufig der dramatische Impetus abhanden. Während es Stegmann dennoch gelingt, nicht ganz aus der bereits zuvor aufgebauten musikalischen Sphäre herauszutreten, gleitet André unversehens in den Charakter unterhaltender Divertimentomusik ab.³⁶

³⁵ *Litteratur- und Theaterzeitung* 1 (1778), S. 667 f. Zitiert bei: Susanne Oschmann, „Daemmericht und grausen-voll' – Die Hexen von Berlin. Zur Schauspielmusik zwischen Klassik und Romantik“, in: *Musik zu Shakespeare-Inszenierungen*, hrsg. von der Gesellschaft für Theatergeschichte, Berlin 1999, S. 50. Allerdings geht die Autorin nicht auf Andrés Musik ein.

³⁶ Dass man eine solche Gestaltung der Zwischenakte freilich auch ganz anders bewerten konnte, zeigt eine Rezension aus dem *Sammler* (10 (1818), S. 579) anlässlich der Aufführung des Dramas *Salmonäa und ihre Söhne* im Theater an der Wien: „Was einen besonderen Reiz hervorbringt, sind die schönen Entre-Acte, in welchen das Gemüth von schrecklichen Eindrücken sich wieder erhohlen kann, indem darin die lieblichsten Solos für Violine, Flöte und Violoncello angebracht sind.“

Die Inthronisierung Friedrich Wilhelms II im Jahr 1786 war für die Entwicklung des Berliner Schauspiels von erheblichem Vorteil; die königliche Protektion ging einher mit der Ernennung zum Nationaltheater, dem nicht nur eine größere Spielstätte zur Verfügung gestellt wurde, sondern auch zusätzliche finanzielle Mittel zuflossen. Zugleich war man von höchster Seite darum bemüht, die Qualität des Spielplans zu verbessern, und ordnete für 1787 neuerlich die Aufführung des *Macbeth* in der inzwischen gedruckt vorliegenden Fassung von Gottfried August Bürger an. Welchen besonderen Stellenwert man dieser Produktion beimaß, zeigt sich nicht zuletzt daran, dass man Bartolomeo Verona für die Bühnenbilder verpflichtete, der ansonsten vor allem die Aufführungen in der Oper auszustatten hatte,³⁷ und den Hofkapellmeister Johann Friedrich Reichardt mit der Neukomposition der Musik beauftragte, für die dieser auch Instrumente verwenden konnte, die nicht zur üblichen Orchesterbesetzung des doebbelinschen Schauspiels gehörten.³⁸ Dass speziell diese Komposition von Anfang an eine Sonderstellung unter sämtlichen Shakespeare-Musiken einnahm, ist ein vielschichtiges Phänomen, an dessen Entstehung auch Reichardt selbst nicht unerheblich mitgewirkt hat. Er veranlasste die Drucklegung eines Klavierauszuges und wies seiner Komposition damit nicht nur eine konservierungswürdige *Œuvrequalität* zu, sondern empfahl sie damit zugleich als Musterkomposition für andere Bühnen.³⁹ Zudem stellte er – werbestrategisch äußerst geschickt – diesem Auszug ein ausführliches Vorwort voran, in dem er zunächst das Kolossalische an Shakespeares/Bürgers Dichtung betonte, um im Folgenden auszuführen, welche musikalischen Lösungen er für diese scheinbar unmögliche Aufgabe gefunden hatte:

„Auf jeden Fall muß ich das meiste auf die Instrumentalmusik rechnen und darauf sinnen in diese, mit gänzlicher Ausschließung des eigentlich Angenehmen, alle mir mögliche rythmische [sic] melodische und harmonische Mannigfaltigkeit Wildheit und Kraft zu legen; ich mußte um mich greifen was ich nur konnte, um mich der verschiedensten und auffallendsten blasenden Instrumente zu bemächtigen. Was ich hier nur irgend zur Ausführung bringen konnte, das zog ich herbei.“⁴⁰

Ferner erfährt man aus Reichardts Vorbericht, dass die Direktion des Nationaltheaters ihn speziell um die Vertonung der Hexenszenen ersucht hatte; doch bleibt zu fragen, warum der Komponist darüber hinaus zwar auch die Ouvertüre, aber keine weitere Zwischenaktmusik schrieb, galt es doch, eine vom König als besonders prächtig gewünschte Produktion auch musikalisch abzurunden. (Und es ist höchst wahrscheinlich, dass bei den Aufführungen dann tatsächlich fremde Musikstücke zwischen den einzelnen Akten gespielt wurden.) Selbstverständlich mögen dafür heute nicht mehr zu rekonstruierende, pragmatische Gründe verantwortlich gewesen sein, doch könnte die Erklärung auch in der Sache selbst und der ihr innewohnenden Problematik liegen. Hätte Reichardt keine schlichtweg unterhaltenden *Divertimenti* wie André, sondern vielmehr ‚passende‘ Musik schreiben wollen (und davon ist angesichts seiner uneinge-

³⁷ Ingvalde Müller, *Der Theaterdekorateur Bartolomeo Verona*, Berlin 1945, S. 242.

³⁸ Der König soll dafür sogar Geld aus seiner Privatschatulle beigesteuert haben. Vgl. Albert Emil Brachvogel, *Geschichte des Königlichen Theaters zu Berlin*, Bd. 2, Berlin 1878, S. 104.

³⁹ Am Ende des dem Notentext vorangestellten Vorwortes bietet Reichardt an, Interessierten zum Preis von sechs Friedrichsdor die Partitur „correct abschreiben zu lassen“.

⁴⁰ Johann Friedrich Reichardt, Vorbericht zu *Einige Hexenscenen aus Schackespear's ‚Macbeth‘*, Berlin 1789. Zu Reichardts Komposition ausführlicher auch Ursula Kramer, „Auf den Spuren des Häßlichen. Johann Friedrich Reichardts ‚Hexenscenen aus Schackespear's Macbeth‘“, in: *AfMw* 57 (2000) 4, S. 301–317.

schränkten Bewunderung für Shakespeare auszugehen), hätte dies auch hier die Absage an die Dominanz des melodischen Prinzips bedeutet. Eine Alternative hätte in jener auf wenigen Versatzstücken basierenden Aktionsmusik gelegen, wie sie sich in Ouvertüre und einzelnen Zwischenaktnummern ja schon bei Reichardts Vorgängern fand. Und auch Reichardt selbst machte sich das identische Arsenal musikalischer „Wildheit und Kraft“ in seinen Hexenszenen intensivst zunutze, so dass zu fragen bleibt, ob entsprechende Entreactes sich nicht nur in einer Wiederholung der Mittel erschöpft hätten.

Eng verknüpft mit der musikalischen Gestaltung der sinfonischen Teile im Einzelnen war selbstverständlich die Frage ihrer äußeren Disposition. Im Gegensatz etwa zu André, bei dem die *Macbeth*-Ouvertüre nur als freie Aneinanderreihung von Teilen konzipiert ist, versicherte sich Reichardt der Formstrukturen absoluter Musik, auch wenn es darum ging, einen Theaterabend einzuleiten: Seine Ouvertüre ist als regulärer Sonatensatz disponiert. Dass eine solche Form dabei durchaus an die Grenzen der Belastbarkeit stieß, will man sie vollständig auf das nachfolgende Drama beziehen, zeigt sich hier vor allem an der Gestaltung des eher heiteren ersten Themas.⁴¹ Und es sind derartige Stellen mangelnder Kongruenz, die das Fehlen eigens komponierter Zwischenakt-Nummern erklären könnten: Je geschlossener ein Thema im Sinne einer kantablen Linie gestaltet wird, desto weniger angemessen erscheint es dem hier zugrunde liegenden dramatischen Sujet. Wollte die Musik den Charakter des Werkes wirklich erfassen, müsste sie ohne ihren wichtigsten Parameter auskommen. Unter Umständen war Reichardts Verzicht auf die Zwischenaktkompositionen also die Kapitulation vor der für den Musiker unlösbaren Aufgabe, sinfonische Musik gleichsam ohne Rückgrat zu schreiben.

Mit der Veröffentlichung des Klavierauszuges der reichardtschen Hexenszenen und der daraus resultierenden generellen Verfügbarkeit der Komposition wuchs der Schauspielmusik erstmals die Kategorie von eigener Aufführungsgeschichte und Rezeption im großen Stil zu.⁴² Indem Reichardts Komposition nicht nur über Jahre hinweg in Berlin immer wieder bei Aufführungen des *Macbeth* Verwendung fand, sondern auch von etlichen anderen auswärtigen Bühnen übernommen wurde, stellte sie zunächst die große Ausnahme dar.⁴³ Mit der Reproduktion verlor die im Kontext der Berliner Aufführung von 1787 analoge Musik zwar ihre Exklusivität, gewann dafür aber den Status einer Musterkomposition. Und in den beiden Fällen, in denen es tatsächlich zu einer Neuvertonung der Hexenszenen im Rahmen von Berliner Aufführungen kam (11.12.1809 durch Friedrich Ludwig Seidel und 15.12.1825 durch Louis Spohr),⁴⁴ stellte die Kritik sofort den Vergleich mit dem Vorbild Reichardts her, wobei das Urteil eindeutig zugunsten der älteren Vertonung ausfiel. Wie der Blick auf die beiden Partituren von Seidel und Spohr lehrt, wusste vor allem Seidel dem bereits von

⁴¹ Ganz anders hingegen der Seitensatz: Er widersetzt sich dem melodischen Prinzip und wird nur aus einer kleinen Sekunde gebildet.

⁴² Einige Daten (wenngleich keine vollständige Übersicht über die Rezeptionsgeschichte) liefert Rolf Pröpper, *Die Bühnenwerke Johann Friedrich Reichardts*, Band 1, Bonn 1965, S. 177 f.

⁴³ Erst die Schauspielmusiken Bernhard Anselm Webers fanden durch zeitgenössische Druckausgaben außerordentlich weite Verbreitung.

⁴⁴ Vgl. Oschmann, „Daemmerlicht und grausenvoll“, S. 54 f.

Reichardt verwendeten Arsenal charakteristischer Satzelemente trotz erweiterter Orchesterbesetzung keine grundsätzlich neuen Impulse hinzuzufügen.⁴⁵ Spohrs Komposition hingegen gelingt unter Beibehaltung der Idee einer charakteristischen Musik in weiten Teilen die Überführung der von den Vorgängern bekannten Versatzstücke in eine neue, romantische Tonsprache, so dass die eilige Parteinahme der Zeitgenossen für die Komposition Reichardts einigermmaßen erstaunt.⁴⁶

Doch auch weit über Berlin hinaus bediente man sich in verschiedensten anderen deutschen Städten über einen Zeitraum von mehreren Jahrzehnten immer wieder der Musik Reichardts, wenn es galt, Aufführungen des *Macbeth* musikalisch auszustatten.⁴⁷ Gleichwohl zeigt sich an der Art der Nutzbarmachung von Reichardts Partitur, dass selbst eine derartige Musterkomposition den Usancen des Theateralltags bisweilen gnadenlos, weil ihrer eigenen künstlerischen Aussage widersprechend, unterstellt wurde. Im Jahre 1800 legte Schiller eine neue Übersetzung vor,⁴⁸ mit der zugleich die Rolle der Hexen gegenüber der Interpretation Bürgers entschieden verändert wurde,⁴⁹ dergestalt, dass die reichardtsche Musik im Grunde den schillerschen Intentionen widersprach. Dennoch ging die Weimarer Uraufführung am 14. Mai 1800 mit Reichardts Vertonung über die Bühne, ganz so, als wolle man nicht auf die Autorität, die dieser Komponist im Hinblick auf *Macbeth* inzwischen in Theaterkreisen allgemein darstellte, verzichten.⁵⁰

*

Zeitgleich mit Hamburg und Berlin hatte man sich auch in Mannheim erstmals mit dem Œuvre Shakespeares auseinandergesetzt; am 4. November 1778 – es war der Namenstag des Kurfürsten – fand hier die Erstaufführung des *Hamlet* statt. Das Orchester mit den herausragendsten Musikern war damals bereits nach München übersiedelt, so dass die besondere Bedeutung dieses Tages auf andere Weise unterstrichen werden musste. Angesichts der allgemeinen Shakespeare-Diskussion jener Jahre lag es nahe, sich gleichermaßen an dieser Auseinandersetzung zu beteiligen und das

⁴⁵ Die Komposition Seidels ist lediglich in Form von Stimm-Material erhalten (D-Bsb Mus. ms. 29278); sie besteht aus Ouvertüre (Grave, Allegro), vier Hexenszenen und einer Marcia. Rasche, oftmals sequenzartig geführte Skalenbewegungen und Tremoli gehören auch hier zu den dominierenden Bestandteilen des musikalischen Satzes.

⁴⁶ Spohrs *Macbeth*-Musik (D-Bsb Mus. ms. Spohr 4) ist deutlich umfangreicher als Seidels Version; neben der Ouvertüre, drei Hexenszenen und dem finalen Hexentanz umfasst sie außerdem auch die Teile szenisch motivierter Musik: kurze Fanfare, Tafelmusik hinter der Szene und Pfortnerlied. Doch auch sie verzichtet auf analoge Zwischenaktmusiken und zieht dafür einzelne Sätze (Adagio und Menuett) aus den ersten beiden Sinfonien von Spohr heran (siehe Titelblatt der Partitur).

⁴⁷ Der jüngste nachweisbare Eintrag stammt aus Coburg-Gotha, wo in einem handschriftlichen Partiturexemplar der reichardtschen Musik die Jahreszahl 1842 eingetragen ist.

⁴⁸ Der Erstdruck erschien 1801 in Tübingen.

⁴⁹ Friedrich Schiller, *Übersetzungen und Bearbeitungen*, hrsg. von Heinz Gerd Ingenkamp, Kommentar (Band 9 der Ausgabe: Friedrich Schiller, *Werke und Briefe*, hrsg. von Otto Dann u. a.), Frankfurt 1995, S. 892 ff.

⁵⁰ Schiller selbst hatte diesbezüglich am 26.4.1800 an Iffland geschrieben: „Von Reichardts Komposition zu dem Bürgerschen *Macbeth* möchte sich außer der Ouvertüre manches einzelne brauchen lassen, besonders in der dritten Hexenszene im vierten Aufzug, wo die Beschwörungen vorgehen.“ (*Schillers Werke*, 30. Band. *Briefwechsel*, *Schillers Briefe 1.11.1798–31.12.1800*, hrsg. von Lieselotte Blumenthal, Weimar 1961, S. 153). Vgl. hierzu auch die beiden Referate von Beate Gross, „Veredelte Hexenzucht‘. Anmerkungen zur Musik des Schillerschen *Macbeth* im Weimarer Hoftheater“, im Rahmen der Weimarer Tagung 2000 (Druck in Vorbereitung) sowie „Fürchterlich schön‘ Hexenmusik in Schillers Weimarer *Macbeth*-Bearbeitung. Zur Aufführungstradition, Rezeption und dramaturgischen Funktion einer populären Gebrauchsmusik“, im Rahmen der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2001 in Hannover.

Ereignis durch eine analoge Musik zusätzlich aufzuwerten; verantwortlich zeichnete dafür Georg Joseph Vogler.⁵¹ Neben der Overtüre umfasste seine Komposition auch vier Zwischenaktnummern. Offensichtlich hatte Vogler dabei von Anfang an – für die Zeit singulär – eine publizistische Begleitaktion in Form einer theoretischen Abhandlung geplant, welche im Frühjahr 1779 in der *Mannheimer Tonschule* abgedruckt wurde.⁵² Diese geriet allerdings zu einer Art Rechtfertigung, nachdem ein Kritiker zuvor – auch dies für damalige Verhältnisse höchst ungewöhnlich – im Rahmen einer Aufführungsbesprechung die Musik eigens erwähnt und dabei heftig angegriffen hatte. Der Zorn des Zuhörers sich dabei vor allem auf die Zwischenaktmusiken, denen er Unangemessenheit vorwarf:

„Zwischen den Aufzügen war auf dem Komödienzettel, dem Stück angemessene Musik versprochen worden. Vermuthlich hat man sich bey Auflegung der Noten vergriffen; es waren lauter Umkehrungen von Accorden die meinen Ohren sehr tragisch-komisch vorkamen, und die man im Grunde zu keinem Stück brauchen kan [sic].“⁵³

Augenscheinlich hatte der Theaterzettel keinen Hinweis auf den Komponisten enthalten, so dass der Kritiker annehmen konnte, man sei einmal mehr der zeitüblichen Praxis gefolgt und habe beliebige Musikstücke ausgewählt.

Doch geht Vogler in seinen Erläuterungen nicht auf diese Anschuldigungen ein; stattdessen führt er auf über 40 Seiten aus, mit welchen Mitteln er die für ihn wesentlichsten Aspekte des *Hamlet*-Dramas (Trauer, Geistererscheinung, Wut, Wahnsinn) in Musik umzusetzen versuchte. Dass er auf diese Weise gerade einmal 70 von insgesamt 223 Overtürentakten erfasst, während der Rest unberücksichtigt bleibt, legt gleichsam den Finger auf die Wunde: die Grenzen der Kompatibilität zwischen absoluter musikalischer Form und vom Drama vorgegebenen inhaltlichen Erfordernissen. Spätestens das zweite Hauptthema seiner Overtüre lässt in seinem heiteren Charakter keine Verbindung mehr zur *Hamlet*-Handlung erkennen. Und insofern erscheint es nur konsequent, dass der Kritiker ausgerechnet gegen die Overtüre keine Einwände hervorzubringen hatte: Schließlich konnte er sie durchaus als selbständigen Sinfoniesatz mit autonomer Formstruktur rezipieren.⁵⁴ Demgegenüber gestaltet Vogler seine Zwischenaktmusiken weit radikaler, und der Verzicht auf ein innermusikalisches formales Gerüst zwingt ihn hier zugleich zu außerordentlicher Kürze (52, 34, 42 bzw. 58 Takte). Dabei bleibt die kulinarische Erwartungshaltung des Publikums weitgehend unbefriedigt. Im Einklang mit der düsteren Grundstimmung des Werkes überwiegen langsame Tempi; im Vordergrund steht die Zeichnung musikalischer Atmosphäre (mehrmalige Verwendung des Sordino-Effektes bei den Streichinstrumenten), und das für einen

⁵¹ Bislang war nicht eindeutig belegt, welche Musik im Rahmen dieser Aufführung erklang, doch lässt sich Vogler als Komponist eindeutig identifizieren. Vgl. hierzu Ursula Kramer, „Die wahre Art, eine Theaternmusik zu sezen? Anmerkungen zu Voglers *Hamlet*-Komposition vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Schauspielmusik-Tradition“, in: *Tagungsbericht der Mannheimer Vogler-Tagung 1999* (Druck in Vorbereitung).

Die bei RISM verzeichnete Musik Ignaz Fränzls zu *King Lear* (der ab 1780 mit Schröder als Gast in der Titelrolle in Mannheim gegeben wurde) in D-DO Mus.ms. 242 stellt lediglich eine Sammlung von 25 Entreacte-Kompositionen in Einzelstimmen dar, die keine Hinweise darauf enthalten, welche Nummern als Zwischenaktmusiken für *King Lear* gedacht waren.

⁵² Georg Joseph Vogler, „Zergliederung der Overture zur Tragödie: *Hamlet*“, in: ders., *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule*, Erster Jahrgang (9.–12. Lieferung Hornung bis Mai 1779), Reprint Band 1, Hildesheim 1974, S. 307–359 (neue Zählung); sowie „Von den Zwischenspielen zu Shakespears Meisterstück *Hamlet*“, in: ders., ebd., Dritter Jahrgang (4.–6. Lieferung Herbst- bis Windmonat 1780). Reprint Band 3, Hildesheim 1974, S. 247–249.

⁵³ Otto von Gemmingen, *Mannheimer Dramaturgie*, Drittes Stück, Mannheim 1779, S. 28.

reinen Instrumentalsatz übliche hierarchische Verhältnis zwischen dominierender Melodik der Oberstimme auf der einen und der Harmonik auf der anderen Seite erscheint vor allem in der letzten Zwischenaktmusik förmlich auf den Kopf gestellt. Die „bloße[n] Umkehrungen von Akkorden“, die der zeitgenössische Kritiker hier vernahm, sind das akustische Ergebnis einer auf das Klangliche und Gestische der Motivik abzielenden neuen Ästhetik, die Vogler im Dienst des Dramas verfolgte. Dass man ihn (freilich vor dem Hintergrund des sonst üblichen Umgangs mit Schauspielmusik) seitens des Publikums derartig missverstehen konnte, indem man ausgerechnet seiner analogen Musik Beliebtheit vorwarf, beweist nur umso deutlicher, wie neuartig diese Konzeption, die sich in solcher, alle sinfonischen Teile umfassenden Konsequenz zeitgleich nur noch bei Stegmanns *Lear*-Musik fand, im Jahr 1778 tatsächlich war.

*

In Wien nahm die Auseinandersetzung mit Shakespeare einen anderen Verlauf als in Mittel- oder Norddeutschland. Begann die Aneignung hier einerseits früher, indem die wichtigsten Dramen schon seit 1770 zur Aufführung gebracht wurden,⁵⁵ darunter die bahnbrechende *Hamlet*-Adaption von Franz Heufeld, die Friedrich Ludwig Schröder später in Prag sah, so vermisst man zugleich die für Hamburg oder Berlin typische, so spontane wie intensive Rezeption, die sich in ganzen Aufführungsserien in kürzesten Zeiträumen niederschlug. Lediglich *Hamlet* blieb bis ins 19. Jahrhundert durchgängig im Repertoire, brachte es aber zumeist nur auf vereinzelte Vorstellungen pro Spielzeit.⁵⁶ *Macbeth* wurde erstmals im November 1772 in einer von Stephanie d. J. eigens für die Wiener Bühne erstellten Version gegeben, die sich jedoch erheblich vom Original entfernte.⁵⁷ Im Gegensatz zu den norddeutschen *Macbeth*-Übertragungen verzichtete sie auf sämtliche Hexenszenen, was erklären mag, warum man für die Frühzeit der Wiener *Macbeth*-Rezeption – wie im Übrigen aber auch für alle anderen Werke Shakespeares – nahezu keine Hinweise auf analoge Musiken findet.⁵⁸ Das *Macbeth*-Drama wurde bis 1776 alljährlich am Allerseelen-Tag aufgeführt und verstand sich als Fortsetzung von dem bis dato zu diesem Anlass gegebenen *Don Juan oder das steinerne Gastmahl* von Tirso di Molina. Doch hatte Stephanie nach eigenen Angaben vor allem mit Hilfe von „Raritätenkram [...] Geistererscheinungen und überspannte[n] Charaktere[n]“ für das Auge gearbeitet, was ihn 1776 schließlich selbst für die Absetzung seines Stückes plädieren ließ, da er meinte, der Geschmack des Publikums habe sich inzwischen gewandelt und benötige derartige Spektakel-Stücke nicht mehr.⁵⁹ Erst nach über zwanzigjähriger Pause ging das Drama dann 1796 wieder in Wien über die Bühne und man griff dabei erneut auf die Fassung Stephanies zurück. Ob bereits bei dieser

⁵⁴ Auch wenn Vogler selbst das erste Hauptthema noch mit dem Attribut „Wut“ belegte und damit den Bezug zum Drama herstellte, sind gegen diese Interpretation doch deutliche Einwände zu erheben, und spätestens das zweite Thema lässt mit seiner heiteren Grundstimmung keine Verbindung mehr zur *Hamlet*-Handlung erkennen.

⁵⁵ Vgl. Bruno Bucher, *Shakespeare-Anfänge im Burgtheater*, Wien 1867.

⁵⁶ Franz Hadamowsky, *Die Wiener Hoftheater (Staatstheater) 1776-1966. Verzeichnis der aufgeführten Stücke mit Bestandsnachweisen und täglichem Spielplan*, Wien 1966; ders., *Wien. Theatergeschichte. Von den Anfängen bis zum Ende des Ersten Weltkriegs*, Wien/München 1988, S. 378.

⁵⁷ Heinz Kindermann, *Shakespeare und das Burgtheater*, Wien 1964.

⁵⁸ Die einzige Ausnahme bildet die Erstaufführung des Lustspiels *Der Zerstreute* nach Regnard am 6.1.1776, in deren Zusammenhang die *Wiener Realzeitung* den Terminus der „analoge[n] Sinfonie“ gebraucht hatte, „welche eigentlich zu diesem Stück der berühmte Hr. Joseph Haydn verfertigt hatte.“ (7. Stück, 13. Hornung 1776, S. 107).

Aufführung die analoge Musik von Johann Mederitsch (detto Gallus) zumindest auszugsweise erklang, lässt sich nicht belegen.⁶⁰ Bemerkenswert und auf den oftmals allzu großzügigen Umgang im Theateralltag verweisend erscheint allerdings, dass sich der Text der Hexenszenen, wie er in Mederitschs Partitur wiedergegeben ist, der Übersetzung von Eschenburg anschließt, die als Haupttext nachweislich nie in Wien benutzt wurde. Vermutlich war die Komposition ursprünglich für eine andere Bühne bestimmt, bevor das Notenmaterial um 1800 auch in der österreichischen Metropole vertrieben wurde und die Musik tatsächlich bei Wiener Aufführungen Verwendung fand.⁶¹ Als man hier 1808 für eine ganze Serie von Vorstellungen erstmals die Übersetzung Schillers zugrunde legte, wählte man aus Mederitschs Komposition lediglich die Zwischenaktmusiken aus. Erst für eine Aufführung am 10. Januar 1811 ist dank einer Rezension in der Leipziger *AmZ* die Präsentation auch von Mederitschs Hexenmusik aktenkundig – der Tatsache zum Trotz, dass auch an diesem Abend die Übertragung von Schiller gegeben wurde, während die Hexen die Textversion von Eschenburg sangen. Nicht nur in Weimar, auch andernorts nahm man es also unter ästhetischen Gesichtspunkten sogar beim Thema Shakespeare nicht immer ganz genau.

Die Musik von Mederitsch ist die umfangreichste unter den erhaltenen *Macbeth*-Kompositionen, indem sie – wie zuvor nur die Adaptionen von Stegmann und André – die sinfonischen Nummern ebenso enthält wie die szenisch motivierte Hexenmusik.⁶² Mederitschs Partitur liest sich wie eine Zusammenfassung der bereits bekannten und von den anderen Komponisten erprobten musikalischen Mittel, ohne dass es ihr dabei an Originalität mangelte. Den heterogensten Eindruck hinterlassen auch hier die Entreacte-Nummern, scheinbare Beliebigkeit ist ebenso anzutreffen wie die charakteristische Tonsprache düsterer Streicherklänge im fugierten Grave-Beginn zwischen zweitem und drittem Akt. Dabei ging es dem Komponisten auch darum, dem Drama einen geschlossenen musikalischen Rahmen zu geben; so greift die letzte Zwischenaktmusik am Anfang und am Schluss noch einmal auf die langsame Einleitung der Ouvertüre zurück.

Dass die zeitübliche Praxis des Rückgriffs auf bereits vorhandene Kompositionen auch die Shakespeare-Dramen und ihre musikalische Gestaltung einholten, zeigt das Beispiel einer 1825 in Wien erstmals aufgeführten *Hamlet*-Komposition. Doch belegt diese zugleich, wie sich trotz der Übernahme fremder Musik gelegentlich achtbare und künstlerisch vertretbare Ergebnisse erzielen ließen. Im vorliegenden Fall handelt es sich um eine vollständige Musik mit Ouvertüre, Zwischenakten, Märschen und Liedern, die Ignaz Franz von Mosel für die Aufführung am 7. Dezember im Burgtheater einrichtete-

⁵⁹ Vgl. Heinrich August Ottokar Reichard (Hrsg.), *Theater-Journal für Deutschland*, 9.–12. Stück, Gotha 1779, S. 28 f.

⁶⁰ Nach Thomas Aigner, *Thematisches Verzeichnis der Werke von Johann Mederitsch detto Gallus*, München 1974, S. 78, fand die erste Aufführung 1796 statt, doch gibt es dafür keinerlei Belege. Siehe dazu auch Stephan Punderlitschek, *Das Freyhaus-Theater auf der Wieden. Das Tagebuch von Ignaz Ritter von Seyfried 1795 bis 12. Juni 1801*, Diplomarbeit Universität Wien 1997, S. 49.

⁶¹ Vgl. hierzu eine entsprechende Passage aus der Leipziger *AmZ* (13 (1811), Sp. 147): „Am 10ten wurde Shakespears Makbeth nach Schillers Uebersetzung zum Vortheile des k. k. Hofschauspielers, Hrn. Lange [...] gegeben. Die dabey vorkommende Musik war von Hrn. Gallus [...] Die Musik zu dieser Tragödie ist nicht neu, sondern schon vor vielen Jahren für eine andere Bühne componirt worden. Indessen machten die Ouverture und die dabey vorkommenden Märsche auch jetzt noch Wirkung. Mit der Ausföhrung des Gesanges der drey Hexen aber hatte man keine Ursache zufrieden zu seyn; obgleich die Composition dieses Gesangstückes vielleicht das gelungenste ist.“

⁶² Partitur in A-Wn.



Mittwoch den 7. December 1825 wird in dem k. k. Hoftheater nächst der k. k. Burg
von den k. k. Hof-Schauspielern
aufgeführt:

Hamlet, Prinz von Dänemark.

Trauerspiel in fünf Aufzügen, von Shakespeare, übersetzt von N. W. Schlegel.
Für die Darstellung neu eingerichtet.
Die Ouverture und Zwischenmusik ist von der Composition weiland Herrn L. Persuis.

Personen:

König, König von Dänemark	Dr. Mühlent.	Hortinbras, Prinz von Norwegen	Dr. Richter.
Hamlet, Sohn des Königs, und Neffe des gegenwärtigen Königs	Dr. Korn.	Ein norwegischer Hauptmann	Dr. Herwig.
Polonius, Oberkammerer	Dr. Kög.	Francisco, ein Soldat	Dr. Hellmann.
Gertrud, Wittve des Königs	Dr. Kehl.	Ein Schauspieler	Dr. Räger.
Horatio, Hamlets Freund	Dr. Zambert.	Der König von Dänemark	Dr. Grotzner.
Polonius,) Kammerherr,)	Dr. Werbe.	Dieser des Königs	Dr. Schmidt.
Gertrud,) Königin	Dr. Willbach.	Dieser des Horatio	Dr. Weismann.
Polonius,)	Dr. Wagner.	Horatio, Königin von Dänemark, und Hamlets Mutter	Max. Lambert.
Hamlet,)	Dr. Morran.	Osphrad, Lechter des Polonius	Die. Müller.
Polonius,) Offizier	Dr. Feil.	Ham, Franz, Weisbaden und Diner von Hof.	
Gertrud,)	Dr. Schmatz.	Offizier, Soldaten, Schauspieler.	

Personen des Zwischenstücks:

Der Herzog	Dr. Räger.	Die Herzogin	Die. Bonbid.
		Einmal, Neffe des Herzogs	Dr. Müll.

Die Scene ist in und bey Hoflagde.

Die neuen Decorationen sind von Herrn de Pian, k. k. Hoftheatermaler.
Das Costume ist neu nach der Angabe des Herrn v. Stubenrauch, k. k. Hoftheater-Costume- und Decorations-Director.

Der Anfang ist um halb 7 Uhr.

Wiener Theaterzettel der ersten *Hamlet*-Aufführung mit der Musik von Persuis/Mosel, der allerdings den Namen des musikalischen Bearbeiters verschweigt. (Wien: Österreichisches Theatrumuseum)

te.⁶³ Die einzelnen Kompositionen stammten jedoch von Louis Luc Loiseau de Persuis (1769–1819), der neben anderen Tätigkeiten auch als Geiger im Orchester der Pariser Opéra gewirkt hatte. Auch wenn Mosel, der selbst immer wieder analoge Musiken für Schauspielaufführungen in Wien schrieb, im Fall des *Hamlet* eine derartige Mühe scheute, legte er dennoch ganz offensichtlich Wert darauf, jeweils den dramatischen Stationen angemessene, charakteristische Nummern auszuwählen. Dies gilt erneut in besonderem Maß für die Zwischenakte, für die hier nun tatsächlich auch in den problematischen langsamen Tempi adäquate Lösungen in Form reiner Klang-Stücke gefunden wurden, ohne dass diese bei den Zuhörern als beliebige Unterhaltungsmusik hätten missverstanden werden können.

Mit seiner Klage über die Verhältnisse der Schauspielmusik stand Marx um 1825 nicht alleine. Dass es der Großherzog in Darmstadt 1821 für nötig befand, ein „Réglement für die Mitglieder des Orchesters der Großherzoglich hessischen Hof-Kapelle und Hof-Theater-Musik hinsichtlich des Dienstes in Schauspielen“⁶⁴ zu erlassen, das zu einem erheblichen Teil aus disziplinarischen Maßnahmen bestand, belegt den defizitären Umgang mit einem bei den Musikern höchst unbeliebten Genre. Und auch aus Wien

⁶³ Dies geht aus der Aufschrift eines Sammelbandes in A-Wn (16554) hervor, in dem die Partituren etlicher Arbeiten von Mosel unter dem Titel *Mosels Arbeiten für das Hofburg-Theater* zusammengefasst sind.

⁶⁴ Gedruckt Darmstadt 1821.

meldeten die Korrespondenten der Leipziger *AmZ* einen zunehmenden Verfall der Sitten. Hatte es noch 1815 für das Theater an der Wien geheißen, man höre „durch thätige Kapellmeister [...] oft analoge Musiken“ (für Shakespeare-Dramen lässt sich freilich nicht bestätigen)⁶⁵ und nur „sehr selten abgedroschene und ausgeleyerte Symphonien-sätze“⁶⁶, so waren diesem Institut bis 1831 offensichtlich die künstlerischen Ambitionen weitgehend abhanden gekommen, was sich selbstverständlich auch auf die Musik auswirkte:

„Auf dass die Herren Orchester-Musici ihre [...] Gage nicht rein umsonst beziehen, so müssen sie in den Zwischen-Acten sechs Ouverturen abspielen. Ob selbe übrigens zur Handlung passen, das kümmert eine hochweise Direction blutwenig.“⁶⁷

Dennoch wäre es falsch, wollte man die hier cursorisch gestreifte Zeit von den späten 1770er- bis in die 1820er-Jahre wie Marx ausschließlich als den Weg vom goldenen Zeitalter in die erbärmliche Gegenwart beschreiben. Auch der Theateralltag der späten 1770er-Jahre hatte nicht nur aus *Hamlet*, *King Lear* oder *Macbeth* bestanden – gerade die frühen Musiken Andrés, Voglers, Stegmanns oder Reichardts waren allesamt Ausnahmeerscheinungen in den Niederungen des gewöhnlichen Theaterbetriebes, und ihre relative Häufung in wenigen Jahren hängt allein mit der Neuentdeckung Shakespeares für das deutsche Sprechtheater zusammen, das alle am Theaterereignis beteiligten Kräfte, darunter auch die Musik, zu bündeln verstand. Und *Macbeth* hat als einziges unter den Dramen vor allem deshalb immer wieder neue musikalische Adaptionen erlebt, weil es mit den Hexenszenen einen Stoff umzusetzen galt, von dem ein ganz besonderer Reiz ausging. Die Komponisten spürten hierin eine neuartige Herausforderung, lange bevor romantische Stoffe zum beherrschenden Thema in der Oper wurden; die Zwischenaktmusiken hingegen spielten für Reichardt, Seidel oder Spohr keine Rolle mehr.

Scheitern musste diese Idee der ambitionierten analogen Musik aber vor allem aus einem Grund: der unüberbrückbaren Kluft zwischen eigenem ästhetischem Anspruch und allabendlich erlebter Realität im Zuschauerraum des Theaters. Krasser könnte dies nicht in Worte gefasst werden als durch den zeitgenössischen Bericht einer Wiener *Egmont*-Aufführung, bei der man nicht irgend eine beliebige Sinfonie – um in der Terminologie der Zeit zu bleiben – „aufgelegt“,⁶⁸ sondern vielmehr die Musik Beethovens gespielt hatte:

„Die Musik [...] können wir nicht gehörig würdigen, da wir, vor dem Lärmen der Zuschauer, das wenigste davon deutlich hören konnten; so gewiß ist es, dass die Composition von Ouvertüren und Entreacten bey Schauspielen die undankbarste Arbeit, die verlorenste Mühe von der Welt sey. Das hiesige Publicum ist nun einmahl nicht im Stande, drey Stunden in einem fort ruhig zu bleiben, und um so mehr gewohnt, sich in den Zwischenacten durch Schwatzen, Husten, Räuspfern u. d. gl. für den [...] Zwang während der Acte, schadlos zu halten.“⁶⁹

⁶⁵ *Musik im Burgtheater. Eine Ausstellung zum 200jährigen Jubiläum des Burgtheaters* (Katalog), hrsg. von der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek und dem Institut für Österreichische Musikdokumentation, Wien 1976, S. 62 ff. Belegt ist dort lediglich eine Aufführung des *Othello* am 7.4.1824 in der Übersetzung von Voß und Schreyvogel, bei der als Zwischenaktmusiken Werke von Cherubini, Beethoven, Vogl und Haydn in der Bearbeitung durch Ignaz Franz von Mosel erklangen.

⁶⁶ Leipziger *AmZ*, 17 (1815), Sp. 568.

⁶⁷ Leipziger *AmZ*, 33 (1831), Sp. 40.

⁶⁸ *Darmstädter Réglement*, S. 12 (§14).

⁶⁹ *Der Sammler* 3 (1811), S. 24.

„... das sei nun alles für das Düsseldorfer Theater
und dessen Heil ...“
Mendelssohns Musik zu Immermanns Vorspiel
„Kurfürst Johann Wilhelm im Theater“ (1834)

von Ralf Wehner, Leipzig

Im Oktober 1834 beteiligte sich der 25-jährige Felix Mendelssohn Bartholdy mit einer Musik an der feierlichen Eröffnung des Stadttheaters in Düsseldorf. Doch aus unterschiedlichen Gründen geriet diese Musik rasch in Vergessenheit und wurde weder in der folgenden Biographik noch in den verschiedenen Werkverzeichnissen berücksichtigt. Selbst Julius Rietz, der unmittelbar in die musikalischen Vorbereitungen auf die erste Theaterspielzeit eingebunden und bei den entscheidenden Besprechungen anwesend gewesen war, das Stück also kennen musste, führte es in seinem der Briefausgabe von 1863 angefügten *Verzeichniß der sämtlichen musikalischen Compositionen von Felix Mendelssohn Bartholdy*, das auch ungedruckte Kompositionen einbezog, nicht an.¹ Versteckte Hinweise auf eine Mitwirkung Mendelssohns an dem Ereignis finden sich lediglich in den Abhandlungen von Wilhelm Adolf Lampadius² sowie Elise Polko³, die sich auf mündliche Überlieferungen stützen konnten. In einer umfangreichen Studie über die Geschichte des Düsseldorfer Theaters hat Richard Fellner 1888 auch die Gründungsgeschichte des Theaters und das Verhältnis Mendelssohns zu dem Intendanten Karl Leberecht Immermann anhand von Theaterakten, Briefen und Tagebüchern untersucht.⁴ Doch bereits hier und in einigen sich speziell auf die Düsseldorfer Quellen stützenden Studien aus dem ersten Drittel des 20. Jahrhunderts⁵ war das Wissen über diese Episode in Mendelssohns Leben erloschen.⁶ Die Partitur befand sich zu diesem Zeitpunkt nicht mehr in den Archiven der Stadt, und die dazugehörigen Aufführungsmaterialien scheinen noch früher verloren gegangen zu sein.

Etwa zur selben Zeit, als Richard Fellner seine Materialien für die *Geschichte einer*

¹ *Briefe aus den Jahren 1833 bis 1847 von Felix Mendelssohn Bartholdy*, hrsg. von Paul und Carl Mendelssohn Bartholdy (= *Briefe aus den Jahren 1830 bis 1847*, 2. Band), Leipzig 1863, S. 499–520.

² W[ilhelm] A[dolf] Lampadius, *Felix Mendelssohn-Bartholdy. Ein Denkmal für seine Freunde*, Leipzig 1848 [sic für Ende 1847], S. 40: „In diesem Vorspiel erschien zum Schluß der Parnaß von Raphael als lebendes Bild, zu welcher Erscheinung Mendelssohn ein Musikstück componirt hatte.“ Diese Formulierung auch – mit leicht veränderter Orthographie – in ders., *Felix Mendelssohn Bartholdy. Ein Gesamtbild seines Lebens und Wirkens*, Leipzig 1886, S. 199.

³ Elise Polko, *Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy. Ein Künstler- und Menschenleben*, Leipzig 1868, S. 35 f.: „Das überfüllte Haus strahlte im reichsten Schmuck schöner Frauen. Rafael's Parnaß, von den Malern in höchster Vollendung gestellt, erschien auf der Bühne unter ergreifender Musikbegleitung, die Mendelssohn componirt hatte.“

⁴ Richard Fellner, *Geschichte einer Deutschen Musterbühne. Karl Immermanns Leitung des Stadttheaters zu Düsseldorf*, Stuttgart 1888.

⁵ So in der *Festschrift zur hundertjährigen Jubelfeier des Städtischen Musikvereins Düsseldorf und zum hundertjährigen Bestehen der Niederrheinischen Musikfeste*, Düsseldorf 1918, S. 19–31, bei Joseph Esser, *Felix Mendelssohn-Bartholdy und die Rheinlande*, Diss. Bonn 1923, und bei Wilhelm Hubert Fischer, „Felix Mendelssohn Bartholdy, sein Leben und Wirken in Düsseldorf“, in: *Festschrift 95. Niederrheinisches Musikfest*, Düsseldorf 1926, S. 9–43.

⁶ W. H. Fischer nennt 1926 („Felix Mendelssohn Bartholdy“, S. 40) noch das vollständige Programm der Theatereröffnung, ohne sie aber mit Felix Mendelssohn Bartholdy in Verbindung zu bringen, der in den diesbezüglichen Quellen nicht erwähnt war.

Deutschen Musterbühne zusammentrug, also in den frühen 1880er-Jahren, war der englische Organist William Thomas Freemantle aus Rotherham bei Sheffield in Yorkshire mit dem Aufbau einer Autographensammlung beschäftigt. Sie sollte – bezogen auf Felix Mendelssohn Bartholdy – an Umfang und Gewicht zu den bedeutendsten Sammlungen gehören, die – abgesehen von den in verschiedenen Zweigen der Familie aufbewahrten Brief- und Musikalienbeständen – je zusammengetragen worden sind.⁷ Freemantles Interesse lag neben der reinen Sammlung auch in der Erschließung des Quellenbestandes. Er notierte alle Informationen, die er über den Komponisten erreichen konnte, stand mit den Mitgliedern der Familie Mendelssohn, anderen Quellenbesitzern und mit Autographenhändlern in ständigem Kontakt und trug in jahrzehntelanger Kleinarbeit umfangreiche Materialien zu Leben und Werk zusammen. Ziel sollte es sein, eine Biographie Felix Mendelssohn Bartholdys zu erarbeiten, die allerdings trotz oder vielleicht aufgrund der immensen Materialfülle Fragment blieb. Darüber hinaus waren eine Briefausgabe und eine Bibliographie geplant.

Zu den Manuskripten, die Freemantle bereits am Anfang seiner Sammeltätigkeit entweder direkt über einen deutschen Händler oder durch Vermittlung eines Londoner Auktionshauses erworben hatte, gehört ein Autograph, dessen Einordnung ihm selbst später als bewandertem Mendelssohn-Kenner schwer fiel. Die Handschrift wurde nach Aufspaltung seiner Sammlung wohl in den 1920er-Jahren von Lord Edward Allen Brotherton aus Wakefield übernommen,⁸ der sie schließlich der University of Leeds vermachte, in deren Bibliothek sie sich noch heute befindet.⁹

Da das Autograph weder Datierung noch Titel trug, war eine nähere Einordnung in Mendelssohns Schaffen nicht möglich. Diese Unsicherheit spiegelt sich auch in verschiedenen Beschreibungen wider. Als ein Teil der Freemantle-Sammlung um 1890 zum Verkauf angeboten wurde, erhielt das Stück den Eintrag: „Original Autograph Music Score (unpublished work) 5 pages folio music paper, full score, complete and unknown work in Mendelssohn’s autograph“.¹⁰ Und als es schließlich – mittlerweile Teil der Brotherton Collection – in den 1930er-Jahren katalogisiert wurde, bezeichnete man die Musik als „Composition for orchestra, possibly an early draft for ‚Die beiden Pädagogen‘ [sic]“.¹¹ In den folgenden Jahrzehnten blieb das Stück unbeachtet. Erst im

⁷ Sie bildete schließlich den Grundstock für die beiden großen Mendelssohn-Sammlungen von Lord Brotherton (heute GB-LEbc) und Gertrude Clarke Whittall (heute US-Wc). Nur einzelne Quellen aus W. T. Freemantles Sammlung befinden sich in anderen Sammlungen oder sind verschollen.

⁸ Zu dessen Sammlung allgemein siehe *The Brotherton Collection, University of Leeds. Its contents described with illustrations of fifty books and manuscripts*, Leeds 1986.

⁹ Aufbewahrt unter der Sammelsignatur: BC Mendelssohn. An dieser Stelle sei der Brotherton Library, University of Leeds, insbesondere Mr. Christopher Sheppard, für freundliche Unterstützung und die Genehmigung, eine Seite der Quelle reproduzieren zu können, herzlich gedankt.

¹⁰ *Rare and interesting Autograph Letters, Original Manuscripts, and Historical Documents, including [...] the most complete and unique collection of Original Music Manuscripts, Autograph Letters, rare books, pamphlets, articles, Programmes, Portraits, Etc., of Felix Mendelssohn Bartholdy*, Noel Conway & Co., Birmingham, undatiert [ca. 1890?]; der Katalog enthält eine „Chronological List of 201 Original Autographs“, darin S. 54. Es kam damals nicht zum Verkauf, da die Sammlung geschlossen abgegeben werden sollte. So blieben alle in diesem bedeutenden Katalog angezeigten Autographe, Abschriften und andere Dokumente weiter im Besitz von Freemantle, der seine Sammlung sukzessive vervollständigte. Auch spätere Versuche, die Sammlung zu veräußern, scheiterten.

¹¹ Dies mag zurückgehen auf die bei oberflächlicher Sicht bestehende Übereinstimmung des Textes zum Vorspiel (am oberen Seitenrand notierter Textanfang „Ach, ach, ach, ach! Welches Bild des Entsetzens?“) mit dem Lied aus dem 1821 entstandenen Singspiel *Die beiden Pädagogen* („Ach, ach, ach, mich so zu kränken“), von dem sich eine Handschrift ebenfalls in der Freemantle- bzw. Brotherton-Sammlung befand.

Zuge der weiteren Erschließung des mendelssohnschen Werkbestandes seit den frühen 1990er-Jahren stellte sich unter anderem wieder die Frage, ob die in Leeds aufbewahrte Komposition nicht doch näher einzuordnen sei.¹²

I

Die mit der Tempobezeichnung „Andante“ überschriebene Musik ist ein kurzes, zweiteiliges Werk¹³ mit klassischer Orchesterbesetzung (doppelt besetzte Holzbläser, zwei Hörner und zwei Trompeten, Pauken, Streichinstrumente), das einige Besonderheiten aufweist.¹⁴ Zunächst ist durch Beigabe von Textpassagen außerhalb der Noten bzw. in mit Fermaten versehenen Generalpausen die Zuordnung als Bühnenmusik evident.

Im ersten Teil, der sich dynamisch überwiegend im Piano abspielt, bestimmen ausgehaltene Akkorde und lange Notenwerte der Bläser das Geschehen, denen rhythmisch akzentuiert die Streichinstrumente entgegengesetzt werden. Die Musik wird von den Zwischentexten der dialogisierenden Schauspieler unterbrochen (Mendelssohn hat in seiner autographen Partitur die Textteile ohne Kennzeichnung, welche Person sie vortragen sollte, vor allem zur Orientierung für die musikalischen Einsätze notiert). Dabei bleibt eine strenge Viertaktigkeit gewahrt. Jeweils vier (einmal acht) Takten Musik folgt eine Generalpause für den gesprochenen Text (vgl. Abb. 1, S. 148). Überraschenderweise liegt diesem Teil die Idee eines anderen Komponisten zugrunde: Wolfgang Amadeus Mozart. Mendelssohn hat aus Gründen, die der Quelle nicht zu entnehmen sind, einzelne Takte aus der Ouvertüre und dem Finale des *Don Giovanni* zitiert und dabei, wie später zu zeigen sein wird, verfremdend bearbeitet. Das Orchester sollte nach folgenden, auf dem oberen Rand des Blattes notierten Worten¹⁵ einsetzen:

„1) Ach, ach, ach, ach! Welches Bild des Entsetzens? Was giebt es? Er, er | köm̄t pp. | 2) u. die allgemeine Revolution bricht aus. Wo blieb euer nüchterner | Verstand? Ist unterwegs in die Versenkung gefallen. Ach Gott | da ist er.“

In einer ersten Generalpause wird der Text weitergeführt:

„Dialog | Das wird ein | furchtbarer | Dialog | werden. | Sieh Dich um | ehrwürdige | Gestalt, wie | gefallen | Dir diese | Räume? [Acht weitere Takte folgen bis zur nächsten durch Dialogtexte unterbrochenen Stelle.] Diese Gebärden | deuten auf | Beifall, Du | scheinst mit | uns zufrieden | zu sein. Sage | mir, schwebt | Dein Segen | noch über Deiner | Stadt? [Es schließen sich vier Takte bis zur letzten Textpassage an, die mit den Worten beginnt:] Welches sind die | Absichten der | Gründer dieses | Werks? Was | streben sie zu | stiften an | dieser Stätte? | Welche Gestalten | wollen sie ein- | führen in diese | Hallen?“

¹² Die Forschungen erfolgten im Rahmen der Vorbereitungen auf die *Leipziger Ausgabe der Werke von Felix Mendelssohn Bartholdy* an der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig. Herrn Dr. Armin Koch, Leipzig, sei an dieser Stelle für wertvolle Unterstützung bei den aufwendigen Recherchen vielmals Dank gesagt. Zum Gelingen des Aufsatzes trugen darüber hinaus folgende Personen mit Hinweisen und Informationen bei: Frau Dr. Annette Baumeister, Frau Dr. Sonja Brink, Frau Margret Schild, Frau Marianne Tilch, Herr Manfred Neuber (alle Düsseldorf), Frau Julia Ronge (Köln) sowie Frau Anette Müller (Zwickau).

¹³ Insgesamt 56 Takte, die Wiederholungen nicht mitgerechnet. Die Edition des Stückes wird für die *Leipziger Ausgabe der Werke von Felix Mendelssohn Bartholdy*, Serie V, Band 11 *Kleinere Bühnenwerke*, vorbereitet.

¹⁴ Bei der zu untersuchenden Quelle handelt es sich um zwei ineinandergelegte Doppelblätter aus sechzehnzeiligem Notenpapier ohne Wasserzeichen (Hochformat ca. 21,6 × 30,6 cm), von denen nur die fünf Seiten 3 bis 7 von Mendelssohn mit brauner Tinte beschriftet sind. Die übrigen Seiten sind leer bzw. tragen lediglich unwesentliche Vermerke der Nachbesitzer, können also zur näheren Bestimmung nicht herangezogen werden. Die ganze Quelle ist, mittlerweile sorgfältig restauriert, in einem roten Halbledereinband mit Rückenprägung „MENDELSSOHN MS. — COMPOSITION FOR ORCHESTRA.“ eingebunden und in verhältnismäßig gutem Zustand.

¹⁵ Folgende Textzitate laut Mendelssohn-Autograph. Die senkrechten Striche markieren der Zeilenfall der Quelle.

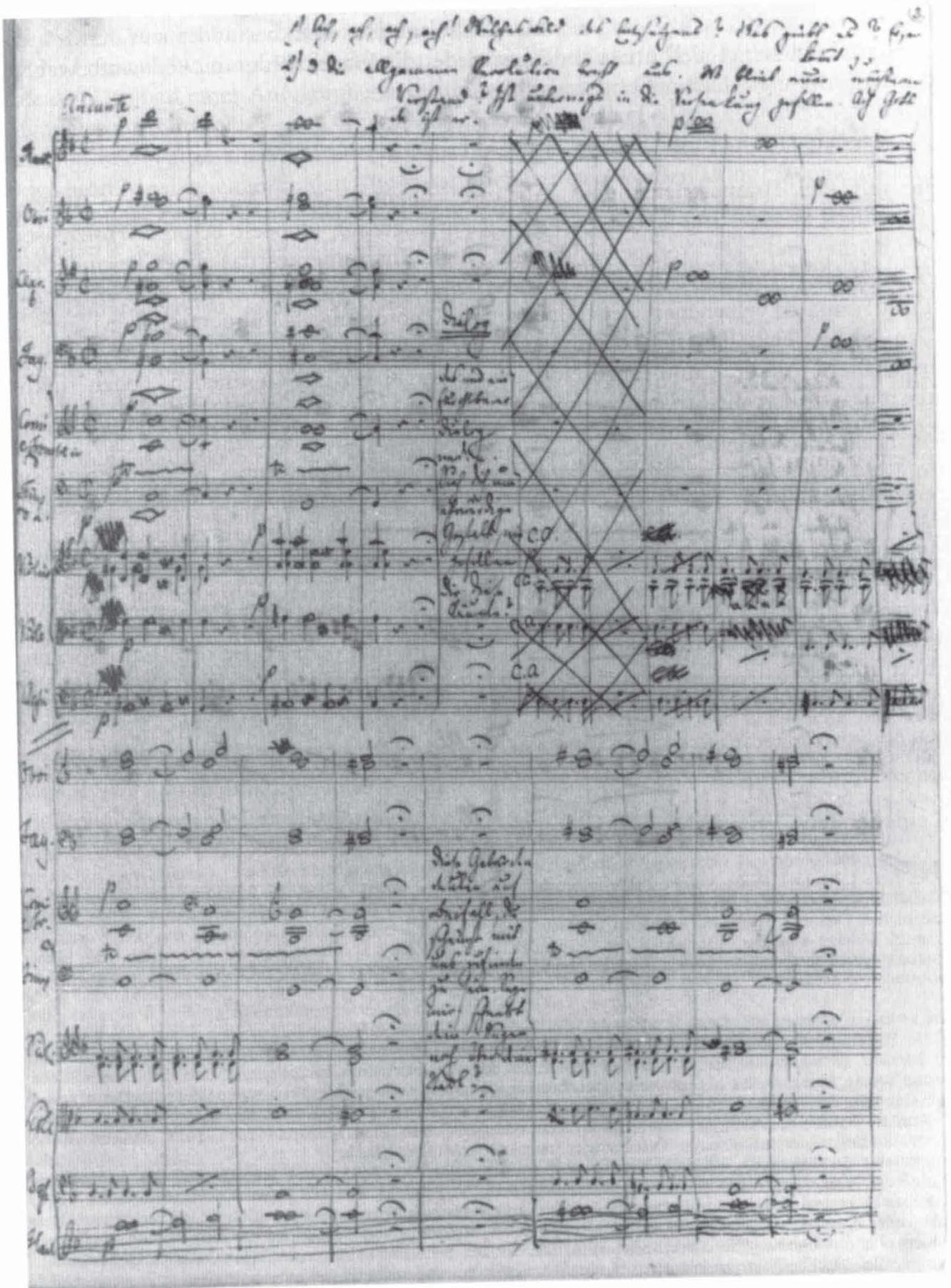


Abbildung 1: Musik zum Vorspiel Kurfürst Johann Wilhelm im Theater, Beginn der Komposition, Autographe Partitur (GB-LEbc, Signatur BC Mendelssohn)

Musical score for measures 23-26. The score includes parts for Fl. I & II, Ob. I & II, Clar. (A) I & II, Fg. I & II, Cor. (D) I & II, Tr. (D) I & II, Timp. in d. a., VI. I, VI. II, Vla., and Bassi. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The Flute I part starts with a measure rest and then plays a series of chords. The Clarinet (A) part plays a melodic line with some grace notes. The Bassoon part has a low, sustained line. The Trumpet (D) part has a single note. The Timpani part has a roll. The Violin and Viola parts play a rhythmic pattern with 'pizz.' markings. The Bass part plays a similar rhythmic pattern.

Musical score for measures 27-30. The score includes parts for Fl. I & II, Ob. I & II, Clar. (A) I & II, Fg. I & II, Cor. (D) I & II, Tr. (D) I & II, Timp. in d. a., VI. I, VI. II, Vla., and Bassi. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The Flute I part plays a melodic line. The Clarinet (A) part plays a melodic line. The Bassoon part has a low, sustained line. The Trumpet (D) part has a single note. The Timpani part has a roll. The Violin and Viola parts play a rhythmic pattern with 'pizz.' markings. The Bass part plays a similar rhythmic pattern.

Notenbeispiel

Drei abrundende Takte leiten nun zum zweiten und größeren Teil des Stückes über, dessen Beginn (möglicherweise später) mit dem Zeichen § versehen und damit als Dal-Segno-Passage erkennbar ist. Es handelt sich um eine vom Pizzicato der Streicher begleitete, gemessen dahin schreitende Musik, die wiederum durch ihre Einteilung in regelmäßige Viertaktperioden auffällt. Bestimmend ist folgender musikalischer Gedanke, der in leicht veränderter Instrumentation noch zweimal erscheint (siehe Notenbeispiel, S. 149). Die ersten acht und die folgenden sechzehn Takte sind jeweils mit Wiederholungszeichen versehen. Beschlossen wird die Musik mit einer das Bläserthema erneut aufgreifenden Coda (10 Takte), die am Ende den Hinweis trägt: „Da Capo dal Segno §“.¹⁶ Die auffallend regelmäßige Anlage dieses zweiten Teils mit der Möglichkeit, Abschnitte beliebig zu wiederholen, deutet wieder auf theaterpraktische Zwecke hin. Eine genaue Zuordnung des Werkes konnte nur über die Identifizierung des Textes gelingen. Doch damit stellte sich ein großes, lange Zeit unlösbares Problem, ließen doch die überlieferten Textsegmente zwar Eigenwilligkeit erkennen, nicht aber eine solche Eindeutigkeit, beispielsweise durch konkret benannte Personen oder Ereignisse, die eine leichte Zuordnung zu einem bekannten klassischen oder auch zeitgenössischen Stück des 19. Jahrhunderts ermöglicht hätten. Zudem war nicht klar, ob es sich eventuell nur um einen Entwurf zu einem der vielen Libretti handelte, die Mendelssohn im Laufe seines Lebens von zahlreichen Zeitgenossen zugeschickt bekommen hatte.

Der Duktus der mendelssohnschen Schrift weist in die 1830er-Jahre, so dass eine Beziehung zu den vom preußischen König Friedrich Wilhelm IV. in den 1840er-Jahren in Auftrag gegebenen Schauspielmusiken kaum wahrscheinlich war. Nach Ausschließen weiterer biographischer Details rückte ein Zeitraum ins Blickfeld, für den mehrere, wenn auch kleinere Musiken zu Schauspielen oder Schauspieltexten bekannt sind¹⁷ und der eng mit Mendelssohns Düsseldorfer Jahren und dem Kontakt des Komponisten zu Immermann zusammenhängt. Es handelt sich um die Musik zu Immermanns Vorspiel *Kurfürst Johann Wilhelm im Theater*, mit dem – neben weiteren Stücken – das neue Theater der Stadt am 28. Oktober 1834 eingeweiht wurde.

II

Felix Mendelssohn Bartholdys Düsseldorfer Jahre (1833 bis 1835)¹⁸ sind vor allem durch drei Bereiche geprägt, die Mendelssohns Stellung als Städtischer Musikdirektor mit sich brachte: das bürgerliche Konzertwesen, die Kirchenmusik und das Theater. Das Wirken

¹⁶ Offen muss bleiben, ob diese Bemerkung später hinzugefügt wurde und möglicherweise am Ende der 6. Seite (also vor der abrundenden Coda) und nicht auf der 7. Seite (Schluss der Coda) stehen sollte.

¹⁷ Musikstücke zu Immermanns Schauspielen *Alexis* (1831), *Andreas Hofer* (1833) und – vom Umfang her am größten – *Der Standhafte Prinz* (1833).

¹⁸ Grundlegend behandelt von Joseph Esser, *Felix Mendelssohn-Bartholdy und die Rheinlande*, ferner unter speziellem Gesichtspunkt bei Susanna Großmann-Vendrey, *Felix Mendelssohn Bartholdy und die Musik der Vergangenheit*, Regensburg 1969 (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 17), besonders S. 54–75.

für letzteres wiederum ist untrennbar verbunden mit der Person Immermanns,¹⁹ auf dessen Initiative hin das Bühnenwesen der Stadt wieder neu belebt wurde und dessen unermüdliches Wirken schließlich zur Gründung des neuen Theaters im Oktober 1834 führte.²⁰ Anfangs in ausgezeichnetem Verhältnis zueinander stehend – zum ersten Mal trafen sich beide in Düsseldorf 1831, als Mendelssohn Immermann um einen Operntext ersuchte –, wandelte sich die Beziehung dieser vom Charakter und Alter höchst unterschiedlichen Männer im Laufe des Jahres 1834 immer mehr und führte schließlich zum Bruch der Freundschaft. Dieser sich über längere Zeit hinziehende Prozess, an dem beide Seiten nicht ganz unbeteiligt waren, hing vor allem mit divergierenden Positionen bezüglich der Bedeutung des Sprech- und Musiktheaters und ihrer Rolle in dem neuen Theater zusammen. Zudem hatten die Schwierigkeiten, die sich bei Operaufführungen im Vorfeld der Theatergründung ergaben, bei Mendelssohn zu Verstimmungen geführt. Diese sogenannten „Musteraufführungen“, die der Theaterverein organisiert hatte, um die den Theaterbau finanzierenden Aktionäre und das Düsseldorfer Publikum von den künstlerischen Qualitäten des Ensembles zu überzeugen, gaben den Ausschlag, dass sich Mendelssohn zunehmend vom Opernbetrieb distanzierte.

Gerade Mitte Oktober 1834, in der entscheidenden Phase kurz vor Eröffnung des Theaters, erreichte das Verhältnis zwischen Mendelssohn und Immermann einen neuen Tiefpunkt. Recht aufschlussreich ist in dieser Hinsicht eine Passage, die Immermann nach Erhalt eines Briefes des Komponisten²¹ in sein Tagebuch notierte:

„Ich sah daraus, daß er für meine Ansicht von Geschäfts- und Ressortverhältnissen verschlossen sei, und das, was unpersönlich genommen, sich allein mit Leichtigkeit treiben läßt, durch seine Natur genöthigt, immer persönlich nimmt, wodurch denn zwar plötzliche Aufwallungen und Opfer möglich werden, ein gleiches, allein die Sache angenehm machendes Verhalten aber ausgeschlossen bleibt. Leider hat er darin, um nur sich über ein gewisses Leichtnehmen zu exculpieren, zu Unrichtigkeiten seine Zuflucht genommen, und die Meinung, er widme sich dem Theater nur um meinet- nicht um der Sache willen, verräth entweder ein großes Mißverständnis deßen, was ihm wichtig und wünschenswerth scheinen sollte, oder, wenn sie wirklich die seinige ist, so überschätzt er seine Kräfte, denn Niemand ist im Stande, sich bloß um eines Andern willen auf die Dauer mit einem schwierigen und verdrießlichen Geschäfte zu befassen, der correspondirende Freund am wenigsten. [...] Denke ich daran, auf welche verrückte, knabenhaft übermüthige Weise sich M[endelssohn] gegen mich benommen, und wie er immerfort in seinem Trotze beharrt, so erscheint es mir fast unglaublich. Dann aber denke ich wieder: Was kann er dafür, der nie wahre Resignation und Ehrfurcht hat üben, und sich nie hat plagen müssen? und bin ohne alle Emotion gegen ihn.“²²

¹⁹ Das wechselnde Verhältnis zu Immermann ist in der Vergangenheit bereits von einigen Autoren anhand von Dokumenten beleuchtet worden, grundlegend bei Fellner, *Geschichte einer Deutschen Musterbühne* [wie Anm. 4], besonders Kapitel „Der Abfall Felix Mendelssohns“ S. 287–320, siehe hierzu auch die anonym erschienene kritische Rezension *Karl Immermann und Felix Mendelssohn-Bartholdi* [sic], in: *NZfM* 85 (1889), S. 597–599 und 86 (1890), S. 4–5; vgl. auch Ursula Galley, „Bilder aus Düsseldorfs musikalischer Vergangenheit“, in: 110. *Niederrheinisches Musikfest in Düsseldorf*, Jb 1956, S. 33–49. Eine vollständige textkritische Edition der Tagebücher Immermanns (*Karl Immermann. Zwischen Poesie und Wirklichkeit. Tagebücher 1831–1840*. Nach den Handschriften unter Mitarbeit von Bodo Fehlig hrsg. von Peter Hasubek, München 1984, im Folgenden *Immermann Tb*) und Briefe (*Karl Leberecht Immermann, Briefe*, Textkritische und kommentierte Ausgabe in drei Bänden, hrsg. von Peter Hasubek, München 1978, 1979 und 1987, im Folgenden *Immermann Briefe*, hier werden auch die betreffenden Mendelssohn-Briefe zitiert) liegt mittlerweile vor. Von den verbleibenden ungedruckten Dokumenten sind – zumindest von Mendelssohns Seite her – die in Zusammenhang mit der Eingabe an den Verwaltungsrat stehenden umfanglichen Schriftstücke und Entwürfe erwähnenswert, die in D-B, N. Mus. ep. 486 und 488, sowie in GB-Ob, MS. M. Deneke Mendelssohn c. 49, fols. 9–14r, aufbewahrt werden.

²⁰ Aus neuerer Sicht werden die Aktivitäten Immermanns unter Einbeziehung historischer Dokumente dargestellt bei Heinrich Riemenschneider, *Theatergeschichte der Stadt Düsseldorf*, Düsseldorf 1987, besonders Kapitel VII: „Der Umbau des Stadttheaters 1832 und die Ära Immermann“, S. 261–314.

²¹ Brief vom 16. Oktober 1834, der wiederum eine Antwort auf Immermanns Schreiben vom Vortag war.

²² *Immermann Tb*, S. 356 f.

Die letzten Tage vor der Premiere waren geprägt durch hektische Betriebsamkeit, Pannen und Umdispositionen. Die Tagebücher Immermanns sind hierfür eine wichtige und bereichende Quelle. Bis zuletzt wurde an der Ausstattung des Hauses gearbeitet,²³ aber auch inhaltlich gab es Schwierigkeiten. Zeitweise müssen chaotische Verhältnisse geherrscht haben. Es galt, Texte zu lernen, Dekorationen und Kostüme anzufertigen, die Proben zu koordinieren etc. Am Sonntag, dem 19. Oktober 1834, wurde in einer „Conferenz“, an der auch Mendelssohn und Julius Rietz teilnahmen, das endgültige Programm der Eröffnungsveranstaltung sowie weiterer Aufführungen bis zum 21. November besprochen. Für den 28. Oktober heißt es: „28. Oct. Außer Abonnement. Eröffnung des Theaters. | JubelOuvertüre von K. M. v. Weber. | Kurfürst Johann Wilhelm im Theater | Vorspiel. | Festouvertüre von Beethoven. | Prinz Friedrich v. Homburg.“²⁴ Den Text zum Vorspiel *Kurfürst Johann Wilhelm im Theater* schrieb Immermann, geteilt von den Ereignissen und Terminen, innerhalb weniger Tage. Seinem Tagebuch vertraute er an: „Morgens in der Frühe druxte ich am Vorspiel, es wollte aber nicht damit gehn.“²⁵ Erst am 21. Oktober 1834, also eine Woche vor der Eröffnung, wurde das Stück beendet: „Das Vorspiel wurde fertig geschrieben und zum Ausschreiben der Rollen an den Souffleur gegeben.“²⁶ Von diesem Zeitpunkt an hatte Mendelssohn Gelegenheit, die begleitende Musik zu entwerfen. Da er allerdings am 23. Oktober noch ein Konzert des Vereins zur Beförderung der Tonkunst zu dirigieren und vorzubereiten hatte,²⁷ dürfte er sicher erst danach dazu gekommen sein, sich über die Gestaltung Gedanken zu machen. Dass sich Mendelssohn überhaupt mit einem eigenen musikalischen Beitrag bei der Eröffnungsveranstaltung engagierte, mag wohl eher mit den freundschaftlichen Beziehungen zu den beteiligten Düsseldorfer Malern um Theodor Hildebrandt zusammengehängen haben als mit seinem Pflichtgefühl gegenüber Immermann und dem Verwaltungsrat.

Am Nachmittag des 24. Oktobers „war eine große Versammlung derer, welche im Tableau stehen sollen, angesetzt, wo Hildebrandt sich die verschiedenen Gruppen aussuchte, und die nöthigen Besprechungen wegen Kostums mit den Damen u. Meisinger geschah.“²⁸ Am folgenden Tag fand wiederum eine „Conferenz“ statt, an der neben Immermann, Mendelssohn und Rietz auch der Regisseur Joseph Wilhelm Reußler, der Schauspieler Carl Jenke (Jencke) sowie der Inspizient Bernhard Richter

²³ „Der Tapezierer May hatte mich nach höchst unlöblicher Sitte der Düsseldorfer Ouvriers trotz frühzeitiger Bestellung und unzähliger Erinnerungen mit den Verzierungen des Auditoriums im Stich gelassen, so daß noch an den Guirlanden und Festons gehämmert wurde, als die Leute sich schon vor dem Theater attroupierten, auch an den Verbesserungen der Theaterlogen wurde noch gearbeitet.“, Eintrag für den 28. Oktober 1834, *Immermann Tb*, S. 368.

²⁴ Eintrag für den 19. Oktober 1834, *Immermann Tb*, S. 360.

²⁵ Eintrag für den 19. Oktober 1834, *Immermann Tb*, S. 359.

²⁶ Eintrag für den 21. Oktober 1834, *Immermann Tb*, S. 361, am Tag darauf wurden die ausgeschriebenen Rollen verteilt.

²⁷ Auf dem Programm standen folgende Werke: die 4. *Sinfonie* L. v. Beethovens, op. 60, das Duett „Du hast dem Opfer dich entzogen“ aus *Jessonda* von L. Spohr, Beethovens *Sonate für Violoncello und Klavier*, A-Dur, op. 69, C. M. v. Webers Ouvertüre zu *Oberon* und der erste Teil des Oratoriums *Samson* von G. F. Händel.

²⁸ Eintrag für den 24. Oktober 1834, *Immermann Tb*, S. 363. Ursprünglich war ein anderes Tableau geplant gewesen: „H.[err] Hildebrandt legte den Kupferstich von Volpato, ‚Der Parnaß von Raphael‘ vor. Es wurde beschlossen, danach und nicht nach dem Rucheweihschen Blatte das Tableau im Vorspiele zu stellen. H.[err] Hildebrandt versprach das Arrangement dieses lebenden Bildes zu leiten.“, Eintrag für den 15. Oktober 1834, *Immermann Tb*, S. 353. Der Stich von Volpato befand sich damals – nach freundlicher Mitteilung von Frau Dr. S. Brink – in der Sammlung der Kunstakademie Düsseldorf.

teilnahmen und bei der die Probenpläne für die folgenden Tage abgestimmt wurden. Vorgesehen waren für Montag, den 27. Oktober 1834 abends: „7 Uhr. Hauptprobe des Vorspiels: Kurfürst Johann Wilhelm im Theater mit Beleuchtung, Kostum, Quartettmusik und Tableau.“²⁹, und für Dienstag, den Tag der Eröffnung: „9 Uhr. Zweite Hauptprobe von Prinz von Homburg. Mittags 12 Uhr Hauptprobe des Vorspiels: Kurfürst Johann Wilhelm im Theater. mit vollständiger Musik ohne Tableau. Abends 6 Uhr Vorstellung beider Stücke.“³⁰

Trotz des verhältnismäßig geringen äußeren Aufwandes gab es jedoch, vermutlich aufgrund des Zeitdrucks, einige Schwierigkeiten mit dem Vorspiel. Drei Tage vor der Uraufführung wurde noch die Besetzung gewechselt, da ein Schauspieler nicht mit seinem Part zurechtkam: „Das Vorspiel wurde mit Reußler und Mayerhöfer probirt. Letzterer konnte sich in die Rolle des Gehülfen nicht finden; es wurde ihm daher selbige abgenommen und Jencken gegeben.“³¹ Erst in dieser Besetzung (zusammen mit dem Schauspieler Claude François Parrod in einer stummen Rolle) konnte das Stück mit Erfolg über die Bühne gehen.

III

Das Vorspiel ist ein kurzes Drei-Personen-Stück, das vom geistreichen, zum Teil auch humorvollen Zwiegespräch zwischen dem Architekten des neuen Theaters und seinem Gehilfen lebt.³² Beziehungsreich flocht Immermann dazu die stumme Rolle des auf dem Marktplatz vor dem Theater stehenden überlebensgroßen Reiterstandbildes des Kurfürsten Johann Wilhelm (Jan Wellem genannt), des Schutzpatrons der Stadt, ein, das jeder Düsseldorfer kannte. Wie sehr auch Mendelssohn von dem Reiterstandbild fasziniert war, mag der Umstand belegen, dass sich gleich auf dem ersten Brief, den der Komponist am 27. September 1833 kurz nach Ankunft in der Stadt an seinen Freund Friedrich Rosen nach London schrieb, eine Zeichnung jenes Standbildes findet (siehe Abb. 2, S. 154). Die Idee war gleichermaßen originell und naheliegend, konnte sich doch Immermann sicher sein, dass das Publikum mit der vom Bildhauer Gabriel Grupello geschaffenen bronzenen Figur als Wahrzeichen der Stadt mehr anfangen konnte als mit der historischen Person des 1658 geborenen Johann Wilhelm von Pfalz-Neuburg, Herzog von Jülich und Berg, seit 1690 Kurfürst von der Pfalz, der 1716 in Düsseldorf gestorben war. So schuf der Dichter eine Identifikationsebene für die Zuschauer und gleichzeitig ein wirksames und beziehungsreiches Bühnenbild, das durch die abschließende Ein-

²⁹ Eintrag für den 25. Oktober 1834, *Immermann Tb*, S. 364.

³⁰ Ebd.

³¹ Eintrag für den 26. Oktober 1834, *Immermann Tb*, S. 367, am selben Tag fand abends noch eine lange Probe statt, an der auch der Historien- und Porträtmaler Carl Ferdinand Sohn teilnahm: „Abends 8 Uhr hielten Hildebrandt und Sohn eine Vorprobe des Tableaus welche bis 10 Uhr dauerte.“, ebd.

³² Immermanns Text liegt in neueren Ausgaben nicht vor und ist mittlerweile selten geworden. Er wurde erstmals gedruckt im Anhang von [Dietrich Christian] Grabbe, *Das Theater zu Düsseldorf mit Rückblicken auf die übrige deutsche Schaubühne*; Düsseldorf 1835, S. 91–111, im Folgenden: *Textbuch*. Immermann nahm beträchtlichen Einfluss auf die Gestaltung dieser Veröffentlichung, siehe hierzu Alfred Bergmann, „Zur Entstehung von Grabbes Abhandlung über das ‚Theater zu Düsseldorf mit Rückblicken auf die übrige deutsche Schaubühne‘“, in: *Düsseldorfer Heimatblätter* 5 (1936), Heft 9, S. 226–231 sowie Peter Hasubek, *Karl Leberecht Immermann. Ein Dichter zwischen Romantik und Realismus*, Köln, Weimar, Wien 1996, S. 190–192.

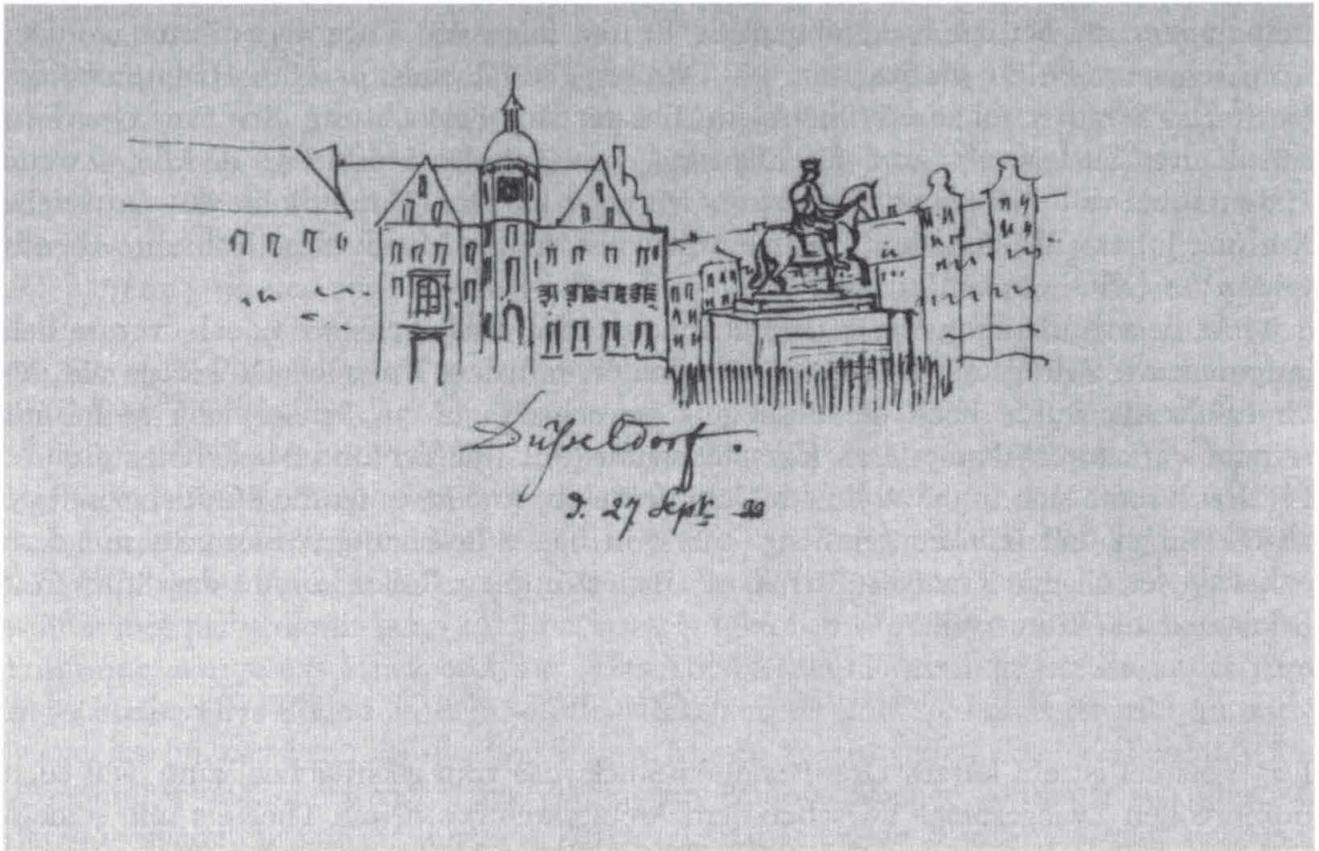


Abbildung 2: Mendelssohns Zeichnung des Düsseldorfer Marktplatzes (Düsseldorf: Heinrich-Heine-Institut, Signatur 62.687; im Original beginnt unterhalb der Datumsangabe der Brieftext)

beziehung eines lebenden Bildes, einer anspruchsvollen Kunstform, die damals große Popularität genoss,³³ seine Krönung fand.

Die erste Szene zeigt den Düsseldorfer Marktplatz mit dem Reiterstandbild, rechts davon die Fassade des neuen Theaters, das in dem Gebäude des alten Gießhauses eingerichtet worden war, in dem man im Jahre 1711 die Reiterstatue gegossen hatte. Der Architekt lädt am Ende des 2. Auftritts die Statue des Kurfürsten ein, sich ihren zum Theater gewandelten Geburtsort näher anzusehen.³⁴ In einer weiteren Szene, die im Inneren des Theaters spielt, findet ein Dialog zwischen dem skeptischen Gehilfen und dem optimistischen Architekten³⁵ über die Ziele und Ansprüche des Theaters statt. Während die beiden in Streit geraten, ob die Bühne überhaupt in dieser Zeit noch Bestand habe,³⁶ erscheint die Statue und lässt durch Gesten ihr Wohlwollen über die Gestaltung des neuen Hauses erkennen. In dieser Szene wird der Kurfürst auch befragt, ob sein Segen noch über dieser Stadt schwebe. Seine Reaktion ist positiv und versöhnlich zugleich.

³³ Siehe hierzu in jüngerer Zeit Bernhard R. Appel, „'Mehr Malerei als Ausdruck der Empfindung' – Illustrierende und illustrierte Musik im Düsseldorf des 19. Jahrhunderts“, in: *Akademie und Musik. Erscheinungsweisen und Wirkungen des Akademiegedankens in Kultur- und Musikgeschichte: Institutionen, Veranstaltungen, Schriften*. Festschrift für Werner Braun zum 65. Geburtstag, hrsg. von Wolf Frobenius, Nicole Schwindt-Gross und Thomas Sick (= Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft. Neue Folge 7), Saarbrücken 1993, S. 255–268 u. 361–364.

³⁴ „[...] wenn Sie ruhen wollten, ein kleines Wunder zu thun, von ihrem Rosse zu steigen, und uns an Ihrer Geburtsstätte zu besuchen“, *Textbuch*, S. 101.

³⁵ Charakteristisch sind Sprüche wie: „Ich bin ein Rheinländer. Das heißt, Einer, der hinterm Schöppchen bis in die Wolken baut, und am Ende auch dankbar zufrieden ist, wenn ein mäßiges Häuschen zu Stande kommt.“, *Textbuch*, S. 97.

³⁶ Gehilfe: „Die Zeiten des Theaters sind für Deutschland überhaupt vorbei.“, Architekt: „Ja, so tönt, bis zum Ekel wiederholt, das Gewinsel der Journale. Und doch beweist grade diese allgemeine Klage wenigstens das allgemeine Bedürfnis der Sache.“, *Textbuch*, S. 103 f.; der Befürchtung des Gehilfen, „Lauter Trauerspiele in fünf Acten, und alte vergessene classische Opern“ zu hören, entgegnet der Architekt mit dem Hinweis auf die vielen Proben, die für solche Werke notwendig seien, so „daß wir mit Jamben und Gluck nicht überschüttet werden.“, *Textbuch*, S. 105.

Immermanns Ziel, mit dem eigens zu dem Anlass verfassten Text das Publikum direkt und aktuell anzusprechen, wurde bei der Uraufführung zur Zufriedenheit des Textdichters erreicht:

„[...] und da die Leute ihren Marktplatz mit dem Pferde sahen, und von Actionairen[,] Pempelfort, Rath der Alten, Überbau und dergl. mehr reden hörten, so konnte es mehreren Stellen an Beifall nicht fehlen. Zuletzt erschien das Tableau, welches wirklich einen entzückenden Anblick gewährte, den sich das Publicum denn auch gefallen ließ.“³⁷

Mit der Kenntnis dieses Hintergrundes wird der merkwürdige Text der Leeds-Quelle verständlich, und der Aufbau des Mendelssohn-Stückes erklärt sich. Der Dialog mit der dort genannten „ehrwürdige[n] Gestalt“ ist ein Gespräch mit der Statue des Kurfürsten Johann Wilhelm, mit den erwähnten „Räume[n]“ und „Hallen“ sind die Räume des Theatergebäudes Düsseldorf gemeint. Die ersten Akkorde dienen demnach zur Illustration des fünften und letzten Auftritts im Vorspiel. Es hat dreimal geheimnisvoll an die Tür geklopft, und der Architekt schickt darauf den Gehilfen zum Öffnen derselben hinaus. Doch statt des vermuteten Handwerkers erblickt dieser die Statue des Kurfürsten. Der Auftritt beginnt mit der Rückkehr des fassungslosen Gehilfen. Das Textbuch lässt erkennen, dass Immermann bei der Konzeption dieser Szene von dem Auftritt des Komtur in Mozarts *Don Giovanni* inspiriert wurde (2. Akt, Szene XV). Dieses Werk musste Immermann und dem Publikum gut in Erinnerung sein, war es doch ein dreiviertel Jahr zuvor, am 19. Dezember 1833, im Rahmen der „Musteraufführungen“ unter Mendelssohns Leitung in Düsseldorf erklingen. Im Vorspiel heißt es:³⁸

„Der Gehülfe (stürzt mit dem Lichte herein – Parodie des Leporello, nicht zu sehr Carricatur.) Der Architect.
Gehülfe. Ach! Ach! Ach! Ach!
Architect. Welches Bild des Entsetzens! Was gibt es?
Gehülfe. Er – Es kommt! Wir, Sie kommen!
Architect. Wer kommt?
Gehülfe. Seine bronzene Durchlaucht.“

Immermann schrieb genau die Stellen vor, an denen er Musik wünschte. Er konzipierte sie in erster Linie dann, wenn die Statue des Kurfürsten agieren sollte und legte damit einen gewissen Grundcharakter der Musik fest. Dem ersten musikalischen Einsatz geht folgender Text voran:

„Gehülfe. [...] Gießt man darum Bildsäulen, daß sie sich in Marsch setzen sollen? Wenn das so fortgeht, so gerathen die Thürknöpfe und die Kanonenöfen auch noch in Bewegung, und die allgemeine Revolution bricht aus!
Architect. Wo bleibt Euer nüchterner Verstand?
Gehülfe. Ist unterwegs in eine Versenkung gefallen. – Ach Gott! da ist es! (Musik. Die Statue des Johann Wilhelm tritt in die Thür.)“

Mendelssohn setzte nun die von Immermann vorgesehene Parodie auch musikalisch um, indem er Mozarts Begleitmusik zum Erscheinen einer marmornen Figur als Ausgangspunkt für seine Begleitmusik zum Auftreten der bronzenen Figur wählte. Die dramaturgische Disposition des Vorspiels machte es jedoch notwendig, Mozarts Vorlage zu adaptieren.

Der erste Teil der Musik zum Vorspiel ist eine geschickte Kombination von Elementen des Anfangs der erwähnten Szene XV aus dem Finale mit den ersten Takten der Ouvertüre der Oper, die bekanntlich jene Musik antizipiert, die beim Erscheinen des Komtur erklingt. Schon die ersten Takte lassen erkennen, dass es Mendelssohn nicht primär darum ging, ein bekanntes Stück zu zitieren. Mozart begann in der entsprechenden Szene im Fortissimo mit vollem

³⁷ Eintrag für den 28. Oktober 1834, *Immermann Tb*, S. 368.

³⁸ Dieser Textauschnitt und die folgenden Zitate nach *Textbuch*, S. 107 ff.

Orchester. Mendelssohn verwendet denselben Klangapparat (ohne Posaunen) und übernimmt Tonart, Taktart und Tempobezeichnung. Er beginnt jedoch im Piano und lässt die beiden Akkorde samt Paukenwirbel an- und abschwellen. Die ersten Violinen spielen im ersten Takt ihren synkopischen Einsatz eine Oktave tiefer als das Original, wodurch ihnen die Schärfe genommen wird. Ein ursprünglich geplantes Pizzicato aller Streichinstrumente wurde wieder getilgt. Der erste Akkord der Bläser ist in seiner Lage identisch mit demjenigen Mozarts, der zweite wird in wesentlichen Zügen belassen. Da die Assoziation vor allem beim Auftritt der Statue geweckt werden sollte, konnte sich Mendelssohn im weiteren Verlauf stärker von der Vorlage entfernen. Die Takte 6–9, die sich dem ersten Dialog anschließen, folgen nicht der Musikvorlage in der Komtur-Szene, sondern greifen die Takte 5–8 der Mozartschen Ouvertüre auf. Mendelssohn verwendet die Bläser in diesem Falle originalgetreu und hatte in einer Zwischenstufe sogar die Streichinstrumente (mit Ausnahme des letzten Tones) ohne Abweichungen übernommen, bevor er sie zugunsten einer nur alle zwei Takte wechselnden Harmonie, wie sie wiederum die Komtur-Szene vorgab, änderte. Insgesamt werden elf Takte Mozarts berücksichtigt. Mendelssohn verwendet die Akkordfolgen sowie den punktierten Rhythmus der Streichinstrumente ab dem sechsten Takt als Keimzelle für den Aufbau des ersten Teils seiner Musik. Die Takte 15–18 sind eine nur unwesentliche Variante der Takte 10–13 und basieren unter Hinzufügung von Pauken, Hörnern und Trompeten auf einer Erweiterung der drei Takte 9–11 der Komtur-Szene. Die letzten drei Takte des ersten Teils (Takte 20–22) sind bei Mendelssohn wiederum eine leichte Variante der Takte 15–18 und münden nach einem Crescendo in einen mit Fermate und Sforzato versehenen A-Dur-Akkord.

Dass nur die Orchesterbegleitung der Vorlage und nicht die mozartsche Gesangstimme verarbeitet wurde, ist einleuchtend, bedenkt man die Anlage des Vorspiels Immermanns: Es wäre aus verschiedenen Gründen wenig sinnvoll gewesen, eine stumme Rolle plötzlich sprechen oder singen zu lassen. Ein Verlegen dieser Stimme in ein anderes Instrument hätte wiederum die Aufmerksamkeit des Publikums zu sehr auf das Vorbild *Don Giovanni* gelenkt und damit die Gedanken abschweifen lassen. Dort, wo der gebildete Zuschauer das berühmte „Don Giovanni, a cenar teco“ des Komtur erwartete, griff Mendelssohn auf die instrumentale Fortsetzung in der Ouvertüre zurück, um vier Takte später wieder eine Akkordfolge aus dem Finale einzubeziehen. Durch diesen Kunstgriff schuf Mendelssohn die Möglichkeit, die wenigen Takte als eine flüchtige, doch leicht gebrochene Reminiszenz zu erleben, da es die Musik so bei Mozart nicht gegeben hatte. Darüber hinaus konnte in Zusammenhang mit dem aktuellen Theatererlebnis bei der Einweihung der Bühne das Zurückgreifen auf die ältere Musik als geistreicher Bezug empfunden werden. Das virtuose Wechseln zwischen den Takten aus dem Finale und der Ouvertüre, die vielen Korrekturen, vor allem aber die teilweise nur unwesentlichen Detailabweichungen von der mozartschen Vorlage, die sich bei einer genauen Analyse nachweisen lassen, legen die Vermutung nahe, dass Mendelssohn, der den *Don Giovanni* gut kannte, die betreffenden Passagen aus dem Kopf notierte und dann umformte. Der kurze Zeit später, im Juni 1835, gedruckte Immermann-Text weicht nur unwesentlich von der durch Mendelssohn überlieferten Form ab. Die letzten Dialoge der fünften Szene und damit des gesamten Vorspiels beleuchten die Zusammenhänge in dem Mendelssohn-Stück und das Verhältnis der Musik zum Immermann-Text näher und lassen die Musik überhaupt erst verständlich werden (siehe Anhang S. 161).

Die anschließende, das Vorspiel beendende Musik war ganz aus pragmatischen Erwägungen heraus konzipiert worden. Sie musste, da sie der Untermalung eines Bühnenvorganges diente, flexibel verlängert oder verkürzt werden können, je nachdem, wie viel Zeit wirklich benötigt wurde. Immermann schrieb für das Ende seines Bühnenstückes unmittelbar nach den zuletzt gesprochenen Worten vor:

„Die Statue (deutet winkend nach der Hinterwand und versinkt dann langsam, so, daß sie nicht eher versunken ist, als bis die Musik aufgehört hat.)

(Die Hinterwand erhebt sich und das Gemälde Raphaels: der Parnaß, wird in lebenden Figuren sichtbar. Die Musik dauert fort, bis der Vorhang fällt. Sobald das Bild sichtbar wurde, haben sich Architect und Gehülfe leise und schicklich zurückgezogen.)“

So komponierte Mendelssohn, dem der Umgang mit lebenden Bildern gut vertraut war,³⁹ eine Musik, deren einzelne Segmente so lange wiederholt werden konnten, bis das Erscheinen des Bildes bzw. das Versinken der Statue vollendet war, um dann mit der Coda zu schließen.⁴⁰ Musik und bildkünstlerische Motive traten somit in eine symbiotische Beziehung. Ein Herauslösen der einen oder anderen Komponente hätte die Wirkung empfindlich reduziert. Und gerade diese konkrete Einbindung in einen engen Rahmen ist denn auch das Problem des Mendelssohn-Stückes, das in doppelter Weise für eine heutige Aufführung, wenn sie nicht rein historisierend sein soll, Schwierigkeiten hervorruft. Denn zum einen ist die Musik – wie jede Schauspielmusik – an den Text (samt Aufführung) gebunden, der jedoch in diesem Falle einen besonders kurzlebigen und zudem lokal begrenzten Tagesbezug hatte. Zum zweiten steht sie in engem Zusammenhang mit dem lebenden Bild, dessen Rekonstruktion wohl im besten Falle nur annähernd gelingen mag. Aufgrund der starken Bindung aber, die die Musik zu dem lebenden Bild hatte, dürfte eine Aufführung ohne die visuelle Komponente große Probleme haben, jene Wirkung zu erreichen, die sie bei den Zeitgenossen erzielte.

Am Tage nach der Uraufführung berichtet Immermann:

„In der Conferenz des Verwaltungsraths kam eine Wiederholung des Vorspiels zur Sprache. Ich erklärte mich dagegen, weil kein Begehren danach veröffentlicht worden war. Man beehrte die Wiederholung des lebenden Bildes; ich sagte sie zu, sofern sie möglich wäre, überlegte aber nachmals, daß sie nicht möglich sei, indem Madame Schenck sonst an einem Abende sich 4mal umkleiden müßte.“⁴¹

Dennoch scheint knapp sechs Wochen später die mendelssohnsche Musik noch einmal aufgeführt worden zu sein. Am 8. Dezember 1834 kam es jedenfalls zu einer Darstellung von mehreren lebenden Bildern im Stadttheater,⁴² die wiederum Theodor Hildebrandt und Carl Ferdinand Sohn in Szene gesetzt hatten. Ausgewählt waren neben dem erfolgreichen „Parnaß“ (siehe Abb. 3, S. 188) die Bilder „Raffael und seine Geliebte“ (nach einem Gemälde von François Picot) sowie „Das trauernde Königspaar“, das auf einem Gemälde von Carl Friedrich Lessing beruhte.⁴³ Zu allen drei Bildern gibt es eine Musikeinrichtung von Felix Mendelssohn Bartholdy.

IV

Im Falle der letztgenannten Bilder rücken damit zwei weitere, bislang relativ unbeachtete Quellen in den Blickpunkt des Interesses: Es geht um eine durch die Überlieferung auseinandergerissene und bislang undatierte Bearbeitung von zwei Sätzen aus der *Klavier-*

³⁹ Schon beim Besuch des Kronprinzen Friedrich (des späteren Königs Friedrich Wilhelm IV.) in Düsseldorf am 22. Oktober 1833 hatte Mendelssohn diese Darstellungsweise unter anderem zu Stücken aus Händels Oratorium *Israel in Ägypten* vorgeschlagen und durchgeführt. Der Komponist gibt einen anschaulichen Bericht über dieses vom Düsseldorfer Kunstverein ausgerichtete Fest in einem Brief an seine Schwester Rebecka Dirichlet vom 26. Oktober 1833, NYp, *MNY++ Mendelssohn-Bartholdy, Felix, letter No. 171; mit Abweichungen gedruckt in *Briefe aus den Jahren 1833 bis 1847*, S. 10–16, besonders S. 13–15.

⁴⁰ Vermutlich wurden, da die Musik zunächst nicht ausreichte, die Dal-Segno-Zeichen und der Da-Capo-Hinweis am Ende der Handschrift erst bei der Probenarbeit ergänzt, vgl. auch Anm. 16.

⁴¹ Eintrag für den 29. Oktober 1834, *Immermann Tb*, S. 369.

⁴² Laut Anzeige in der *Düsseldorfer Zeitung* No. 292 vom 7. Dezember 1834, S. 4 bestand der Abend aus drei Teilen. Zunächst wurde Pierre-François Mervilles Lustspiel *Les deux Anglais* (1817) gegeben, frei nach dem Französischen von Carl Wilhelm August Blum als *Die beiden Britten*, es folgte die „Symphonie in C moll von Beethoven“, den Schluss bildeten „Lebende Bilder mit Musikbegleitung“.

⁴³ Die Zeitungsannonce [wie Anm. 42] nennt die Reihenfolge: „1) Raphael und seine Geliebte von Raphael. 2) Das trauernde Königspaar von Lessing. 3) Der Parnaß von Raphael.“



Abbildung 3: Kupferstich von Giovanni Volpato ‚Der Parnass von Raphael‘ (Düsseldorf: museum kunst palast, Sammlung der Kunstakademie (NRW), Inv. Nr. KA (FP) 16788 D)

sonate op. 26 von Ludwig van Beethoven, die Mendelssohn in Düsseldorf für die Darstellung mit lebenden Bildern anfertigte. Im Zentrum dieser Instrumentation für großes Orchester⁴⁴ steht der berühmte Trauermarsch der Sonate.⁴⁵ Die autographe Partitur trägt die Überschrift „Zum trauernden Königspaar“, darunter die Bezeichnung „Marcia funebre“. Ursprünglich jedoch gehörte zu diesem Doppelblatt ein weiteres Doppelblatt, das Anfang und Ende des Ganzen darstellte. Es kam später, wie die Musik zu Immermanns Vorspiel, in die Sammlung Freemantle und wird heute ebenfalls in der Brotherton Collection der University of Leeds aufbewahrt. Diese Teilpartitur enthält als Beginn das vollständige Andante aus der Klaviersonate (34 Takte), das – der Überschrift „Raphaels Geliebte“ zufolge – für das Bild nach Picot vorgesehen war, sowie den Anschluss an die Paris-Quelle in Form einer achttaktigen Coda, die den Trauermarsch bzw. das Arrangement der beiden Bilder beendet. Das Zusammensetzen beider Quellen lässt die Grundzü-

⁴⁴ Das Stück hat dieselbe Besetzung wie die Musik zu Immermanns Vorspiel, zusätzlich treten noch 2 Posaunen und Tamburo hinzu. Für das eröffnende Andante sind nur Flöten, Klarinetten, Fagotte sowie das Streichorchester vorgesehen.

⁴⁵ Die Instrumentation desselben wird in Paris aufbewahrt. F-Pn, Ms. 194, vgl. Yvonne Rokseth, „Manuscripts de Mendelssohn à la Bibliothèque du Conservatoire“, in: *Revue de Musicologie* 15 (1934), S. 103; eine Fotokopie der Quelle wird in A-Wn aufbewahrt, vgl. *Katalog des Archivs für Photogramme musikalischer Meisterhandschriften. Widmung Anthony van Hoboken*, Teil 1, bearbeitet von Agnes Ziffer (= Museion. Veröffentlichungen der Österreichischen Nationalbibliothek, 3. Reihe, 3. Band), Wien 1967, S. 258, Nr. 1168 (PhA 783).

ge der ursprünglichen Intention erkennen. Der formale Aufbau erinnert an den zweiten Teil der Musik aus dem Vorspiel zu *Kurfürst Johann Wilhelm im Theater*. Die einzelnen Teile sind mit Wiederholungs- und Dal-Segno-Zeichen versehen, wobei sich die Komposition Beethovens von ihrer ursprünglichen Anlage her für diesen Zweck als besonders geeignet erwies.⁴⁶ Abrundung erfährt das Ganze durch die erwähnte Coda.

Ähnlich wie bei der Musik zu Immermanns Vorspiel konnten bisher in den die Düsseldorfer Ereignisse reflektierenden Quellen keine weiteren Belege für die Aufführung gefunden werden. Immerhin ist diese Veranstaltung am 8. Dezember 1834 für Immermann Anlass, sich kritisch und in ziemlich drastischen Worten mit der Praxis der lebenden Bilder und dem Publikum auseinander zu setzen:

„Diese Spielereien hatten wieder sehr volles Haus gemacht. Auch der fromme Graf Stolberg ließ sein ZionsAntlitz in der Loge leuchten.

Denn so ist dieses vornehme, faselnde, pietistische Pack. Von den eigentlichen Gerichten, die man im Hause vorsetzt, wenden sie sich ekel ab, aber Schaumsuppen und Horsd'oeuvres kann der überschwächte Magen noch vertragen.“⁴⁷

Allerdings räumt er ein:

„Indessen sind jene Kunstspielereien doch nicht ohne anderweitigen Nutzen. Sie erwecken nämlich in den Schauspielern den Sinn für die Gruppe u. das Plastische, woran es ihnen sonst ganz gebricht. Sie denken, wenn sie nur hübsch durch einander laufen, oder die Glieder verrenken, so ist's schon gut.

Unsre technischen Anstalten sind alle in der Kindheit, was wieder durch die mangelhafte Beleuchtung der lebenden Bilder kund wurde, denen nur durch allerhand gewaltsame Mittel das nothdürftige Licht endlich geschafft werden konnte. Raphael u. seine Geliebte sahen hübsch aus, der Parnaß verfehlte seine Wirkung nicht, das Trauernde Königspaar machte sich dagegen traurig.“⁴⁸

Die Musik wird bei Immermann nicht erwähnt. Wiederum ist es Elise Polko, die bezüglich der Beethoven-Instrumentation ausführte:

„Wie in jener Zeit des düsseldorfer [sic] Lebens die eine Kunst der andern immer die Hand reichte, so bildeten auch die Beethoven'schen Sonaten in einer neuen Gestalt einen wunderschönen Schmuck der verschiedenen Feste. Mendelssohn hatte mehrere von ihnen instrumentirt und man führte nun einzelne Sätze zu lebenden Bildern auf, die in seltener Vollendung gestellt wurden, und erreichte so, mit Hülfe schöner Frauen und charaktervoller Männerköpfe, die glänzendsten Effecte.“⁴⁹

Möglicherweise ist die Instrumentation bereits für eine frühere Darstellung der Bilder angefertigt worden und nicht erst im Dezember 1834. Offenbar gehörte die Musik jedoch so selbstverständlich zur Darstellung eines lebenden Bildes, dass sie im Normalfall auf den Programmzetteln nicht mit dem Komponistennamen genannt werden musste. Und wenn Mendelssohns Männerchor *Die Musikantenprügelei*⁵⁰ während des Düsseldorfer Dürerfestes am 2. Mai 1833 als lebendes Bild nach Adolph Schröder umgesetzt und im entsprechenden Programm für die Öffentlichkeit erwähnt wurde, verdanken wir das wohl eher einer Ausnahmesituation.⁵¹

⁴⁶ Zudem gab es einen Bezug zu der unmittelbar davor erklingenden 5. *Sinfonie* desselben Komponisten.

⁴⁷ Eintrag für den 8. Dezember 1834, *Immermann Tb*, S. 400.

⁴⁸ Ebd.

⁴⁹ E. Polko, *Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy*, S. 45.

⁵⁰ Dieses am 23. April 1833 in Rotterdam auf der Durchreise nach London komponierte und am selben Abend an den Düsseldorfer Maler und Dichter Robert Reinick gesandte Stück wurde erstmals 1909 veröffentlicht, siehe hierzu auch Albert Kopfermann, „Zwei musikalische Scherze Felix Mendelssohns“, in: *Die Musik VIII* (1908/09), Heft 9, S. 179–180.

⁵¹ Das Programmheft sah als Abschluss des Abends vor: „Eine Musicanten-Schlägerei, Tableau nach einer Composition A. Schröters, Musik von Felix Mendelssohn-Bartholdy.“, zitiert nach *Immermann Briefe*, Bd. II, S. 192.

Stadt-Theater.

Außer Abonnement.

Zur Eröffnung der Bühne
heute Dienstag den 28. Oktober 1834

I.
Tubel = Ouverture
von R. M. v. Weber.

II.
Kurfürst Johann Wilhelm
im Theater.
Vorspiel.

III.
Festmusik von Beethoven.

IV.
Prinz Friedrich von Homburg.
Schauspiel in 5 Aufzügen von F. von Kleist.

Personen:

Der Kurfürst		Herr Reupler.
Sein Schiffs		Herr Jendk.
Die Stube		Herr Parrod.

Personen:

Friedrich Wilhelm, Kurfürst von Brandenburg		Herr Kimbich.
Die Kurfürstin		Dem. Strohberg.
Prinzessin Katalie von Cranien		Mad. Kauber-Berking.
Schmarischall Dörfling		Herr Galling.
Prinz Friedrich Kretzer von Homburg		Herr Schenk.
Christ Kottwitz		Herr Reupler.
Herr Krusch		Herr Ufer.
Herr Hering		Herr George.
Herr von Hohenollern		Herr Jendk.
Witzensler von der Holz		Herr Schmitz.
Herr von Sparren		Herr Reiner.
Ein Page		Mad. Dapp.
Ein zweiter Page		Dem. Werdin.
Eine Hofdame		Mad. Schmitz.
Offiziere, Bedienten, Bürger, Bürgerinnen.		

Preise der Plätze:
Logen und Sperrstiege 16 Sgr. Parterre 12 1/2 Sgr. Gallerie 8 Sgr.

Der Anfang ist um 6, das Ende nach 9 Uhr.
Die

Abbildung 4: Programmzettel zur Eröffnung des
Düsseldorfer Theaters am 28. Oktober 1834 (D-DÜI,
Signatur KW<>597:2)

„Ich war hier in eine entsetzliche Verwirrung und Hetze hineingerathen, und mir ging es schlimmer, als in der geschäftigsten Zeit in London. Wenn ich mich Morgens zur Arbeit setzte, so klingelte es während jedem Tact, – da kamen unzufriedene Choristen die man anschauen, ungeschickte Sänger, die man einstudiren, schabige Musikanten, die man engagiren mußte, und wenn es so den ganzen Tag fortgegangen war, und ich mir dann sagen mußte das sei nun alles für das Düsseldorfer Theater und dessen Heil, so wurde ich schwer ärgerlich; endlich vorgestern entschloß ich mich[,] machte einen *salto mortale*, sprang aus der ganzen Geschichte heraus, und bin nun wieder ein Mensch.“⁵²

⁵² Brief vom 1. November 1834 aus Düsseldorf, an Franz Hauser, Abschrift, D-B MA Nachl. 7; 30, 1 [Nr. 20], S. 71–76, Verbleib des Originals unbekannt.

⁵³ Brief vom 11. November 1834 Düsseldorf, an die Mutter, NYp, *MNY++ Mendelssohn-Bartholdy, Felix, letter No. 211; mit Abweichungen und unter dem Datum 4. November 1834 gedruckt in *Briefe aus den Jahren 1833 bis 1847*, S. 57–59; ähnliche Bemerkungen in Mendelssohns Brief vom 30. November 1834 an seinen Freund Klingemann, Heinrich-Heine-Institut, Düsseldorf, Signatur 62.685, gedruckt in *Felix Mendelssohn-Bartholdys Briefwechsel mit Legationsrat Karl Klingemann in London*, hrsg. und eingeleitet von Karl Klingemann (jun.), Essen 1909, S. 154–156.

Auffällig ist, dass all diese Musiken weder in dem penibel geführten Tagebuch Immermanns noch in den schriftlichen Äußerungen Mendelssohns eine Rolle gespielt haben. Das kann an der geringen Bedeutung liegen, die diesen Gelegenheitsstücken beigemessen wurde. Es dürfte darüber hinaus ein weiterer Grund ausschlaggebend gewesen sein: Jene Wochen waren – abgesehen von der äußeren Hektik – bestimmt von dem schlechten Verhältnis, in dem sich der Komponist und der Intendant mittlerweile befanden, das alles andere überlagerte und das kurze Zeit später in einem offenen Bruch zwischen den beiden kulminieren sollte.

So sind auch aus der betreffenden Zeit bemerkenswert wenige Briefe Mendelssohns überliefert, was mit der angespannten Arbeit, den vielen Proben, Konferenzen usw. zusammenhängen mag. Gegenüber seinem Freund Franz Hauser äußerte sich Mendelssohn einige Tage nach der Eröffnung des Theaters resignierend:

„Hier gab es nun mit dem Theater u. der daran hängenden Wirthschaft vollauf zu thun; ich taue nicht dazu, mir fehlt es an Lust u. Talent bey allen Geschäftssachen derart, u. am Ende kommen wir auch nicht über die Mittelmäßigkeit hinaus, ein Wort das mir sehr zuwider ist. Letzten Dinstag fing es an, ich möchte es hätte da aufgehört. Aber auf Ali Baba freue ich mich, u. wollte wir könnten ihn geben.“⁵²

Und rückblickend schrieb er an seine Mutter:

Dass er für die Eröffnung des Theaters noch eine eigene – wenn auch kurze – Komposition beisteuerte, hielt er keiner Erwähnung wert. Auch bei der Ankündigung des Eröffnungsabends⁵⁴ sowie auf dem Programmzettel (siehe Abb. 4) war Mendelssohn als Dirigent der weberschen Jubel-Ouvertüre und einer beethovenschen *Festmusik*⁵⁵ nicht genannt, so dass nur unmittelbar Anwesende und wenige informierte Zeitzeugen über seinen Beitrag zur Einweihung des Düsseldorfer Stadttheaters eine Aussage treffen konnten.

Anhang:

Karl Leberecht Immermann, Vorspiel *Kurfürst Johann Wilhelm im Theater*, Schluss des 5. (und letzten) Auftritts, zit. nach: [Dietrich Christian] Grabbe, *Das Theater zu Düsseldorf*, S. 110 f.

Architect.

Kommst Du zu Menschen, so wirst Du auch gestatten, daß Menschen mit Dir reden.

Gehülfe.

Das wird ein furchtbarer Dialog werden.

Architect.

Sieh Dich um, ehrwürdige Gestalt! Wie gefallen Dir diese Räume jetzt? (Musik.)

Die Statue

(tritt vor, und geht mit majestätischen Schritten über die Bühne. Dann blickt sie nach allen Seiten sich um, und wiegt wohlgefällig das Haupt.)

Gehülfe.

Diese Gebärden deuten auf Beifall, Du scheinst mit uns zufrieden zu sein. Sage mir: Schwebt Dein Segen noch über Deiner Stadt? (Musik.)

[Die] Statue

(legt bekräftigend die Rechte auf das Herz. Die Linke erhebt sie und weist damit nach der Prinzlichen Loge.)

Architect.

Du bejahst, und der alte Herrscher verweist uns an das jetzt leuchtende Fürstengestirn. Diesem Befehle ist leicht zu gehorchen. – Noch eine Frage, die hier uns Allen am Herzen liegt. Wird das Unternehmen, wozu so viele Kräfte sich verbanden, gelingen?

Die Statue

(steht unbeweglich. – Keine Musik.)

Gehülfe.

O weh! seht Ihr wohl?

Architect.

Still, ich habe nicht richtig gefragt. Auch die Geister vermögen nicht, in das Labyrinth des Erfolgs zu blicken, wissen nicht, ob der beste Wille, der sicherste Schritt sich in seinen Irrgängen zurecht finden wird. Aber die Absichten sollen, wie man sagt, den Geistern klar sein; vor ihnen hat die Brust der Menschen keinen Riegel, die uns ewig verschlossen bleibt. – Ich ändere also meine Rede und frage nicht mehr nach dem Erfolge. Aber verkünde uns, wenn Du kannst, die Absichten! Welches sind die Absichten der Gründer dieses Werks? Was streben sie zu stiften an dieser Stätte? Welche Gestalten wollen sie einführen in diese Hallen? (Musik.)

⁵⁴ *Düsseldorfer Zeitung* No. 257 vom 28. Oktober 1834, S. 4.

⁵⁵ Es handelt sich dabei wohl um die Ouvertüre *Die Weihe des Hauses*, op. 124. Dieses Werk war in Düsseldorf bereits am 3. Mai 1834 unter Mendelssohns Leitung erklingen.

„...da componirte ich aus Herzenslust drauf los ...“
 Felix Mendelssohn Bartholdys kompositorische Urschrift der
 Schauspielmusik zur „Antigone“ des Sophokles, op. 55

von Susanne Boetius, Weimar

Als Friedrich Wilhelm IV. 1840 den preußischen Thron bestieg, verstand es der künstlerisch interessierte König, bedeutende Männer aus den Gebieten der Kunst und Wissenschaft um sich zu versammeln. So wurde neben vielen anderen der Dichter und Dramaturg Ludwig Tieck aus Dresden an den preußischen Hof berufen. Tieck war bekannt für seine Leseabende, bei denen auch Rezitationen sophokleischer Tragödien zu hören waren.

Das Interesse von Friedrich Wilhelm IV. galt weiterhin der Neuordnung der Akademie der Künste: Sie sollte in vier Klassen – Malerei, Skulptur, Architektur und Musik – gegliedert werden, wobei Felix Mendelssohn Bartholdy die Leitung der musikalischen Klasse angeboten wurde. Mendelssohn, der den Plänen des Königs äußerst skeptisch gegenüber stand – zu Recht, wie sich später zeigen sollte, denn die Verwirklichung der großen Pläne blieb aus –, willigte nach langem Zögern schließlich ein, zunächst für ein Jahr dem Ruf nach Berlin zu folgen. Bald nach seinem Umzug nach Berlin im Sommer 1841 erhält Mendelssohn den Auftrag, für eine Aufführung der *Antigone* des Sophokles eine Schauspielmusik zu komponieren.

Bereits im Februar 1841 hatte der König den Vorschlag gemacht, im Potsdamer Theater im Neuen Palais eine griechische Tragödie aufzuführen unter bestmöglicher Berücksichtigung der antiken Aufführungsbedingungen. Entstehen sollte so die erste Aufführung einer unbearbeiteten Tragödie des Sophokles in deutscher Sprache. Noch 1809 ließ Goethe für sein Theater in Weimar *Antigone* in einer grundlegend entstellenden Bearbeitung (in Struktur und Inhalt) auf die Bühne bringen. Da die *Antigone* zu Goethes Bedauern obendrein nicht abendfüllend sei, ließ er im Anschluss Operette geben. Die theatergeschichtliche Bedeutung des Potsdamer Unternehmens kann also nicht hoch genug eingeschätzt werden.

Tieck, der mit der Leitung des Projekts beauftragt wurde, entschied sich für die Inszenierung der *Antigone* in der 1839 erschienenen Übersetzung von Johann Jacob Christian Donner.¹ Der Altphilologe August Böckh, der an der Berliner Universität lehrte, war als wissenschaftlicher Mitarbeiter für die Fragen antiker Aufführungspraxis zuständig. Selbstverständlich war Böckh bewusst, dass die Aufführungen griechischer Tragödien mit Musik verbunden waren. Da griechische Musik weder in ihrer schriftlichen Fixierung noch im praktischen Wissen ihrer instrumentalen Ausübung ausreichend überliefert ist, wurde ein Zeitgenosse mit der Komposition der Bühnenmusik beauftragt. Kein anderer schien für diese Aufgabe geeigneter zu sein als Felix Mendelssohn Bartholdy, der nicht nur einer der herausragendsten Komponisten seiner Zeit war,

¹ Sophokles, *Tragödien*, übertragen von Johann Jacob Christian Donner, Heidelberg 1839.

sondern gleichzeitig über eine außerordentlich große und umfassende Bildung in antiken Sprachen, Geschichte und Literatur verfügte.²

Aufgrund seiner philologischen Bildung war Mendelssohn in der Lage, die metrischen Vorgaben der Übersetzung Donners, die in den Versmaßen des griechischen Originals verfasst war, musikalisch umzusetzen. Wie intensiv und genau sich der Komponist bei seiner Arbeit mit komplizierten metrischen Details auseinandersetzte, zeigen sowohl eigene Übersetzungsversuche, die Mendelssohn zu einigen Chorpartien der *Antigone* anfertigte³, als auch die schriftliche Korrespondenz zwischen ihm und Böckh, in der Fragen zur Übersetzung und Metrik sowie deren Umsetzung in der Komposition erörtert wurden.⁴ Aufgrund von Mendelssohns Begeisterung für diese Aufgabe entsteht innerhalb kürzester Zeit eine aus Ouvertüre und sieben Nummern bestehende Schauspielmusik. Der Schauspieler Eduard Devrient, der mit Mendelssohn befreundet war und in den ersten Aufführungen den Haimon spielte, erinnert sich:

„So hatte Felix denn, was er sich so herzlich gewünscht, einmal eine große Arbeit auf Bestellung geliefert, und zwar in der kürzesten Zeit. Am 9. und 14. September, nach Tiecks erster Vorlesung der *Antigone*, hatte Felix noch mit mir über die Auffassung der Chöre deliberirt, am 25. und 26. zeigte er schon die Entwürfe davon und verhandelten wir über die Melodramen, die er am 28. feststellte.“⁵

Am 28. Oktober 1841 fand in Potsdam im Theater im Neuen Palais die Erstaufführung der *Antigone* statt, die zu einem unerwartet großen Erfolg wurde.⁶ Weitere Aufführungen folgten im März und April 1842 in Leipzig und Berlin.

² Flashar weist in seinem Aufsatz „Felix Mendelssohn Bartholdy und die griechische Tragödie – Bühnenmusik im Kontext von Politik, Kultur und Bildung“ (= Abhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig. Philologische Klasse, Band 18, Heft 1, Leipzig/Stuttgart 2001) ausdrücklich auf den Zusammenhang hin, der zwischen Mendelssohns außerordentlicher philologischer Bildung und seinen Kompositionen zu *Antigone* und *Ödipus in Kolonos* besteht (vgl. S. 6–11).

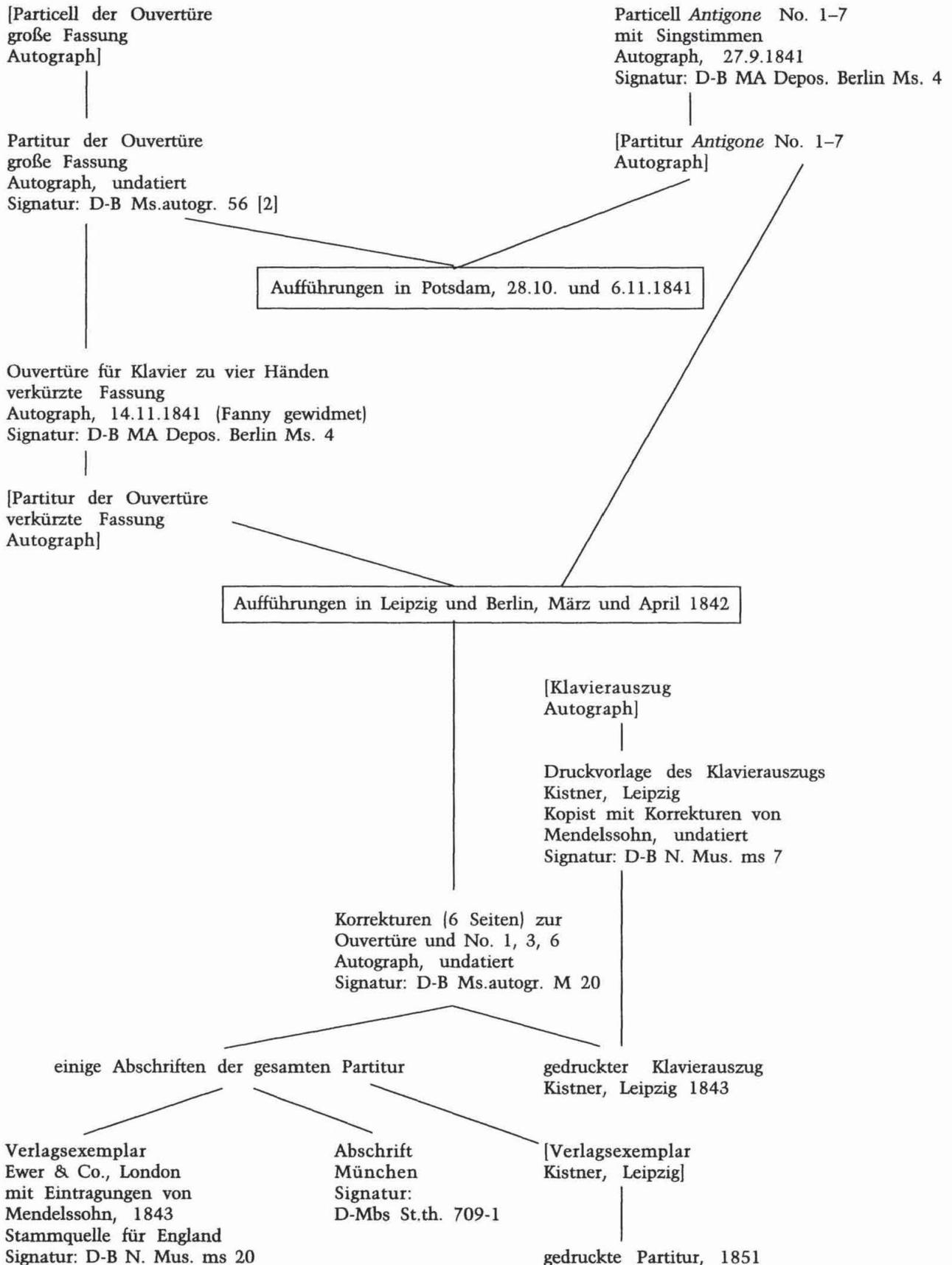
³ Veröffentlicht bei Flashar, „Felix Mendelssohn Bartholdys Vertonung antiker Dramen“, Anhang 1, in: *Eidola. Ausgewählte kleine Schriften*, Berlin 1989, S. 575 ff.

⁴ Vgl. Flashar, „August Böckh und Felix Mendelssohn Bartholdy“, in: *Eidola*, S. 582 ff.

⁵ Eduard Devrient, *Erinnerungen an Felix Mendelssohn Bartholdy* (= Dramatische und Dramaturgische Schriften, Band 10), Leipzig 1869, S. 223.

⁶ Vgl. Wulf Konold, *Felix Mendelssohn Bartholdy und seine Zeit* (= Große Komponisten und ihre Zeit), Laaber 1996, S. 211 ff. und Flashar, *Inszenierung der Antike*, München 1991, S. 60 ff.

Übersicht über die Quellen



(In [] gesetzte Quellen sind nicht auffindbar bzw. standen nicht zur Verfügung.)

Genealogie und Beschreibung der Quellen

Die früheste bekannte Quelle (Signatur: D-B MA Depos. Berlin Ms. 4; siehe Übersicht über die Quellen, S. 164), die durchgehend Mendelssohns Handschrift aufweist, enthält sowohl eine verkürzte Fassung der Ouvertüre (für Klavier zu vier Händen), als auch das ganze Stück (No. 1–7) als Klaviersatz mit Singstimmen.⁷ Das Titelblatt trägt außer der Bezeichnung „Ouverture und Chöre zur Antigone des Sophokles“ eine Widmung Mendelssohns an seine Schwester Fanny Hensel mit dem Datum ihres 36. Geburtstags: „Dies schlechte vierhändige Arrangement widmet seinem geliebten Fenchel⁸ zum 14. November 1841. Der Author!“ Dieses Autograph ist die umfangreichste Quelle zu allen kompositorischen Teilen der *Antigone* op. 55 und kann m. E. als Urschrift gewertet werden. Dafür spricht zum einen die Datierung der letzten Seite vom 27. September 1841, die mit Devrients Angaben zur Entstehung der Komposition übereinstimmt. Zum anderen wird an diesem Autograph der Vorgang des Komponierens deutlich sichtbar: Eine spätere Abschrift – zudem der Schwester als Geburtstagsgeschenk überreicht – wäre wohl kaum mit Unmengen von Korrekturen und Durchstreichungen bis hin zu einer Überklebung versehen. Der Arbeitsvorgang des Komponierens führt selbstverständlich zu Unleserlichkeiten, die teilweise nur noch der Komponist fehlerfrei entziffern konnte. Dort, wo Mendelssohn Wiederholungen plant, vereinfacht er häufig den Schreibprozess, indem er schon geschriebene Takte der Klavierstimme mit den Buchstaben a, b, c, d, etc. beziffert und lediglich diese Ziffern unter die variierten neuen Gesangstimmen setzt. In Fällen einer vollständigen Wiederholung von Strophe und Gegenstrophe fehlt zum Teil die Klavierstimme ganz; hier schreibt Mendelssohn nur noch die neue Rhythmisierung der Chorstimmen, die durch gelegentliche metrische Abweichungen innerhalb der Strophenpaare entsteht. Mendelssohn hat offensichtlich seiner Schwester die Notenbögen zum Geschenk gemacht, auf denen er die Schauspielmusik zur *Antigone* komponierte. Dieser Quelle ist eine spezielle Fassung der Ouvertüre für Klavier zu vier Händen vorangestellt, wohl für ein gemeinsames häusliches Musizieren bei den von Fanny nach dem Tod der Mutter weiterhin gepflegten Sonntagsmusiken in der Leipziger Straße. Dieses ‚vierhändige Arrangement‘ ist eindeutig nicht die Erstfassung, wie später aufgezeigt werden wird.

Die Berliner Staatsbibliothek verwahrt außerdem eine vollständige Partitur der Ouvertüre (Signatur: D-B Ms. autogr. 56 [2]), durchgehend in Mendelssohns Handschrift, allerdings in einer Form, aus der sich für die Potsdamer Aufführungen ein verblüffend neuer Aspekt ergeben wird.

Schließlich ist ein sauber geschriebener Klavierauszug von fremder Hand erhalten (Signatur: D-B N. Mus. ms 7). Er enthält viele Korrekturen, die von Mendelssohn stammen. Ebenso trägt die Titelseite mit der Opusangabe Mendelssohns Handschrift. Ein Brief von Mendelssohn an den Verleger Friedrich Kistner vom 5. Juni 1842 bezieht sich auf diese Quelle. Dadurch wird ein weiterer Arbeitsprozess nach der Uraufführung durchsichtig.

⁷ Das Autograph ist katalogisiert als „Particell mit Singstimmen“; der Klaviersatz enthält keine Anweisungen zur Instrumentation.

⁸ Fannys Kosenname.

„Anbei erhalten Sie [...] das Manuscript des Clavier Auszugs meiner Musik zur Antigone. [...] und dann werden Sie mich hoffentlich loben, daß ich es ordentlich durchgesehen und mit so manchen Bleistiftkorrekturen geschmückt habe. Aber freilich wird noch in den Correcturen mehreres geändert werden müssen [...]. Aber eins bitte ich Sie noch vor dem Beginn des Sticks machen zu lassen. Ich möchte, daß durchgängig (nur mit Ausnahme des f-moll Allegros in no. 3) der Donnersche Text wieder unterlegt würde, da ich es doch einmal nach dem componirt habe. [...] Also lassen Sie gefälligst unter diesem Clavier Auszug etwa mit rother Dinte, den alten Text legen [...]. Zur Eintheilung der Verse in den Melodramen müßte der Stecher wohl ein Donnersches gedrucktes Exempl. zur Hand haben, weil ich nicht weiß, in wie fern Henschkes Abschrift genau ist. Wenn sich Noten-Aenderungen ergeben beim Unterlegen des alten Textes, so bitte ich im Falle die Noten offenbar geändert sind, damit der neue Text darauf paßt, auch die alten Noten zu lassen. Solcher Fälle werden aber nur wenige sein. Sind aber die Noten geändert und es paßt sowohl der alte als der neue Text dazu, so bleibt es bei den geänderten Noten, wie sie hier im Clavier Auszug stehn. In zweifelhaften Fällen bitte ich mich noch besonders um Rath zu fragen. Gegen Anfang August denke ich wieder nach Leipzig zu kommen, und vielleicht schon eine Korrektur zur Durchsicht zu bekommen.“⁹

Der Kopist Henschke hat sichtbar den „alten Text“ von Donner, nach dem Mendelssohn komponiert hatte, mit „rother Dinte“ nachträglich über die Notensysteme gesetzt. Den Text von Böckh (mit Abweichungen) hatte Henschke zuvor in der Tinte der Noten zwischen die beiden Chorstimmen geschrieben. Dieser Klavierauszug macht also sowohl die Änderung – d. h. die Unterlegung der böckhschen Übersetzung, auf die Mendelssohn sich in dem oben zitierten Brief an Kistner bezieht – als auch die Rückänderung des Textes in seine ursprüngliche Fassung (von Donner) sichtbar. Dies alles spricht dafür, dass diese Quelle als Druckvorlage des Klavierauszuges diente.¹⁰

Wer den Text von Böckh unterlegt und ihn so geändert hat, dass er rhythmisch den Noten angepasst war, ist nicht bekannt, da eine entsprechende Quelle fehlt. Peter Andraschke geht zwar davon aus, Mendelssohn habe die Übersetzung von Böckh selbst für seine Komposition bearbeitet und dieser unterlegt.¹¹ Es ist jedoch unwahrscheinlich, wie aus obigem Brief hervorgeht, dass es Mendelssohn selbst gewesen ist („da ich es doch einmal nach dem [Donnerschen] componirt habe“).

In der Druckvorlage für den Klavierauszug sind diverse Korrekturen und drucktechnische Hinweise¹² in Mendelssohns Handschrift vorhanden. Diese stammen zum einen von der ersten Durchsicht des Manuskripts im Frühsommer 1842; am 5. Juni 1842 schreibt Mendelssohn an Kistner, er habe das Manuskript „mit so manchen Bleistiftkorrekturen geschmückt“. Zum anderen wird Mendelssohn möglicherweise auch bei einer zweiten Durchsicht Ende September 1842,¹³ also nach der Rückänderung des Textes, weitere Korrekturen hinzugefügt haben.

Schließlich lässt sich die Druckvorlage auf die Zeit nach den Aufführungen von Potsdam, Leipzig und Berlin (April 1842) datieren, da der Brief mit der harschen Aufforderung zu Rückkorrekturen vom Juni 1842 stammt.

Das Verlagsexemplar für Ewer & Co., London (Signatur: D-B N. Mus. ms 20) ist eine 1843 datierte Partitur mit deutschem und englischem Text, die – mit Ausnahme des englischen Textes – vom gleichen Kopisten geschrieben ist wie die Druckvorlage des Klavierauszugs. Die Titelseite stammt jedoch wiederum von Mendelssohn und trägt

⁹ Felix Mendelssohn Bartholdy, *Briefe an deutsche Verleger*, hrsg. von Rudolf Elvers, Berlin 1968, S. 318 f.

¹⁰ Zudem verweisen Ziffern, die mit Bleistift in diese Quelle eingetragen sind, auf die Einteilung der Seiten im gedruckten Klavierauszug.

¹¹ Peter Andraschke, „Felix Mendelssohns Antigone“, in: *Felix Mendelssohn Bartholdy. Kongreß Bericht Berlin 1994*, hrsg. von Christian Martin Schmidt, Berlin 1997, S. 165.

¹² Beispielsweise ein Verweis auf zwei getrennte Systeme, die den Übergang von Chor I auf Chor II zu Beginn der ersten Gegenstrophe in No. 1 deutlich machen.

¹³ Vgl. Mendelssohn Bartholdy, *Briefe an deutsche Verleger*, S. 319.

außer dem Titel folgende Aufschrift: „Dies Exemplar ist Eigenthum des Herrn E. Buxton¹⁴ in London. FMB“. Aus einem Brief an Kistner geht hervor, dass Mendelssohn diese Partitur im März 1843 an Buxton nach London schicken lässt.¹⁵ Der englische Text in dieser Quelle ist eine Übersetzung von William Bartholomew, dem „Leib-Übersetzer“¹⁶ von Buxton. In diese Partiturabschrift hat Mendelssohn handschriftlich mit Bleistift Metronomangaben eingefügt, die mit den Angaben in der gedruckten Partitur von 1851 (herausgegeben von Julius Rietz) weitgehend übereinstimmen. Einige wenige Korrekturen zu Notentext, Dynamik und Tempo hat Mendelssohn mit rotbraunem Stift eingefügt. Bleistifteintragungen von anderer Hand und eingeklebte (gedruckte) Dialog-Partien weisen darauf hin, dass dieses Exemplar für Aufführungen verwendet wurde.

Bis zum Druck der vollständigen Orchesterpartitur der *Antigone* wurden Abschriften verliehen oder verkauft.¹⁷ Eine dieser Abschriften (von Henschke), die außer Mendelssohns Unterschrift keine handschriftlichen Eintragungen des Komponisten aufweist, ging an das Königlich Bayrische Hoftheater in München (Signatur: D-Mbs St.th. 709-1). Hier wurde am 28. November 1851 die *Antigone* unter der Leitung von Franz Dingelstedt zum ersten Mal aufgeführt.¹⁸ Der Philologieprofessor Friedrich Thiersch revidierte für diese Aufführung die Übersetzung von Donner. Die Münchner Abschrift belegt dies: Zahlreiche Textstellen, vor allem in den Melodramen, sind überklebt und verändert worden.

Von Mendelssohns Hand stammen weiterhin sechs Korrekturseiten zur Ouvertüre und den Chorliedern No. 1, 3 und 6 (Signatur: D-B Ms. autogr. M 20). Diese datieren vermutlich auf Dezember 1842.¹⁹

Zur Auswertung der Quellen

Verfolgt man die Entwicklung der einzelnen Abschnitte der Schauspielmusik durch die beschriebenen und teilweise bislang unbeachteten Quellen, lässt sich ein plastisches Bild des Entstehungsprozesses – vom Beginn an bis zur Drucklegung der Partitur – zeichnen.²⁰ Dadurch lassen sich auch grundlegend neue Aspekte über die ersten Aufführungen der *Antigone* gewinnen.

In der ersten Quelle sind die sechs Seiten der Ouvertüre für Klavier zu vier Händen mit 1, 3, 5 für Secondo und 2, 4, 6 für Primo nummeriert. Sie sind auf zwei Doppelbögen so

¹⁴ Verleger von Ewer & Co., London.

¹⁵ Vgl. Mendelssohn Bartholdy, *Briefe an deutsche Verleger*, S. 322.

¹⁶ Ebd., S. 320.

¹⁷ Ebd., S. 322 f. (Anmerkung zu 393).

¹⁸ Vgl. Flashar, *Inszenierung der Antike*, S. 92 f. Die Bühne wurde von Leo von Klenze gestaltet, die Kostümentwürfe stammten von Wilhelm von Kaulbach.

¹⁹ Vgl. Mendelssohn Bartholdy, *Briefe an deutsche Verleger*, S. 321.

²⁰ Felix Mendelssohn Bartholdys Schauspielmusik zur *Antigone* des Sophokles ist in letzter Zeit verstärkt in das Blickfeld der Forschung gerückt. Vgl. Peter Andraschke, „Felix Mendelssohns *Antigone*“; Hermann F. Weiss, „Unbekannte Zeugnisse zu den Leipziger Aufführungen von Mendelssohn Bartholdys Bühnenmusik zur *Antigone* in den Jahren 1841 und 1842“, in: *Mf* 51 (1998); von Hellmut Flashar liegen verschiedene Veröffentlichungen vor, siehe Anmerkung 2, 3, 4, 6.

eingrichtet, wie es der Praxis des vierhändigen Klavierspiels entspricht. Diese Fassung wird in der Druckvorlage des Klavierauszugs nicht verändert. Hier setzen nun die Korrekturseiten zur Ouvertüre an:

Mendelssohn gibt den Takten 20 bis 22 (bis zur Wiederholung des Hauptthemas in Flöten, Oboen und 1. Violinen) eine musikalisch neue Gestalt, so auch den Takten 30 bis 36. Andere Korrekturen beziehen sich auf einige Takte einzelner Stimmen (Tromboni, Bassi). Sowohl im 1843 gedruckten Klavierauszug als auch im englischen Verlagsexemplar findet man alle Korrekturen umgesetzt,²¹ so dass hier die endgültige, später gedruckte Fassung der Ouvertüre wiedergegeben wird.

Dass die Ouvertüre²² in ihrem Entstehungsprozess allerdings große Veränderungen erfahren hat, zeigt das vollständig erhaltene Autograph (Signatur D-B Ms. autogr. 56 [2]) der bei der Potsdamer Aufführung gespielten Ouvertüre, die in ihrer Gesamtstruktur grundlegend anders und umfangreicher als die schließlich publizierte war.

Die 30 Takte des einleitenden Andante maestoso sind, bis auf geringfügige Veränderungen parallel laufender Instrumente, in allen nachfolgenden Fassungen unverändert übernommen. Lediglich das fugiert einsetzende Thema des Mittelteils ist rhythmisch weniger prägnant notiert:



In allen späteren Quellen:



Abgesehen von einigen Änderungen in der Instrumentation beginnt das anschließende Allegro wie in den späteren Fassungen. Doch ab dem 20. Takt (wo auch Mendelssohns Korrekturseiten ansetzen) wird das Allegro anders weitergeführt und endet 24 Takte früher. Es folgt ein zweites Andante come prima (15 Takte), das – ausgehend von *es*-Moll – Einleitungstakte und Mittelteil des ersten Andante verarbeitet. Motivisch wie das erste Allegro beginnt nun, eine Quarte tiefer, ein zweites Allegro come prima (58 Takte). Ein drittes Andante führt in die Ausgangstonarten der Komposition zurück. Es verkürzt wiederum die Taktfolge (erstes Andante 30 Takte, zweites Andante 15 Takte) mit jetzt nur 10 Takten. Da in diesen 10 Takten nur noch das erste Thema verarbeitet wird, erhält der Erzählduktus dieser Ouvertüre eine zusätzliche Verknappung, also Beschleunigung. Das ist von besonderer Bedeutung, da das dritte Allegro (38 Takte), das die Ouvertüre abschließt, nur in den ersten acht Takten motivisches Material in der Ausgangstonart verarbeitet (jetzt in tieferen Lagen, also eingedunkelter gesetzt); die folgenden 30 Takte leiten, ohne melodisches Material und dominantisch ausklingend, in die Szene über. Dieser lange Teil der Komposition (in den späteren Fassungen verwendet Mendelssohn für diese Überleitung nur noch die Hälfte der Takte) erzeugt nach der vorherigen Beschleunigung einen eigenartigen Stau, eine sich steigernde

²¹ Bis auf einen einzigen, von Mendelssohns Hand in der Instrumentation jetzt erst ausgedünnten Takt.

²² Mendelssohn wechselt mehrfach zwischen den Bezeichnungen „Ouverture“ und „Introduction“.

Spannung auf das Kommende. Als Konzertouvertüre aufgeführt, gäbe dieser besondere Abschluss der Komposition keinen erkennbaren Sinn.

Im Verhältnis zu den Overtüren, die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu Opern geschrieben wurden, ist diese sechsteilige Overtüre dennoch eine eher kürzer zu nennende Komposition. Sie nimmt, von der Überleitung in die folgende Sprechszene abgesehen, die so eigenartig leicht bewegten Allegro-Teile immer wieder in das heroisch machtvolle Andante maestoso zurück. Genauere Beschreibungen zu den beiden Teilen, aus denen die Overtüren zusammengesetzt sind, existieren erst zu späteren Aufführungen. Über das Andante maestoso schreibt der Kritiker der *Berlinischen Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen* am 15. April 1842: „Die reichen Mittel der neueren Instrumentation benutzend, giebt der kenntnißreiche Tondichter uns schon in der musikalischen Introduction ein Vorbild der echt tragischen, würdevollen Handlung.“ Zum Allegro-Teil ist in der *Neuen Zeitschrift für Musik* vom 22. März 1842 zu lesen, „daß wir uns bis jetzt mit dem Allegro der Overture noch nicht haben befreundet können; es will uns nämlich bedünken, als sei dasselbe zu unruhig, im Ausdruck zu kleinlich; es faßt uns nicht wie ein großes gewaltiges Leid [...]“²³ Der tragisch-würdevolle Duktus des Andante maestoso prägt die in Potsdam aufgeführte Overtüre (große Fassung) mehr, als es in den verkürzten Fassungen der Fall ist, in denen auf das einleitende Andante nur ein langes Allegro folgt.

Die von Mendelssohn in die große Fassung (mit Beginn des dritten Allegros) eingetragene Regieanweisung für den Auftritt Antigones zeigt, dass es sich hierbei nicht um eine spätere, etwaige verlängerte Konzertvariante handeln kann. Von dieser undatierten, großen Fassung ausgehend lässt sich der Weg bis zur 1851 gedruckten Version weitgehend nachvollziehen. Mendelssohn hat die große Fassung der Overtüre auf dem gleichen Papier und optisch wie die erste Quelle (Particell) notiert.

Da es der Theaterpraxis des 19. Jahrhunderts entsprach, einem Schauspiel mit musikalischen Teilen eine Overtüre voranzustellen, haben sich Kritiker und Zeitgenossen mit der Frage, ob eine Overtüre zu lang oder überhaupt einer griechischen Tragödie angemessen sei, nicht beschäftigt. Zahlreiche Kritiken zu den ersten Aufführungen der *Antigone* belegen eine leidenschaftlich geführte Auseinandersetzung über antike Aufführungspraxis. Viele Details der szenischen und musikalischen Darstellung wurden so diskutiert. Dass das griechische Theater aber keine Overtüren kannte, war als Diskussionsstoff wohl nicht bemerkt worden. Hierin kann man aber eine mögliche Begründung erkennen, warum Mendelssohn bis zur Fertigstellung des Geburtstagsgeschenks für Fanny kürzend in die große Overtüre eingegriffen hat. Es scheint aufschlussreich, an dieser Stelle zu bemerken, dass Mendelssohn – aufgrund seiner außerordentlichen Bildung und seines Wissens (auch über das antike Theater) – in seiner zweiten Vertonung einer sophokleischen Tragödie, *Ödipus in Kolonos*, auf eine Overtüre vollständig verzichtete und die Parodos mit nur 13 Andante-Takten einleitete.

²³ Den gleichen Tatbestand beschrieb Robert Schumann am 24.3.1842 folgendermaßen: „Die Overture ist schön, zart und leidenschaftlich durcheinander.“ Zitiert nach Andraschke, „Felix Mendelssohns Antigone“, S. 165.

Wie die künstlerischen und wissenschaftlichen Mitarbeiter der Potsdamer *Antigone*-Aufführung war auch Mendelssohn bei der Rekonstruktion antiker Aufführungspraxis darauf bedacht, das Arbeitsergebnis immer genauer zu gestalten. Daher muss der umgekehrte Weg, Mendelssohn habe die im griechischen Theater nicht vorkommende Ouvertüre zu dieser großen, sechsteiligen erweitert, ausgeschlossen werden. Bei diesem Arbeitsweg ist es logisch, dass die Ouvertüre, so wie sie bei den beiden ersten Aufführungen in Potsdam erklungen ist, nicht gedruckt wurde. Sie stellt lediglich den Ausgangspunkt dar für eine grundlegende kompositorische Umgestaltung und Straffung.²⁴

Die Vermutung, die große Fassung der Ouvertüre sei überhaupt nicht aufgeführt worden, muss ebenso ausgeschlossen werden. Da die Musik zur *Antigone* innerhalb kürzester Zeit entstanden und zur Aufführung gelangt war, ist es unwahrscheinlich, dass Mendelssohn zusätzlich auch noch eine Ouvertüre, die nur ein Entwurf bleiben sollte, sorgfältig als Partitur ausschrieb. In der Regel entsteht die Ouvertüre im Kompositionsprozess an letzter Stelle.²⁵ Die Nummerierung der Bögen im Particell belegt dies: Der erste Bogen beginnt mit dem Chor No. 1 („Strahl des Helios“). Mendelssohn hat also die Ouvertüre erst später seiner Komposition vorangestellt.

Der Chor No. 1 („Strahl des Helios“), die Parodos, ist bis auf kleinere Korrekturen in der ersten Quelle (Particell) fertig und weitgehend flüssig durchgeschrieben. Der sichtbare Arbeitsprozess an der Überleitung zum ersten Epeisodion mit seinen bis an die Grenze des Lesbaren getriebenen Korrekturen macht deutlich, wie problematisch es Mendelssohn erschienen sein muss, rhythmus-ungebundene Teile (Rezitativ, oft auch „senza tempo“ bezeichnet) mit dem in dieser Arbeit so ungewöhnlich geschärften Bewusstsein für metrische Abläufe in Einklang zu bringen.

No. 2 („Vieles Gewaltige lebt“) scheint trotz vieler Korrekturen und Durchstreichungen im Particell flüssig durchgeschrieben zu sein. Mendelssohn beginnt die Komposition ohne jede Einleitung. Dann merkt er, dass dem Chor nach einer gesprochenen Szene natürlich sein Einsatzton gegeben werden muss. Also streicht er die Überschrift „No. 2 Andante con moto“ sowie im Takt selbst die Angabe 6/8 aus und stellt der Komposition zwei Einleitungstakte mit erneuter Überschrift und Rhythmusangabe vorweg. Zwischen der zweiten Strophe und Gegenstrophe streicht Mendelssohn das Zwischenspiel, das schon die erste Strophe von ihrer Gegenstrophe getrennt hat, aus. Dadurch erhält die jetzt beginnende rhythmische Versetzung beider Chöre eine zunehmende Verdichtung.

Die Art, wie Mendelssohn speziell in diesem Stück mit Bezifferungen von musikalisch identischen Teilen bis hin zum vollständigen Weglassen der Klavierstimme bei Strophenwiederholungen gearbeitet hat, verweist eindeutig auf Folgendes: Mendelssohns musikalische Haltung zu dem Text – so sehr gerade der Charakter dieser Vertonung seine Kritiker spalten sollte – war so klar, dass er die zeitsparendste Variante wählte,

²⁴ Antje Kaiser hat eine Seite dieser großen Ouvertüre (der Beginn des dritten Allegro) veröffentlicht, ohne jedoch darauf hinzuweisen, dass hier eine vollkommen andere Fassung als in den späteren Quellen bzw. der gedruckten Partitur vorliegt. Antje Kaiser, „Aus dem Sinngehalt der Dichtung. Die Bühnenmusiken von Beethoven und Mendelssohn Bartholdy“, in: *MuG* 36 (1986) 2, S. 67.

²⁵ Die Musikgeschichte kennt diverse Beispiele, in denen Ouvertüren erst in allerletzter Minute geschrieben wurden.

The image shows three systems of musical notation for a piano accompaniment. The first system is marked "eres" and "accelerando" with a tempo of 28. The second system is marked "lento" and "Allegro Recit." with a tempo of 112. The third system is marked "Allegro Recit." and "ritard." with a tempo of 112. The notation includes vocal lines with lyrics and piano accompaniment with various dynamics and articulations.

Abbildung 1: Druckvorlage des Klavierauszuges Kistner, Leipzig, undatierte Kopistenhandschrift mit Korrekturen von Mendelssohn (D-B N. Mus. ms 7, pag. 28)

um seine Komposition zu fixieren. Bei dem ohnehin ungewöhnlichen Arbeitstempo des Komponierens ist dies offenbar einer der am schnellsten fertig gestellten Teile der gesamten Schauspielmusik. Dafür spricht auch die Tatsache, dass dieser Chor in den weiteren Quellen kaum noch nennenswerte Veränderungen erfährt.

Das in die Sprechszene überleitende Rezitativ, d. h. die Stelle, an der sich aus der allgemeinen Betrachtung der Umbruch in die Handlung vollzieht („Was seh' ich? Erscheint [...]“), ist Mendelssohn in seiner dramatischen Funktion ebenfalls so klar, dass er es im Particell fast unkorrigiert durchschreiben kann. Sicher aus probentechnischer Erfahrung weisen die späteren Quellen an dieser Stelle eine für ein Rezitativ ungewöhnliche Häufung von Tempo- und dynamischen Angaben auf, um die gewünschte Beweglichkeit zu erzwingen.²⁶ Im Particell beginnt dieser Teil lediglich mit der Überschrift „Recitativo“ ohne zusätzliche Tempoangaben. In der Druckvorlage des Klavierauszugs heißt es jetzt „Allegro Recit.“ („senza tempo“ von Mendelssohns Hand ergänzt). So kann er in dem ohnehin gewünschten freien Tempo gezielt Angaben für

²⁶ Es ist generell schwer, Rezitative für Chöre, die mit *senza tempo* bezeichnet sind, beweglich zu gestalten. Um den sprachlichen Gleichklang mehrerer Stimmen zu erreichen, ist es sicherer, den Takt unverändert durchzuschlagen.

langsamer auszuführende Satzteile (*lento*) und erneute Beschleunigungen (*accelerando*) machen.

Es ist damals wie heute nicht bemerkt worden, dass die lyrische Textstelle, die innerhalb des zweiten Epeisodions den Auftritt Ismenes ankündigt (bei Mendelssohn No. 2a), bei den Aufführungen in Potsdam, Leipzig und Berlin nicht erklingen sein kann, denn: Erstens ist dieser Teil im Particell nicht vorhanden. Zweitens taucht er später an einer unerwarteten Stelle erstmalig auf: Die Druckvorlage des Klavierauszugs, die wie oben beschrieben auf die Zeit nach den Berliner Aufführungen (April 1842) zu datieren ist, besitzt eine genaue, durchgängig übersichtlich gehaltene Verteilung auf Notensysteme. Im Anschluss an No. 2 auf Seite 28 ist hier auf engstem Raum, der gesamten Platzverteilung des Klavierauszugs widersprechend, von Mendelssohns Hand die No. 2a eingefügt (siehe Abbildung 1, S. 171). Die Seiten der Druckvorlage sind durchgehend nummeriert; durch diese kleinteilige Einfügung konnte nun die Nummerierung des gesamten Klavierauszugs erhalten bleiben, weil auf diese Weise keine zusätzliche Seite eingelegt werden musste. Dieses Melodram ist dann im englischen Verlagsexemplar normal ausgeschrieben vorhanden (unter der Bezeichnung 2b).

Die erste Strophe und Gegenstrophe von No. 3 („Ihr Seeligen, deren Geschick nie kostet' Unheil!“) sind im Particell flüssig durchgeschrieben und werden bis hin zur 1851 gedruckten Partitur, von unerheblichen Verfeinerungen abgesehen, nicht mehr verändert. Auffallend ist, dass das zweite Strophenpaar der einzige Teil der gesamten Schauspielmusik ist, dem nicht der Text von Donner unterlegt wurde. Hier hat Mendelssohn die Übersetzung von Böckh mit einigen Veränderungen bzw. Rückgriffen auf Donners Formulierungen verwendet.

Was aber ist bei der ersten Aufführung am 28. Oktober 1841 in Potsdam gesungen worden, da die Übersetzung Böckhs erst am 12. November 1841 fertig gestellt wurde?²⁷ Flashar hat ursprünglich die Vermutung geäußert,

„daß für die beiden ersten Aufführungen in Potsdam am 28. Oktober und am 6. November 1841 die 2. Strophe und Antistrophe des 2. Stasimon in etwas anderer Textgestalt (und musikalischer Gestaltung?) dargeboten wurde, als es der gedruckten Fassung der Partitur entspricht. Es wurde der Text von Donner ohne jede Änderung zugrunde gelegt [...].“²⁸

In diesem Fragenkomplex erweist sich eine zusätzliche Quelle, vor allem aber auch das Particell als besonders aufschlussreich. Erstens: Friedrich Christian Förster weist ausdrücklich darauf hin, dass das zweite Strophenpaar dieses Chores in Potsdam überhaupt nicht zu hören war: „Wir bedauerten die zweite Strophe und Gegenstrophe

²⁷ Am 12.11.1841 schreibt Böckh an Mendelssohn: „Ihrem Wunsche gemäß habe ich mich heute daran gemacht, den bewussten Chor zu übersetzen, und schicke Ihnen meine Übersetzung sogleich.“ Zitiert nach Flashar, „August Böckh und Felix Mendelssohn Bartholdy“, S. 581.

²⁸ Ebd., S. 585. Flashar hat jedoch diese Vermutung in seiner neuesten Veröffentlichung korrigiert; vgl. „Felix Mendelssohn Bartholdy und die griechische Tragödie“, S. 20. Diese ursprüngliche Vermutung Flashars verwandelt Andraschke, ohne irgend einen Beleg anführen zu können zu einer Tatsache. „Mendelssohn hat an keiner anderen Stelle des Werkes so stark in den Text eingegriffen [...]. Die Arbeit an der Textfassung muss gleichzeitig mit einer Umarbeitung bzw. Neugestaltung der Komposition geschehen sein. Denn der Text von Donner, der ja bei der Uraufführung gesungen wurde, kann dieser Musik nicht mehr überzeugend unterlegt werden.“ Andraschke, „Felix Mendelssohns Antigone“, S. 162.

The image shows a handwritten musical score for a scene from the play 'Antigone'. The score is written in ink on aged paper and includes several parts:

- Top System:** A vocal line with the lyrics "Auf die mich ein Anseh'gilt, blüh'geroffen Puffel". Below it is a piano accompaniment with dynamic markings like *f* and *ff*.
- Second System:** A section labeled "C. Solo" with piano accompaniment. Below it are two vocal parts labeled "Cory II" and "Sopran". The lyrics include "auf die mich ein Anseh'gilt...".
- Third System:** A section labeled "Cory" with piano accompaniment. The lyrics include "Wie mag hier in fromm' Polz...".
- Bottom System:** A section labeled "Cory Solo" with piano accompaniment. The lyrics include "du immeroch Auf die mich ein Anseh'gilt...".

The score is heavily annotated with performance instructions, including dynamics (*f*, *ff*, *pp*), articulation (*acc.*, *stacc.*), and phrasing. There are also some corrections and markings throughout the manuscript.

Abbildung 2: Particell mit Singstimmen; Autograph, 27.9.1841 (D-B MA Depos. Berlin Ms. 4, Bogen 4, S. 4)

nicht gesungen zu hören. In dem Theatertextbuche fehlen sie.²⁹ Zweitens kann man aus dem Particell ablesen, dass Mendelssohn zunächst die zweite Strophe, mit der musikalischen Einleitung des ersten Strophenpaares beginnend, ohne jede Tempo-Veränderung fortgeführt hat. Das musikalische Material der ersten Strophe und Gegenstrophe wird, nach *a*-Moll versetzt, nahtlos in der Unterstimme, dann im Wechsel zwischen Ober- und Unterstimme weiterverarbeitet. Der Chor singt den Text von Donner („Wie mag Einer in frechem Stolze, Zeus, deine Gewalt bezwingen, die nimmer der Schlaf bändigt, der ewigjunge, nimmer die raschen Göttermonden“). Dieser Beginn zeigt, dass Mendelssohn anfänglich das zweite Strophenpaar in eine musikalische Einheit mit dem ersten Strophenpaar bringen wollte. Bis zu diesem Punkt verrät die korrekturlos durchgeschriebene Komposition keine rhythmisch oder textlich bedingten Probleme (siehe Abbildung 2, S. 173). Dann streicht Mendelssohn die beiden abschließenden Kadenzakte der ersten Gegenstrophe und die beiden darauffolgenden auskomponierten Systeme durch. Stattdessen setzt er wieder mit diesen Kadenzaktakten auf der nächsten Seite neu an (siehe Abbildung 3 a und b). Jetzt überspringt Mendelssohn das zweite Strophenpaar. Wohl um dieser Verkürzung einen musikalisch ausgewogenen Abschluss zu geben, fügt er mehrere Takte an (Chor II vierstimmig, zwei Soli aus Chor I), in denen er Chor II die letzte Textphrase der ersten Gegenstrophe wiederholen lässt („des Sinnes Thorheit und der Seel' Erinny's“); den beiden Soli von Chor I gibt er dagegen den Satz, mit dem das Chorlied beginnt („Ihr Seeligen, deren Geschick nie kostet' Unheil!“). Mendelssohn lässt in dieser, um das zweite Strophenpaar verkürzten Fassung Motivik, Tonartenbereich und Tempo unverändert. Folglich muss das den Chor abschließende Rezitativ („Sieh, Hämon erscheint“) auch anders begonnen und gestaltet werden, als dies in der späteren Fassung mit dem zweiten Strophenpaar in *f*-Moll der Fall ist. In dieser verkürzten Fassung führt Mendelssohn die schon im Einleitungstakt der ersten Strophe begonnene Motivik der begleitenden Stimmen bis zum Ende des Rezitativs fort, so dass die Komposition eine in sich geschlossene musikalische Sprache aufweist. Das Particell gibt also nicht nur klare Auskunft darüber, dass das zweite Strophenpaar ausgelassen wurde, sondern dass nach einer Überleitung auch ein durchgehend anderes Rezitativ in Potsdam musiziert wurde.³⁰

Doch das Particell klärt noch mehr. Nach dem ausgestrichenen Anfang der zweiten Strophe ist von Mendelssohn ein zusätzlicher Doppelbogen (dreiseitig beschrieben) eingefügt (siehe Abbildung 4 a, b und c, S. 177 f.). Die erste Seite des Bogens beginnt wieder mit den zwei abschließenden Kadenzaktakten der ersten Gegenstrophe. An diese ist nun eine andere, dreitaktige instrumentale Überleitung angefügt, auf die dann das zweite Strophenpaar (*f*-Moll Allegro) folgt. Die dritte Seite endet wieder mit dem Rezitativ („Sieh, Hämon erscheint“), hier in einer grundlegend neuen Form. Die letzte Seite des Doppelbogens bleibt folglich leer. Dies ist die Komposition der endgültigen

²⁹ A. Böckh/E. H. Toelken/Fr. Förster, *Über die Antigone und ihre Darstellung auf dem königlichen Schloßtheater im Neuen Palais bei Sanssouci*, Berlin 1842, S. 28 (Fußnote). In der Berliner Staatsbibliothek sind mehrere Ausgaben gedruckter Textbücher mit dem Titel *Chöre zur Antigone des Sophokles componirt vom königlichen Kapellmeister Dr. Felix Mendelssohn Bartholdy* vorhanden. Bei einer dieser (zum Teil undatierten) Ausgaben – offensichtlich der frühesten – fehlt tatsächlich das zweite Strophenpaar.

³⁰ Hier bestätigt sich Flashars oben zitierte Vermutung von einer anderen „musikalischen Gestaltung“, da er zu Recht davon ausging, dass ein veränderter Text auch eine veränderte kompositorische Haltung Mendelssohns bedingen müsse.

The image displays two pages of handwritten musical notation, labeled 'a' and 'b'. The notation is arranged in systems of staves. The top system on page 'a' includes a vocal line with lyrics: '... die Antigone.' and '... die Antigone.' Below it are piano accompaniment staves. The bottom system on page 'a' includes a vocal line with lyrics: '... die Antigone.' and '... die Antigone.' Below it are piano accompaniment staves. The top system on page 'b' includes a vocal line with lyrics: '... die Antigone.' and '... die Antigone.' Below it are piano accompaniment staves. The bottom system on page 'b' includes a vocal line with lyrics: '... die Antigone.' and '... die Antigone.' Below it are piano accompaniment staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Abbildung 3a und b: Particell mit Singstimmen, Autograph, 27.9.1841 (D-B MA Depos. Berlin Ms. 4, Bogen 5, S. 1 und 2)

Fassung. Das Particell enthält also zwei unterschiedliche Fassungen dieses Chorlieds: Zum einen die in Potsdam aufgeführte Variante, in der das abschließende Rezitativ mit der oben beschriebenen Überleitung auf die erste Gegenstrophe folgt, zum anderen die später erweiterte Fassung, in der Mendelssohn das zweite Strophenpaar mit dem Text von Böckh (*f*-Moll Allegro) eingefügt hat.

An dieser Stelle erscheint es sinnvoll, kurz auf musikalische Beobachtungen zu dem hier diskutierten Sachverhalt einzugehen. Die Potsdamer Variante zeigt, dass Mendelssohn bemüht war, das Chorlied No. 3 als geschlossene Einheit darzustellen. Die erweiterte Fassung verweist aber auf eine grundsätzlich andere Haltung des Komponisten zu dem Lied. Anstelle eines motivisch abgerundeten Ganzen zerlegt Mendelssohn die Strophenpaare und das Rezitativ in drei äußerst unterschiedliche Teile. Dabei beschreiben die plötzlich eintretenden Tempoveränderungen von Moderato (in Vierteln) zu Molto Allegro (in Halben) und der Weg zurück in das abschließende Rezitativ nur einen grundlegenden Unterschied. Mit der abrupten Wendung von *F*-Dur nach *f*-Moll zu Beginn des zweiten Strophenpaares verlässt Mendelssohn deutlich die Haltung zu dem Chorlied, die er mit „Melancholie“³¹ charakterisiert hatte. Doch holt er sich diese Gefühlswelt im Übergang zum abschließenden Rezitativ verstärkt zurück. In der Textpassage „Sieh', Hämon erscheint“, in der der beobachtende Chor auf die Trauer des Auftretenden verweist („von Jammer erfüllt, um der Hochzeit Raub sich betrübend“), singt der einstimmig gesetzte Männerchor auf (er)-scheint die Note *a* und gewinnt so die ursprüngliche Tonart *F*-Dur zurück (siehe Abbildung 4 c, vorletztes System, S. 178). Von dieser im Handlungsverlauf völlig unerwarteten Wendung nach Dur geht Süße und gleichermaßen tiefste Trauer aus; einer der unglaublichsten Momente der gesamten Komposition.

Dass der Doppelbogen mit dem zweiten Strophenpaar nachträglich eingelegt worden ist, lässt sich aus Folgendem schließen: Die Komposition aller Chorlieder ist auf elf Doppelbögen geschrieben worden, d. h. vier Seiten bilden jeweils einen Bogen. Eine Seite hat in der heute gebundenen Form das Format 29 × 23 cm. Mendelssohn hat selbst, bei Chor No. 1 beginnend, mit rot-braunem Stift jeden Bogen nummeriert (Bogen 1 umfasst die Seiten 1 bis 4, Bogen 2 die Seiten 5 bis 8 etc.).³² Die ausgestrichenen Takte des ersten Kompositionsversuchs an dem zweiten Strophenpaar befinden sich auf den unteren zwei Systemen der vierten Seite von Bogen 4. Die Fortführung der verkürzten Fassung für Potsdam beginnt auf der nächsten Seite, der ersten Seite von Bogen 5. Also wurde der Bogen mit den drei Seiten, auf denen das *f*-Moll Allegro notiert ist, später dazwischen gelegt.³³ Nach Bogen 5 führt Mendelssohn die Zählung der Vierseitigkeit bis zum Ende der Komposition fort.

Über die Entstehung der später eingelegten Seiten lässt sich Genaueres ermitteln: Böckh hat Mendelssohn am 12. November, also zwei Wochen nach der Erstaufführung der *Antigone*, die Übersetzung des zweiten Strophenpaares zukommen lassen. Bei

³¹ Brief an Droysen vom 2.12.1841 – in: Carl Wehmer (Hrsg.), *Ein tief gegründet Herz. Der Briefwechsel Felix Mendelssohn-Bartholdys mit Johann Gustav Droysen*, Heidelberg 1959, S. 72.

³² Mit demselben Stift hat Mendelssohn auch musikalische Korrekturen angebracht.

³³ Die drei eingeschobenen Seiten haben außerdem optisch ein anderes Erscheinungsbild als die sie umgebenden Seiten. Sie sind enger beschrieben.

The image displays two pages of handwritten musical notation, labeled 'a' and 'b'. The score is written in ink on aged paper and includes vocal lines with German lyrics and piano accompaniment. The tempo is marked 'Alto Allegro' at the top of page 'a'. The lyrics on page 'a' include: '...immer der Hoffnung die dich der Allerküchster', 'immer der Hoffnung die dich der Allerküchster'. The lyrics on page 'b' include: '...immer der Hoffnung die dich der Allerküchster', 'immer der Hoffnung die dich der Allerküchster'. The score is densely written with various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Abbildung 4 a, b und c: Particell mit Singstimmen; Autograph, 27.9.1841 (D-B MA Depos. Berlin Ms. 4, zwischen Bogen 4 und 5 eingelegerter Bogen, S. 1, 2 und 3)

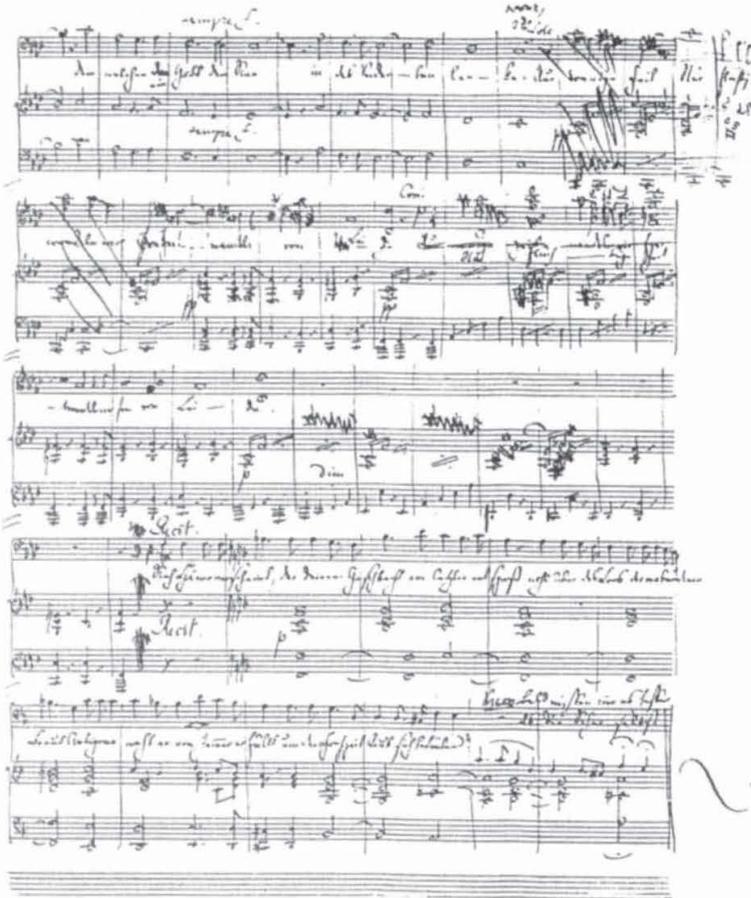


Abbildung 4c

Abbildung 4c zeigt einen Bogen aus dem ersten Akt der Oper *Antigone* (S. 179). Der eingelegte Bogen mit dem *f*-Moll Allegro und dem anschließenden Rezitativ weist im Schriftbild viele kleinteilige Korrekturen auf. Die musikalische Linienführung wie auch der Satz des Chores erfahren bis zur endgültigen Fassung der Druckvorlage des Klavierauszugs mehr Änderungen als alle anderen Teile der gesamten Komposition. Ebenso ist die endgültige Textfassung noch nicht erreicht. Ein Textvergleich zeigt, wie Mendelssohn auch in die Fassung von Böckh mit partiellen Rückgriffen auf Donners Übersetzung und mit eigenen Formulierungen eingegriffen hat (siehe Übersicht S. 179).

Wie intensiv Mendelssohn an diesem für ihn und Böckh so wichtigen Teil weitergearbeitet haben muss, sieht man auch an zwei späteren, textungebundenen Verbesserungen: Den solistisch vorgetragenen Schluss-Satz der zweiten Strophe („Nimmer naht im Leben das Glück lauter und frei von Leide“) lässt Mendelssohn im Particell vom Chor wiederholen. In den folgenden Quellen fügt er aber bei der Chorwiederholung nach dem Wort „Glück“ zwei Pianissimo-Takte des Orchesters ein, die einen unüberhörbaren Effekt sowohl auf das Ende des ersten Satzteiles („im Leben das Glück“), als auch auf die folgenden Worte („lauter und frei von Leide“) erzielen. Diese plötzliche Unterbrechung vergrößert die Bedeutung des gegensätzlichen Wortpaares Glück – Leide. Entsprechend wird dieser Effekt in der zweiten Gegenstrophe eingesetzt. Auch wird die

Mendelssohns Arbeitstempo ist es nicht unwahrscheinlich, dass er in den verbleibenden zwei Tagen bis zu Fannys Geburtstag (die Widmung stammt vom 14. November) diese Seiten komponiert hat. Es kann aber auch nicht ausgeschlossen werden, dass er dem Geburtstagsgeschenk diesen Bogen später einfügte; auf jeden Fall besaß Fanny letztlich die gesamte kompositorische Urschrift (bis auf die Ouvertüre und No. 2a), die dem Komponisten so ungewöhnliches Vergnügen bereitet hatte: „[...] da componirte ich aus Herzenslust drauf los, [...] und die Chöre knallen, daß es eine wahre Wonne ist. Die Aufgabe an sich war herrlich, und ich habe mit herzlicher Freude gearbeitet.“³⁴

Der eingelegte Bogen mit dem *f*-Moll Allegro und dem anschließenden

³⁴ Brief an David, 21.10.1841 – in: Felix Mendelssohn Bartholdy, *Briefe aus Leipziger Archiven*, hrsg. von Hans-Joachim Rothe und Reinhard Szeskus, Leipzig 1972, S. 168.

Textvergleich: Antigone, 2. Stasimon

Donner
(1839)

Particell
(D-B MA Depos. Berlin Ms. 4)

**Druckvorlage des
Klavierauszugs**
(D-B N. Mus. ms 7)
englisches Verlagsexemplar
(D-B N. Mus. ms 20)
gedruckte Partitur

Böckh

Strophe 2

Wie mag Einer in
frechem Stolze,
Zeus, deine Gewalt
bezwingen,
Die nimmer der Schlaf
bändigt, der ewigjunge,
Nimmer die raschen
Göttermonden? In nie
alternder Jugend wohnst du
In Olympos lichten,
strahlenden Glanz,
o König!
Und hinfort in alle Zeiten,

Wer mag deine Gewalt,
o Zeus, kühn aufhalten
in frevlem Hochmut?

Die nimmer der Schlaf
bändigt der Allenträfte
Nimmer der Götter rasche
Monden. In nie
alternder Zeit bewohnst du
des Olympos lichten
strahlenden Gipfel
Herrscher!
für vergangne Zeit und Zukunft

Wer mag deine Gewalt,
o Zeus kühn aufhalten in
frevlem Hochmut?

die nimmer der Schlaf
fesselt, der Allenträfte,
nimmer der Götter rasche
Monden. In nie
alternder Zeit bewohnst du
Des Olympos lichten
strahlenden Gipfel,
Herrscher!
für vergang'ne Zeit und Zukunft,

Wer mag deine Gewalt,
o Zeus, kühn aufhalten
in frevlem Hochmut,

die nimmer der Schlaf
fahet, der Allenträfte
Nimmer der Götter rasche
Monden! In nie
alternder Zeit bewohnst du
des Olympos lichten,
strahlenden Gipfel,
Herrscher!
In Vergangenheit und Zukunft

Wie für das Vergangene, gilt
Dies Gesetz: nie waltet
Im Leben das Glück
lauter und frei vom Leide.

und jetzo bestehet dies
Gesetz: Nimmer waltet
im Leben das Glück
lauter und frei von Leide.

und jetzo bestehet dies
Gesetz: Nimmer nahet
im Leben das Glück
lauter und frei von Leide.

und jetzo bestehet dies
Gesetz, welches niemals
ob Sterblicher Los
waltet sonder Unheil

Gegenstrophe 2

Hoffnung, die in der Irr'
Hoffnung
umherschweift,
So viele der Männer
tröstend,
Wird vielen ein Trug
flatternder, eitler Gierden:
Diesen beschleicht sie
Arglos, eh sie den Fuß
setzen auf glühend Feuer.
Ein gepriesener Ausspruch
Scholl von dem Mund
der Weisheit:
Es erscheine gut das Böse
dem, welchem ein Gott das Herz
In das Verderben lenke.
Nur flüchtige Zeit wandelt er
frei von Leide.

Denn die schweifende Hoffnung

beut oft wohl vielen der Männer
Segen,
doch vielen der leichtsinnigen
Wünsche Täuschung
manchen beschleicht sie
arglos bis er den Fuß
senget an heißer Flamme.
Das gepriesne Wort
drum scholl von des Weisen
Munde:
Es bedünke Böses gut oft
dem, welchem ein Gott den Sinn
in das Verderben lenke.
Nur flüchtige Zeit...
frei von Leide
(verschiedene durchgestrichene
Varianten, unlesbar)

Denn die schweifende Hoffnung

bringt oft wohl vielen der Männer
Segen,
doch vielen der leichtsinnigen
Wünsche Täuschung,
manchen beschleicht sie
arglos, bis er den Fuß
senget an heißer Flamme.
Das gepries'ne Wort
drum scholl von des Weisen
Munde:
es bedünke Böses gut oft
dem, welchem ein Gott den Sinn
in das Verderben lenke;
Nur flüchtige Zeit wandeln wir
frei von Leide.

Denn die schweifende

beut oft wohl vielen der Männer
Segen,
doch vielen der leichtsinnigen
Wünsche Täuschung;
Nimmerbewußtem kommt sie,
bis er den Fuß senget
an heißer Flamme.
Das gepriesne Wort
drum scholl von des Weisen
Munde,
es bedünke Böses gut oft
dem, welchem den irren Sinn
der Gott lenkt zum Unheil.
Nur mindeste Zeit wandelt er
sonder Unheil.

Tempobezeichnung im Particell – Molto Allegro – von Mendelssohn in Allegro con fuoco umgewandelt. Damit setzt er das zweite Strophenpaar in seinem musikalischen Charakter vom ersten (Moderato) noch deutlicher ab.

Das Chorlied No. 4 („O Eros, Allsieger im Kampf“) ist bis auf die üblichen Korrekturen beim Kompositionsvorgang flüssig durchgeschrieben und, von minimalen rhythmischen Versetzungen bzw. Überlappungen abgesehen, bereits in seiner endgültigen Form vorhanden. Lediglich in den vier instrumentalen Einleitungstakten ist im Particell die Tonhöhe im Verhältnis zu den späteren Quellen noch um eine Oktave tiefer angegeben. Auffällig ist, dass Mendelssohn die Gegenstrophe, obwohl sie eine exakte Wiederholung der Strophe darstellt, für die vier Chorsoli ganz ausschreibt.

Im anschließenden Kommos (Allegro moderato) stellt Mendelssohn den Teilen des Chores melodramatische, also gesprochene Sequenzen der Antigone gegenüber. Die Chor Teile weisen kaum Korrekturen auf und bleiben auch in den anderen Quellen weitgehend unverändert. Besonders auffällig im Particell ist jedoch, dass die Kompositionen der melodramatischen Teile – von Mendelssohn ebenfalls als Rezitativ bezeichnet – Unsicherheiten in der Notation aufweisen, da er sich hier in für ihn ungewohnte Kompositionstechniken begibt. Die eigentlichen Rezitative waren Mendelssohn durch seine besondere Kenntnis von Bach und Händel sowie durch eigene kirchenmusikalische Arbeiten bestens vertraut. In den melodramatischen Teilen erreicht er aber an keiner Stelle die flüssige Handschrift, die sonst das Particell über weite Strecken auszeichnet. Deutlich sichtbar wird dies beispielsweise an der Komposition des dritten melodramatischen Einsatzes der Antigone („Weh! Weh! Verlacht werd' ich!“). Neben diversen Einzelkorrekturen gibt es Ausstreichungen mehrerer zusammenhängender Takte der Begleitung (2. und 3. System), auch ist sich Mendelssohn nicht sicher, unter wie viele Worte ein Akkord gesetzt werden soll. Das führt u. a. zu Ausstreichungen von bereits gesetzten Taktstrichen (z. B. im 4. System).

Mendelssohn hat sich, wie Devrient berichtet, bei der Komposition dieser Teile beraten lassen:

„[...] Felix bemühte sich auch mit eingehender Sorgfalt um die genaue Uebereinstimmung von Musik und Rede. So mußte ich ihm – da ich an dem ersten Entwurf Manches auszustellen hatte – die Textstellen mit vollem scenischen Ausdruck recitieren, er verlangte dann so viel rhythmische Nachgiebigkeit, als er musikalisch bedurfte, und nachdem wir mit Ab- und Zugeben den declamatorischen Ausdruck in Accenten und Rhythmus festgestellt, fixierte er den musikalischen. Ohne Felix' seinen Tact für dramatische Verlebendigung würden diese Melodramen nicht Meisterstücke ihrer Gattung geworden sein.“³⁵

So ist es bemerkenswert, dass Mendelssohn alle Variationsmöglichkeiten der ihm bis zu diesem Zeitpunkt nicht vertrauten Melodramentechnik verwendet. Er benutzt erstens Sprache völlig ohne Musik, zweitens Sprache, die wie im (gesungenen) Rezitativ akkordisch begleitet wird, drittens Sprache, die genau der Rhythmisierung der instrumentalen Begleitung zu folgen hat („mit den Noten“)³⁶ und viertens dialogische Partien,

³⁵ Devrient, *Erinnerungen an Felix Mendelssohn Bartholdy*, S. 222.

³⁶ Im ersten melodramatischen Teil des Antigone-Textes setzt Mendelssohn unter die Wort „(Hyme-) näen erschollen nicht“ Noten ohne bestimmte Tonhöhe, eine Schreibweise, die erst im 20. Jahrhundert üblich wurde:



in denen sich instrumentale Phrasen mit gesprochenen abwechseln. Hier entsteht eine Art Rede und Gegenrede.³⁷

Die generelle Verwendung von melodramatischen Teilen gibt der gesamten Komposition einen noch größeren Reichtum, als sie ihn in ihren vielfältigen musikalischen Teilen ohnehin schon besitzt. Es mögen aber auch theaterpraktische Erwägungen gewesen sein, die ihn zur Kompositionstechnik des Melodrams greifen ließen: Mitte des 19. Jahrhunderts war es sicher schwer vorstellbar, dass es eine sprachlich und szenisch so brillante Sängerin geben könnte, die in der Lage wäre, auch die großen Schwierigkeiten der Sprechrolle der Antigone zu bewältigen.³⁸ Vor allen Dingen musste ja auch von den Darstellern in Potsdam bei dem ersten Rekonstruktionsversuch einer unbearbeiteten Sophokles-Tragödie sprachliches und szenisches Neuland betreten werden. Umgekehrt wird es keine Schauspielerin im zur Verfügung stehenden Ensemble gegeben haben, die die Rolle der Antigone übernehmen konnte und gleichzeitig über hervorragende sängerische Qualitäten verfügte. Was auch immer die Überlegungen gewesen sein mochten, so erreicht der Einsatz melodramatischer Teile eine geradezu ideale Verzahnung von Musik und Sprache.

Die Chor Teile des Kommos sind so gearbeitet, dass sie auch dort, wo sie variiert oder in andere Tonhöhe gesetzt sind, den Eindruck strophischer Wiederholungen vermitteln. Hierdurch erreicht Mendelssohn eine musikalische Geschlossenheit des Kommos bei größter Variabilität der melodramatischen Teile.

Der erste melodramatische Text der Antigone in der No. 4 ist in den späteren Quellen weitgehend unverändert übernommen worden. Devrient berichtet jedoch, dass der gedruckte Klavierauszug und die Partitur an folgender Stelle nicht die Intention des Komponisten korrekt wiedergeben: Es „müssen die Worte ‚und nie wieder‘ auf die Noten *d d d cis* gesprochen werden.“³⁹

Im zweiten melodramatischen Teil weist Devrient auf eine weitere, nicht korrekt wiedergegebene Stelle hin: Die vier Silben „Gleich des Epheus“ seien „auf die Achtelnoten *h e gis h*“ zu sprechen. Diese Notenfolge erscheint im Particell musikalisch zweimal, in den anderen Quellen nur einmal. Interessant ist, dass die genannte Stelle in keiner Quelle, auch nicht in der gedruckten Partitur so wiedergegeben ist, wie es nach Devrient korrekt wäre. Dagegen findet sich im englischen Verlagsexemplar hier erstens der frei unterlegte deutsche Text mit seiner englischen Übersetzung, zweitens – sieben Notenzeilen höher – der ganze englische Text, von anderer Hand (Mendelssohns?) mit Bleistift noch einmal aufgeschrieben. Die einzelnen Silben der Worte „*i – vys win – ding*“ sind hier durch Unterstreichung hervorgehoben. Um jeden Zweifel für die Ausführung auszuschließen, sind diese Worte ein drittes Mal, wiederum in anderer Schrift, mit Bleistift direkt unter die Achtelnoten der Soloflöte geschrieben. Das belegt also, mit welcher ungewöhnlichen Genauigkeit im Detail Proben- und Aufführungserfahrungen der *Antigone* weitergegeben wurden.

³⁷ Georg Benda, der dieses Kompositionsprinzip zu musikalisch größter Reife entwickelt hat, bezeichnete seine Kompositionen *Ariadne auf Naxos* und *Medea* als Duodramen; dies kann auch als ein Verweis auf das dialogische Prinzip zwischen Musik und Sprache gedeutet werden.

³⁸ Eine Maria Callas, die in Pasolinis Film die Medea zu spielen in der Lage war, muss auch im 20. Jahrhundert als Ausnahme angesehen werden.

³⁹ Devrient, *Erinnerungen an Felix Mendelssohn Bartholdy*, S. 222, Fußnote.

Im gleichen melodramatischen Teil der Antigone ist bei dem Satz „rastlos zehrt der Regen an ihr, lautet die Sage, der Schnee lässt sie nimmer, und badet unter den thränenden Brau'n ewig den Busen ihr“ im Particell der Text so gesetzt, dass die Sprache mit der Rhythmisierung der Noten gestaltet werden muss. In der Druckvorlage des Klavierauszugs und im englischen Verlagsexemplar hört die Rhythmisierung ab „badet unter den thränenden [...]“ auf. Die typischen, ganztaktigen Halteakkorde einer Rezitativbegleitung verweisen hier auf einen gewünschten freieren Umgang des Sprachflusses. In der gedruckten Partitur wird diesem Text jedoch wieder ein Teil seiner rhythmischen Freiheit genommen, indem hier die Worte in einzelne Silben zerlegt notiert sind. Diese endgültige Fassung zeigt, auf welcher differenzierte Weise Mendelssohn fest rhythmisierte Sprache („mit den Noten“) in völlig freie Sprache zu überführen in der Lage war.

No. 5 („Auch der Danae Reiz“) beginnt mit einem Melodram, das im Particell auf vier Systemen notiert ist. Auf den ersten Blick vermittelt es den Eindruck, als müsse der Weg zur endgültigen Fassung noch weit sein, da fast jeder Akkord durchgestrichen oder korrigiert ist. Vergleicht man aber die weiteren Quellen, so stellt man fest, dass hier bereits die endgültige Fassung erreicht wurde. Diese Art der Korrektur ist für die Schreibweise Mendelssohns äußerst ungewöhnlich. Man kann daher annehmen, dass diese Teile in der praktischen Erprobung zusammen mit *Devrient* entstanden sind.

Die erste Strophe und Gegenstrophe mit der seltenen Bezeichnung *Allegro serio* sind im Particell musikalisch gemeinsam notiert, in den späteren Quellen dagegen auseinander geschrieben. Das Chorlied insgesamt weist kaum Korrekturen auf und besitzt bis auf wenige rhythmische Abweichungen seine endgültige Form. Anders verhält es sich mit dem Nachspiel des Orchesters. Im Particell nimmt Mendelssohn nach fünf *Diminuendo*-Takten den Melodieanfang des ersten Strophenpaares wieder auf und rundet so die Komposition ab. In den darauffolgenden Quellen beendet er das Nachspiel ohne diesen melodischen Rückgriff.

Der grandios-hymnische Bacchus-Chor (No. 6: „Vielnamiger! Wonn' und Stolz der Kadmosjungfrau“), der Höhepunkt der Doppelhörigkeit in der Schauspielmusik zur *Antigone* – die Sänger „verüben [...] einen Lärm, daß sich einem die Haare zu Berg sträuben“⁴⁰ – ist, abgesehen von einer unbedeutenden Schlussvariante der letzten vier Takte der ersten Gegenstrophe, im Particell bereits fertig. Durchstreichungen verweisen hier auf ein wohl immer schnelleres Arbeitstempo des Komponisten.

Drei Takte vor dem Ende des Zwischenspiels zwischen erster Strophe und Gegenstrophe überklebt Mendelssohn zwei Drittel der bereits komponierten Seite und streicht die folgenden sechs Takte der ersten Seite auf Bogen 9 durch. Die ursprüngliche Komposition (unter der Überklebung und in den durchgestrichenen Takten sichtbar) zeigt in der Klavierstimme eine durchgehend instrumentale Begleitung mit aufsteigenden akkordischen Brechungen. In der Fassung, die Mendelssohn darüber geklebt hat, wird der Gesamttext von „Auf dem Felsen“ bis „Epheus voll“, abgesehen von zwei Piano-Stützakkorden, von den vier Chorsoli a cappella vorgetragen. Die folgenden Quellen

⁴⁰ Brief an David, 21.10.1841, in: Mendelssohn Bartholdy, *Briefe aus Leipziger Archiven*, S. 169.

enthalten dann die endgültige Fassung, die sich von punktueller, durchsichtiger Begleitung zu immer dichterem Orchesterklang entwickelt. Am 25. September, zwei Tage vor der Fertigstellung des Particells, schreibt Mendelssohn an Kistner: „Wie steht es denn mit dem Notenpapier? Ich schmiere hier soviel voll, daß ich bald auf dem Trocknen bin, wenn Sie mich nicht wieder flott machen.“⁴¹

Auch No. 7 („Hier kommt er ja selbst“) vermittelt den Eindruck außerordentlich schnellen Arbeitstempos. Bis auf kleine Verfeinerungen hat die Komposition ohne nennenswerte Ausstreichungen und Korrekturen im Particell ihre endgültige Form erreicht. Vor allem sind die melodramatischen Teile so auf das Papier gebracht, als hätte Mendelssohn während des Komponierens Vertrautheit mit dieser Technik gewonnen.

Mendelssohn, der sich trotz der „herzlichen Freude“, die ihm die Arbeit an der Schauspielmusik zur *Antigone* „mit ihrer übertriebenen Schönheit und Herrlichkeit“⁴² bereitet hatte, zunächst nicht ganz sicher war, ob er das Werk überhaupt herausgeben solle, schreibt einen Tag nach der ersten Aufführung der *Antigone* an Kistner:

„Nun ist sie gestern glücklich und glänzend vom Stapel gelaufen [...]. Es ist hier gar zu schwer über ein eigenes Werk nur einigermaßen zur Besinnung zu kommen, man findet meist nur unverschämte Schmeichler, oder aber so unverschämte Kritiker, und mit beiden ist es nicht gethan, denn beide verleiden einem alles von vorne herein. Bis jetzt habe ich nur mit der Bewunderung zu thun gehabt, nun es vorbei ist, werden indeß wohl die Gelehrten kommen, und mir offenbaren wie ich hätte componieren müssen wenn ich ein Berliner gewesen wäre [...].“⁴³

Und die kritischen Gelehrten kamen. Ihre Beanstandungen konnten jedoch den überwältigenden Erfolg der ersten Aufführung einer unbearbeiteten Sophokles-Tragödie in keiner Weise beeinträchtigen.

⁴¹ Mendelssohn Bartholdy, *Briefe an deutsche Verleger*, S. 314.

⁴² Brief an David, 23.9.1841, in: Mendelssohn Bartholdy, *Briefe aus Leipziger Archiven*, S. 166.

⁴³ Mendelssohn Bartholdy, *Briefe an deutsche Verleger*, S. 315.

BERICHTE

Leipzig, 5. bis 7. Juli 2001:

Wissenschaftliche Konferenz „Mitteldeutsche Barockmusik im europäischen Kontext“

von Marion Recknagel, Leipzig

Die Tagung wurde von der Ständigen Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik und dem Institut für Musikwissenschaft der Universität Leipzig veranstaltet. Sie versuchte, die legitime und unverzichtbare Neigung landschaftsorientierter Forschung zum lokalgeschichtlichen Detail durch einen Ausblick ins Weite zu ergänzen und so das Bild zu erkunden, das die musikalische Kunstgeschichte Mitteldeutschlands abgibt, wenn sie in den europäischen Horizont gerückt wird, vor und in dem sie sich ereignet hat.

Wilhelm Seidel (Leipzig) erörterte eingangs das Problem, das den deutschen Musikern daraus erwuchs, dass sie wohl über einen hoch entwickelten Kunststil, nicht aber über einen eigenen, international anerkannten Nationalstil verfügten. Lothar Schmidt (Leipzig) führte das Thema weiter. Er ging der Entwicklung und dem Verhältnis der Begriffe Stil und Nation vor allem in italienischen Quellen der frühen Neuzeit nach. Anschließend diskutierte Jürgen Heidrich (Göttingen) Werkgestalt und Gattungskontext der Heinrich Isaac wohl fälschlich zugeschriebenen *Missa Carminum*. Überlieferung und Stil sprechen demnach dafür, dass die Messe erst in der Mitte des Jahrhunderts entstanden ist. Joshua Rifkin (Cambridge, MA) sprach über einen der Wege, auf dem die italienische Monodie nach Mitteldeutschland kam und über die bedeutende Rolle, die Elisabeth von Thüringen dabei spielte.

Die Umschau in Europa begann Luba Kyjanovs'ka (L'viv) mit einem Referat über den Einfluss der mitteldeutschen Barockmusik auf Osteuropa, vor allem auf das Musikleben Lembergs. Demnach haben sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Komponisten auf der Suche nach einem von der herrschenden Österreichischen Kultur unabhängigen Nationalstil an mitteldeutscher Barockmusik, namentlich an der Johann Sebastian Bachs, orientiert. Geknüpft wurde die Beziehung durch Lemberger Musiker, die in Leipzig und Prag studiert hatten. Dieter Gutknecht (Köln) verfolgte die Rezeption der in Italien komponierten Werke Johann Rosenmüllers in Mitteldeutschland. Neben dem italienischen Stil entfaltete auch der französische seine Wirkung, vor allem in Thüringen. Wie er sich dort ausprägte und auf welchem Wege Beispiel gebendes Repertoire dorthin gelangte, legte Peter Wollny (Leipzig) dar. Über die Aufnahme mitteldeutscher Barockmusik in Wien am Beginn des 19. Jahrhunderts berichtete Hartmut Krones (Wien) anhand von Besprechungen in Wiener Musikzeitschriften.

Wolfgang Gersthofer (Leipzig) sprach über gattungsbedingte Unterschiede in der Behandlung des Medea-Mythos in der Kantate *Medée* von Louis Nicolas Clérambault und dem Melodram *Medea* von Georg Benda. Jaroslav Buzga (Prag) informierte über die Verbreitung Dresdner Kirchenkompositionen in Böhmen. Die vielfältigen Bezüge, die Georg Philipp Telemanns Leben und Wirken mit dem musikalischen Europa seiner Zeit verbanden, würdigte Wolf Hobohm (Magdeburg), und Brit Reipsch (Magdeburg) nuancierte das Telemann-Bild dadurch, dass sie den Einfluss italienischer Vorbilder auf Telemanns Opernarien der zwanziger Jahre darstellte. Norbert Dubowy (Heidelberg) ging im Blick auf die Konzerte von Johann Ernst von Sachsen-Weimar dem Einfluss des italienischen Stils auf das mitteldeutsche Instrumentalkonzert im frühen 18. Jahrhundert, während Bachs Tätigkeit in Weimar, nach. Panja Mücke (Marburg) verglich die *Drammi per musica*, die Johann Adolf Hasse für Dresden schuf, mit denen, die er für Italien komponierte, und ermittelte so die besonderen künstlerischen Möglichkeiten, die sich Hasse am Dresdner Hof boten. Die Tagung wurde durch Wolfgang Ruf (Halle) beschlossen. Er widmete seinen Beitrag Georg Friedrich Händels *L'Allegro, il penseroso ed il moderato* und beschrieb die europäischen Dimensionen im Wirken eines Komponisten, der in Mitteldeutsch-

land seine erste Prägung erhielt, in Italien ausgebildet wurde und schließlich in England zu Ruhm gelangte. Die Beiträge der Tagung werden im *Jahrbuch 2001* der Ständigen Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik veröffentlicht.

Hannover 26. bis 29. September 2001:

Internationale Tagung und Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung

von Sabine Meine, Hannover

Die Jahrestagung, die unter der Leitung von Arnfried Edler stand, wurde mit einem internationalen Symposium unter dem Titel „Musik, Wissenschaft und ihre Vermittlung“ eröffnet. Ausgehend von der Umbruchsituation des Faches und dem Gefühl der Notwendigkeit einer Standortbestimmung im Kontext der kulturwissenschaftlichen Diskussion, aber auch angeregt durch den Tagungsort einer Musikhochschule, standen Fragen der durch verschiedene institutionelle Standorte geprägten Ausrichtungen der Musikwissenschaft im Zentrum der Tagung.

Das Kolloquium I „Musikwissenschaft 2001 – Lehre und Forschung im institutionellen Kontext“ bereitete Christoph-Hellmut Mahling (Mainz) bereits in der Eröffnungsveranstaltung durch einen kritischen Überblick zur Lage des Faches im innerdeutschen Kontext vor. Im Colloquium selbst wurden Vorträge aus der hiesigen Fachlandschaft durch Berichte aus dem Ausland erweitert, die in ihrer geschichtlich bedingten Unterschiedlichkeit nur schwierig einander vergleichbar und daher nur bedingt gemeinsam diskutierbar waren, aber für zukünftige Diskussionen Anhaltspunkte boten zu Institutions- und Organisationsformen, zu Dialog- und Kooperationsmodellen und zur Frage des Bildungsauftrags des Faches (so Susanne Rode-Breymanns Bündelung für die Schlussdiskussion). Gegenüber der von Greger Andersson (Lund) gezeichneten Krisensituation in Schweden mit Stärken im popularmusikalischen und medientechnischen Bereich und den von Renata Suchowiejko (Krakau) dargestellten Schwierigkeiten, in Polen inner- und internationale Fach-Dialoge zu aktivieren, bestach Christoph Wolffs (Harvard) Einblick in die amerikanische Situation allein wegen der ebenso stabilen wie flexiblen Verankerung des Faches im akademischen Kanon. Nachdenklich stimmen aber vor allem seine Mahnungen zur Unabhängigkeit von amerikanischen Maßstäben und an den Bildungsauftrag des Faches. Wie entsprechende Zukunftskonzepte gleichwohl die Forderungen nach Berufsbezogenheit und strukturellen Anpassungen an die globalisierte, medientechnisch geprägte Gesellschaft gerecht werden können, wie sie Jan Hemming (Halle) und Wolfgang Marx (Hamburg) als Vertreter des Dachverbands der Studierenden der Musikwissenschaft oder Richard Parncutt (Graz) vertraten, ist demnach eine der zentralen Fragen für die Zukunft. Ansätze produktiver Antworten scheinen Kooperationsmodelle zu bieten, wie sie für den Dialog von Universität und Musikhochschule von Anselm Gerhard (Bern) und von Detlef Altenburg (Weimar/Jena) plausibel gemacht wurden. Wie Suanne Rode-Breymanns (Köln) Vortrag bestätigte, hat sich das Fach an Musikhochschulen im deutschsprachigen Kontext auch in der Forschung längst etabliert, worin die Chance von Profildbildungen auch in produktiver Konkurrenz zur Universität liegt, die weiterhin die Anbindung des Faches an die Geistes- bzw. Kulturwissenschaften garantieren sollte. Wie weit Frankreich von diesem Selbstverständnis entfernt ist, wie das universitäre Fach dort vor allem auf der Musikpraxis und (Kompositions-)Ästhetik aufbaut, überraschte in Christian Meyers (Paris) Bericht.

Das zweite Kolloquium war insofern auf das erste bezogen, als der Versuch unternommen wurde, anhand der konkreten Thematik „Klavier und Orgelmusik im industriellen Zeitalter (1850-2000)“ Möglichkeiten einer neuartigen musikhistorischen Perspektive zu erproben. Im Hintergrund stand die Frage, in welchen Erscheinungen der Musik für Tasteninstrumente sich gesellschaftliche und mentale Umschwünge, wie sie die Industrialisierung auslöste, festmachen

lassen. Dabei zeigte sich eine Fülle neuartiger Aspekte. Die ökonomische Bedeutung und die Vorreiterfunktion des Marketings im Netzwerk von Produktion, Rezeption und Distribution wies James Parakilas (Lewiston, Maine/USA) in seinem Beitrag „The piano in the history of the tie-in“ auf. Die gesellschaftliche Funktionalität der Aneignung von Musik durch Klavierarrangements thematisierte Michael Struck (Kiel) am Beispiel konträrer Beispiele bei Johannes Brahms und Charles Alkan. Janina Klassen (Freiburg) stieß in den Tagebüchern Clara Wiecks auf eine neue Einstellung zur ästhetischen Dimension der Geschwindigkeit in der jungen Musikergeneration nach Beethoven. Dorothea Redepenning (Heidelberg) machte deutlich, wie in der Klaviermusik der ersten Jahre der Sowjetunion futuristische Tendenzen mit Lenins Schlagwort „Sozialismus + Elektrifizierung = Sowjetmacht“ zusammentrafen. Die Suspension des Virtuosen bzw. die Als-ob-Darstellung vermittelt Reproduktions- bzw. Kunstspielklavieren interpretierte Andreas Ballstaedt (Düsseldorf) als Habitus breiter Gesellschaftsschichten in den ersten Jahrzehnten des zwanzigsten Jahrhunderts. Dass vom Klavierspiel eine Neuorientierung der musikalischen Rezeption im Sinn einer Verwissenschaftlichung bzw. Formalisierung ausging, zeigte Hans Joachim Hinrichsen (Zürich) an Hans von Bülow's „Klavier-Vorträgen“ und deren Folgen, insbesondere bei Mathis Lussy und Hugo Riemann. Die Ambivalenz der Faszination durch abstrahierte Bewegungsabläufe einerseits und das Bewusstsein der Bedrohung der künstlerischen Aura durch die Mechanisierung andererseits exemplifizierte Claudia Maurer-Zenck (Graz) an Claude Debussys Klaviermusik. Siegfried Mauser (Salzburg) wies auf die Positionierung der Gattung Klavierstück an ästhetischen Knotenpunkten des 20. Jahrhunderts hin und unterstrich deren innovatorisches Potential.

Das Symposium „Musikwissenschaft und Musiktheorie an Musikhochschulen. Sachliche und institutionelle Aspekte einer möglichen Zusammenarbeit“ bot auf Initiative der GfM-Fachgruppe „Musikwissenschaft an Musikhochschulen“ unter der Leitung von Thomas Kabisch (Trossingen) mit Vorträgen von diesem, von Dieter Torkewitz (Essen), und Hartmut Fladt (Berlin) sowie einer größeren Diskussionsrunde erste Ansätze zu einem künstlerisch-wissenschaftlichen Austausch zwischen den Fächern.

Den Dialog zwischen Wissenschaft und Kunst an der hannoveraner Hochschule dokumentierten zwei auf das zweite Kolloquium bezogene Klavierabende.

Vilnius, 18. bis 21. Oktober 2001:

35. Konferenz der Musikwissenschaftler des Baltikums
 „Deutsch-baltische musikalische Beziehungen: Geschichte – Gegenwart – Zukunft“

von Gerhard Lock, Leipzig

Die Konferenz der Musikwissenschaftler des Baltikums hat eine lange Tradition und wird seit 1967 jedes Jahr abwechselnd in einem der drei Staaten des Baltikums veranstaltet. Dieses Jahr war Litauen an der Reihe, und wie bisher wurde die Tagung von der Abteilung für Musikwissenschaft des Komponistenverbandes Litauens organisiert, diesmal jedoch in Zusammenarbeit mit dem Institut für deutsche Musikkultur im östlichen Europa (IME) e. V. Bonn. Die diesjährige Generalthematik „Deutsch-baltische musikalische Beziehungen: Geschichte – Gegenwart – Zukunft“ wurde vom IME Bonn initiiert, das selbst mit fünf Referenten vertreten war (Klaus-Peter Koch, Kolja Lessing, Klaus Wolfgang Niemöller, Lucian Schiwietz, Alexander Schwab).

Dass die Wahl eines solchen Themas von besonderer Bedeutung ist, bewiesen die allesamt hoch interessanten Vorträge und die Tatsache, dass es eine Jubiläumskonferenz war, die noch dazu zu Beginn des 21. Jahrhunderts einen Ausblick auf die Zukunft der deutsch-baltischen Beziehungen auch vor dem Hintergrund der Erweiterung der EU zu geben bestrebt war. An jedem der drei Konferenztage wurden Referate sowohl zur Geschichte als auch zur Gegenwart

der deutsch-baltischen Beziehungen gehalten, und die Zukunft zeigte sich in manchem Vortrag, wie auch in den Diskussionen, zumal die Konferenz als solche eben das Forum bildete, um bestehende Beziehungen zu festigen und neue Beziehungen zu knüpfen.

Es wurden 23 Vorträge gehalten und fünf Poster-Beiträge gezeigt. Als ein schöner Ausklang muss hier das am Sonntag von dem Geiger und Pianisten Kolja Lessing gegebene Konzert im Konferenzsaal des Hauses des Komponistenverbandes genannt werden. Lessing war auch selbst als Referent tätig („Vladas Jakubėnas [1904–1967], ein litauischer Schüler Franz Schrekers“). Sein Konzert stellte die Klaviermusik Schrekers (1878–1934) der seiner Schüler gegenüber.

Insgesamt waren acht Referenten aus Deutschland, vier aus Lettland, vier aus Estland, sechs aus Litauen sowie eine russische Referentin angereist. Zu vermerken ist, dass neben den deutschen, lettischen, estnischen, russischen und litauischen Referenten auch ein in Tallinn studierender Deutscher (Hans-Gunter Lock) zu den aus Estland kommenden Referenten gezählt werden konnte. Um solche nicht nur einseitig auf das Studium von Esten, Letten und Litauern in Deutschland beschränkte Beziehungen bemühte sich diese Konferenz auch dadurch, dass weitere Austauschprojekte im Rahmen der Europa-Programme und der Beziehungen der Institute untereinander vorbereitet wurden.

Die Vorträge boten ein reiches Spektrum der deutsch-baltischen Beziehungen, allerdings muss hier ein exemplarischer Überblick genügen. Die Themen reichten von generellen Betrachtungen (Musik aus den baltischen Ländern in deutschen Quellen außerhalb Preußens bis zum 18. Jahrhundert; Deutsch-litauische musikalische Beziehungen Ende des 19., Anfang des 20. Jahrhunderts) bis zu Darstellungen des Wirkens und Schaffens einzelner Persönlichkeiten des Musiklebens im Baltikum (Die Schriften von Elmar Arro über die ostbaltischen Völker und deren Brückenfunktion im Hinblick auf die deutsch-baltischen Musikbeziehungen; Wagner in Riga und Russland; Leo Blechs Tätigkeit 1938–1941 am Rigaer Opernhaus). Weitere Themenbereiche waren: Untersuchungen zu theoretischen Problemen (Arthur von Oettingens Beitrag zur Theorie der Harmonielehre; Die Bedeutung von Sigfrid Karg-Ehlert für die Harmonie einiger litauischer Komponisten), Quellenforschung (Die frühesten Choralbücher aus Livland und Estland [1774–1845]) und ein Bericht über Ereignisse aus den letzten zehn Jahren (Zehn Jahre litauische Musik und Musiker im Land Brandenburg). Fernerhin ging es von Untersuchungen zur Rezeption von Musik und Musikschaffenden in der Vergangenheit (Verdi an einem deutschen Stadttheater im Baltikum: Aufführungspraxis und Rezeption in Tallinn/Reval; Untersuchungen zur Publizistik von Musikreferenten aus den baltischen Ländern in der Sankt Petersburger Zeitung) und der Gegenwart (Arvo Pärt im Spiegel des deutschen Feuilletons) über Verbindungen zwischen deutschen Hochschulen und den Ländern des Baltikums (Litauische Komponisten an den deutschen Hochschulen für Musik; Verbindungen baltischer Musiker zum Leipziger Konservatorium und ihre Bedeutung) bis hin zum Überblick über das Musikleben 2000–2001 jeweils in Estland, Lettland und Litauen. Letzterer war einer der Kernpunkte der Konferenz, denn man erfuhr durch musikalische Hörbeispiele von den Uraufführungen in diesem Zeitraum. Die Reichhaltigkeit und Vielfalt der in den Ländern des Baltikums nicht nur in jüngster Zeit entstandenen Werke lässt aufhorchen und ist für alle diejenigen, die bisher wenig oder gar nicht mit der Musik und Musikkultur des Baltikums in Berührung kamen, gewiss eine kleine Überraschung.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass die deutsch-baltischen Beziehungen gerade auch deshalb Interesse verdienen, weil die heutige Entwicklung der verschiedenen Musikkulturen eng mit der gegenseitigen Verknüpfung in der Vergangenheit zusammenhängt.

Die Veröffentlichung der Beiträge in der Schriftenreihe *Edition IME* des IME Bonn ist in Planung.

Berlin, 29. Oktober bis 4. November 2001:

„Der ‚männliche‘ und der ‚weibliche‘ Beethoven“.
Internationaler musikwissenschaftlicher Kongress

von Claudia Maria Knispel, Berlin

In der Verbindung von Kongress, Konzerten und Interpretations-Workshops für Studierende veranstaltete die Universität der Künste Berlin ein Beethoven-Symposium mit bewusst provozierendem, Widerspruch erregendem Titel, das Cornelia Bartsch, Beatrix Borchard und Rainer Cadenbach konzipiert hatten. Ausgehend von der Tatsache, dass Beethoven seit dem 19. Jahrhundert als der „männlichste“ aller Komponisten galt, wurde er nun unter die feministische Lupe genommen. Durch die inhaltlich breitgefächerte Themenauswahl und die Vielzahl namhafter Forscherpersönlichkeiten mit unterschiedlichsten methodischen Ansätzen waren die Diskussionen stets lebhaft doch nur selten nachhaltig kontrovers. Neben werkimmanenten analytischen Themen kamen begriffs- und wahrnehmungsbildende Formulierungen der Musiktheorie ebenso zur Sprache wie biographische Aspekte und Fragen nach Interpretinnen, Widmungsträgerinnen oder der Beethoven-Rezeption von Musikerinnen und Literatinnen.

Ingeborg Pfingsten (Berlin) und Annegret Huber (Wien) hinterfragten speziell die Termini „männlich“ und „weiblich“ im Sprachgebrauch von Adolph Bernhard Marx bzw. denjenigen der „idée mère“ bei Antoine Reicha, während Sanna Pederson (Oklahoma City, Oklahoma), Helmut Rösing (Hamburg) und Christian Thorau (Cambridge, Massachusetts) allgemein das Problem der Begriffsbildung zur Diskussion stellten. Peter Rummenhölter (Berlin) analysierte gegensätzliche thematische Gestalten der Musik Beethovens und verzichtete explizit auf die Umschreibungen „männlich/weiblich“, wofür er spontanen Beifall des Auditoriums erhielt. Auch Elmar Budde (Berlin) vermied in der Analyse die geschlechtsspezifischen Begriffe und beschrieb das „narrative“ Zeitverständnis Beethovens im Gegensatz zum „gesungenen“ Zeitverständnis Franz Schuberts. Ernst Hettrich (Bonn), Rainer Cadenbach und Margret Jestremski (beide Berlin) untersuchten Beethovens Widmungsverhalten und Komponieren für Frauen. Freia Hoffmann (Oldenburg), Christian Lambour (Wien) und William Kinderman (Urbana, Illinois) sprachen von verschiedenen Frauen in Beethovens Umgebung: Sängerinnen, Schriftstellerinnen, Pianistinnen, wie Dorothea Erdmann, der die *Klaversonate* op. 101 gewidmet ist, und die Klavierfabrikantin Nanette Streicher. Mit Elly Ney, Clara Haskil und Tatjana Nikolajewa wurden von Beate Kraus (Bonn) und Monica Steegmann (Berlin) auch Beethoven-Pianistinnen des 20. Jahrhunderts vorgestellt. Die musikalische Beethoven-Rezeption bei Fanny und Felix Mendelssohn sowie Emilie Mayer brachten Thomas Schmidt-Beste (Heidelberg), Cornelia Bartsch und Martina Sichardt (beide Berlin) zur Sprache, während Renate Moering (Frankfurt/Main) und Gerhard Allroggen (Detmold/Paderborn) die literarische Beethoven-Rezeption bei Bettine von Arnim und E. T. A. Hoffmann zeigten. Unter psychoanalytischen Gesichtspunkten beschäftigten sich Dagmar Hoffmann-Axthelm (Basel), Dieter Schnebel und Klaus Martin Kopitz (beide Berlin) mit Beethovens Biographie. Dem Beethoven-Portrait in bildender Kunst und Film widmete sich Jürgen May (Garmisch-Partenkirchen). Constanze Rora (Berlin) dagegen machte das Beethoven-Bild der Pädagogik durch einen Versuch im Kreativen Schreiben für die Teilnehmenden direkt erfahrbar. Die Verwendung beethovenscher Musik im Film untersuchte Albrecht Riethmüller (Berlin), indem er mit *Schlußakkord* von Detlef Sierck (1936), *A Clockwork Orange* von Stanley Kubrick (1971) und *Kiss Me, Stupid* von Billy Wilder (1964) drei gegensätzliche Beispiele vorstellte. Weitere Themenschwerpunkte des Kongresses waren die Tradition der Beethoven-Forschung in Berlin – Eleonore Büning (Berlin) sprach über das Verhältnis der Berliner Verlegerfamilie Schlesinger zu Beethoven – und das Streichquartett. Beatrix Borchard (Detmold/Paderborn) widmete sich den Quartettzyklen Joseph Joachims, Dörte Schmidt (Stuttgart) den zeitgenössischen Rezensionen und Konzertberichten der Streichquartette. Ihre Recherchen allgemein zur Situation der Frauen-Streichquartette sowie speziell zu den

Joachim-Schülerinnen im Streichquartett stellten Ina Prante (Stuttgart) und Philipp Albrecht (Berlin) engagiert vor.

Höhepunkt der ganzen Woche aber war die Aufführung sämtlicher Streichquartette Beethovens durch das Colorado Quartet aus New York. Die Musikerinnen (Julie Rosenfeld, Deborah Redding, Marka Gustavsson, Diane Chaplin) spielten entsprechend der historischen Programmgestaltung Joseph Joachims in fünf Konzerten jeweils ein frühes, ein mittleres und ein spätes Quartett. Angesichts ihrer in jeder Hinsicht herausragenden Interpretation erweist sich die Frage nach den Eigenarten einer spezifisch männlichen oder spezifisch weiblichen Spielweise als völlig irrelevant, was auch in dem von Christine Lemke-Matwey (Berlin) moderierten Abschlussgespräch konstatiert wurde.

Wrocław (Breslau), 17. November 2001:

Internationales Symposium „Max Kalbeck – Wiedeńczyk z Wrocławia (Ein Wiener aus Breslau)“

von Uwe Harten, Wien

Im Jahr der Wiederkehr des 80. Todestages Max Kalbecks († 4. Mai 1921) und im Rahmen der 300-Jahr-Feier der Breslauer Universität veranstalteten u. a. das Österreichische Generalkonsulat in Krakau und der Klub für Musik und Literatur in Breslau diese Tagung, deren Initiator und wissenschaftlicher Leiter der in Wien lebende polnische Musikwissenschaftler, Buchautor, Film- und Theaterregisseur Piotr Szalsza war. Der Kunsthistoriker Romuald Kaczmarek (Universität Breslau) sprach über „Die kulturelle Vielfalt Wiens in der Zeit des Fin de siècle“ und brachte dem überwiegend polnischen Publikum die Zeit, in der und mit der Kalbeck lebte, in einem gelungenen Überblick nahe. Piotr Szalsza widmete sich dem Thema „Kalbeck in Breslau“, für das er – in vielen Bereichen als erster – an Ort und Stelle umfangreiche Forschungen betrieben hatte. Kalbeck hatte ja bis zu seiner Übersiedlung 1880 nach Wien schon in seiner Heimatstadt als Kritiker besonders in der *Schlesischen Zeitung*, zuletzt auch als Direktionsassistent des Schlesischen Museums gewirkt und bereits drei Lyrikbände publiziert. Uwe Harten (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien, wissenschaftlicher Leiter des Max Kalbeck-Symposiums Wien 2000, dessen Ergebnisse in Breslau auf fruchtbaren Boden gefallen waren), beleuchtete Kalbecks „Mehrfach-Begabung“ (als Musikschriftsteller und -kritiker, als Dichter sowie als Übersetzer, Bearbeiter und Autor von Opernlibretti) und seine Bedeutung für das Wiener Kulturleben. Karol Bula (Katowice) hatte sich dem speziellen Kapitel Johannes Brahms und dessen Freund und Biographen Kalbeck gewidmet, das ja auch Breslau-Bezüge hat (u. a. Ehrendoktorwürde für Brahms), Thomas Aigner (Wien) den Beziehungen von Johann Strauß Sohn und Kalbeck, im Besonderen ihrer trotz Freundschaft nicht friktionsfreien Arbeit als Komponist bzw. (Mit-)Librettist der Oper/Operette *Jabuka*. Elisabeth Großegger (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien) legte anhand von Kalbecks Feuilletons im *Neuen Wiener Tagblatt*, für das er von 1886 bis zu seinem Tode als „Burgtheaterreferent“ schrieb (seit 1895 gleichzeitig auch als Musikreferent), seine Bedeutung gerade für Repertoire und Ensemble dieses Haus dar, an dem er zehn Direktionswechsel miterlebte.

Die Drucklegung der Referate (polnisch/deutsch) ist in Vorbereitung.

Dresden, 16. bis 18. November 2001:

Symposion „Musik zwischen Emigration und Stalinismus. Russische Komponisten in den 1930er- und 1940er-Jahren“

von Stefan Weiss, Dresden

Das vom Forschungs- und Informationszentrum für verfemte Musik am Dresdner Zentrum für zeitgenössische Musik veranstaltete Symposion widmete sich der durch die Oktoberrevolution hervorgerufenen Spaltung der russischen Musikkultur in einen inner- und außersowjetischen Entwicklungsstrang. Die 1930er- und 1940er-Jahre waren als gemeinsames Arbeitsgebiet der zwölf Referenten insofern ein geeignetes Feld, als es sich bei diesem Zeitraum innerhalb der UdSSR um die Kernphase des Stalinismus handelte, und gleichzeitig für viele Emigranten der vorher mitunter als temporär verstandene Emigrationszustand in eine bleibende Realität überging. Dass die „Flüchtlinge vor Lenin“ in den westlichen Ländern mit weit weniger offenen Armen empfangen wurden als die „Flüchtlinge vor Hitler“ einige Jahre später, benannte der Historiker Karl Schlögel (Frankfurt/Oder) als wesentliche Ursache für das immer noch große Wissensdefizit über die russische Emigration bis zum Zweiten Weltkrieg – erst im Zeichen des Kalten Krieges konnte sie verstärkte Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Schlögels Referat machte deutlich, dass Forschungsdesiderate insbesondere hinsichtlich der Geschichte kultureller Transfers zwischen der UdSSR und der Emigration bestehen.

Die Emigration und ihre Folgen für das sowjetische Musikleben standen im Zentrum des ersten Tagungsblocks. Eckhard John (Freiburg i. Br.) unternahm den Versuch, sowjetische Erscheinungen wie das dirigentenlose Orchester Persimfans oder den Aufstieg der RAPM (Assoziation der proletarischen Musiker Russlands) über durch die Emigration bewirkte strukturelle Veränderungen des Musiklebens zu erklären. Svetlana Savenko (Moskau) zeichnete das Verschwinden der Werke emigrierter Komponisten aus der sowjetischen Musikkultur der 1930er-Jahre nach, von dem kurioserweise die geistlichen Werke Sergej Rachmaninovs und Aleksandr Grečaninovs weitgehend ausgenommen blieben. Christoph Flamm (Rom) ergänzte dieses Bild durch eine Fallstudie über die Rezeption Nikolaj Metners, die aufgrund der kritischen Einstellung des Komponisten zur Sowjetunion systematisch verhindert wurde. Der Rolle Boleslav Javorskijs, der in staatlichem Auftrag ausgedehnte Reisen durch Europa unternahm, um emigrierte Komponisten zur Rückkehr zu bewegen, widmete sich der Vortrag von Olesya Bobrik (Moskau). Barbara Barthelmes (Berlin) stellte die These einer kompositorischen Reflexion des Emigrantendaseins in Ivan Vyšnegradskijs Werk *L'éternel étranger* auf den Prüfstand.

Der zweite Tagungsblock rückte die innersowjetische Kompositionsgeschichte in den Mittelpunkt. Friedrich Geiger (Dresden), der das Symposion gemeinsam mit Eckhard John konzipiert hatte, untersuchte künstlerische Verhaltensweisen der Komponisten angesichts stalinistischer Repression in vier Phasen, die durch die Wendepunkte 1932, 1936, 1941 und 1948 gegeben sind. Sergej Prokof'evs Rückkehr in die UdSSR und seinen anschließenden Weg charakterisierte Andreas Wehrmeyer (Berlin) als von materiellen Erwägungen und Anerkennungsbedürfnis geleitet. Einigen seiner Werke, wie der Kantate zum Jahrestag der Oktoberrevolution 1937, blieb allerdings die Akzeptanz versagt; Thomas Schipperges (Heidelberg) betonte in seiner Analyse die Fundierung dieses Werks in einer zutiefst ‚bürgerlichen‘ Musikästhetik, was das Ausbleiben von Aufführungen in der Sowjetunion mitbedingte. Zwei Beiträge dokumentierten die stalinistischen Repressionen gegen einzelne Komponisten: Aleksandr Mosolovs und Nikolaj Roslavec' Schicksale zeichnete Wolfgang Mende (Dresden) anhand von zahlreichen Quellen nach, während Inna Barsova (Moskau) die Umstände enthüllte, die 1938 zur Ermordung Nikolaj Žiljaevs führten – die relevanten Akten wurden erst vor kurzem erstmals zugänglich gemacht. Stefan Weiss (Dresden) untersuchte abschließend das Bild, das russische Emigranten in Vorträgen und Publikationen vom sowjetischen Musikleben der 1930er- und 40er-Jahre zeichneten.

Michaelstein/Harz, 16. bis 18. November 2001:

„Gitarre und Zister. Bauweise, Spieltechnik und Geschichte.“ 22. Musikinstrumentenbau-Symposium

von Dieter Krickeberg, Berlin

Mit der Dauer von vollen drei Tagen sind die internationalen Michaelsteiner Instrumentenbau-Symposien abermals verlängert worden. Christian Rault (Niort) analysierte die Geschichte der europäischen Zupfinstrumente vom 13. bis zum 15. Jahrhundert im Hinblick auf den moslemischen Einfluss bzw. auf die Rolle des Streichens und Zupfens in der Kunstmusik. Den Charakter regionaler Überblicke hatten die Vorträge von Andreas Michel (Markneukirchen) über die Zister in Sachsen (mit Einbeziehung der sogenannten „English Guitar“), von Rob MacKillop (Tayport) über die Bedeutung von Zister und Gitarre in Schottland vor 1800 und von Xosé Crisanto Gándara (La Coruña) über portugiesische Zupfinstrumente im 18. Jahrhundert. Fünf frühe, in französischen Sammlungen erhaltene Zistern sowie ikonographische Hinweise auf ihre Verwendung waren der Gegenstand des Referates von Florence Gétreau (Paris), das sie zusammen mit Joël Dugot erarbeitet hatte.

Über den Wandel der Gitarrenmusik im Italien des 17. Jahrhunderts sprach Lex Eisenhardt (Amsterdam); mit zwei Tabulaturen für Gitarre bzw. Zister aus dem Hause Phalèse bzw. Bellère, die zugleich wichtige Hinweise zu Instrument, Besaitung und Spielweise liefern, machte Frank Hill (Berlin) bekannt. Gérard Rebours (Paris) sprach über die Barockgitarre in Frankreich, mit dem Akzent auf Robert de Visée und François Champion. Mit der spanischen Gitarre als Generalbassinstrument befasste sich Gerardo Arriaga (Madrid).

Peter Forrester (Norfolk) bezog – unter Berücksichtigung der Saiten – bautechnische Details der vor 1800 gefertigten Zistern auf musikalische Aspekte. Steffen Milbradt (Meißen) wies anhand eines Guadagnini zugeschriebenen Instrumentes auf frühe, gewölbte Gitarrendecken hin. Eine vergleichende Untersuchung des Klanges von historischen Gitarren bzw. Zistern stellten Christoph Reuter (Köln) und Wolfgang Voigt (Münster) vor. Gunter Ziegenhals (Zwota) bezog bei seiner Erläuterung der „physikalischen“ (nicht der spieltechnischen) Dämpfung bei Zupfinstrumenten auch den Kontakt mit dem Körper des Spielers ein.

Viele Referenten führten selbst die Instrumente vor. Ausdrücklich als „Lecture-Recital“ angekündigt waren die Auftritte des Duo Arte en Parte (Vigo), das den Zusammenhang zwischen dem Wandel der spanischen Gitarre um 1800 und der entsprechenden Musik aufzeigte, und von Oleg Timofejew (Moskau), der über die siebenstimmige russische Gitarre aus dem frühen 19. Jahrhundert sprach. Wie immer sorgten auch mehrere Konzerte dafür, dass das Thema nicht nur aus dem Blickwinkel des Historikers, Akustikers oder Instrumentenbauers sondern eben auch des Musikers betrachtet wurde.

Ein Tagungsbericht wird erscheinen.

Rom, 29. und 30. November 2001:

Convegno Internazionale „La drammaturgia verdiana e le letterature europee“

von Arnold Jacobshagen, Bayreuth

Die von der Accademia Nazionale dei Lincei und dem Comitato Nazionale per le Celebrazioni Verdiane ausgerichtete Tagung zur Dramaturgie Giuseppe Verdis und ihrem Verhältnis zu den europäischen Literaturen zählte zweifellos zu den wissenschaftlichen Höhepunkten des vergangenen, an Konferenzen reichen Verdi-Jahres. Anders als bei sonstigen jubiläumsüblichen Großveranstaltungen wurden hier in einem begrenzten Forscherkreis thematisch eng aufeinander bezogene Vorträge präsentiert, die von den Vertretern des wissenschaftlichen Tagungskomitees, Francesco Degrada (Mailand), Giuseppe Grioli (Padova), Giovanni Morelli (Venedig), Pierluigi Petrobelli (Rom) und Cesare Questa (Urbino) jeweils in sehr intensive Fachdiskussionen übergeleitet wurden. Das Thema der Veranstaltung knüpfte an eine von Daniela Goldin Folena und Wolfgang Osthoff 1998 geleitete Tagung zum Thema „Verdi und die deutsche Literatur“ an, so dass nunmehr Friedrich von Schiller gegenüber den beiden anderen literarischen Hauptquellen der Opern Verdis, William Shakespeare und Victor Hugo, in den Hintergrund treten konnte. Während das Problem „Verdi und Shakespeare“ durch die Beiträge von Giorgio Melchiori (Rom) und Fabrizio Della Seta (Pavia) vertreten wurde, setzten Damien Colas (Paris) und Alessandro di Profio (Paris) neue Akzente zu Verdis Hugo-Rezeption sowie der Aufnahme seiner Opern nach Sujets Victor Hugos in Paris. Dabei wurden die jüngsten Tendenzen der Hugo-Forschung, die die Rolle des Dichters für die Entwicklung des romantischen Dramas nachhaltig relativieren, nunmehr auch für die Opernforschung fruchtbar gemacht. Literaturwissenschaftliche Untersuchungen zu den von Verdi vertonten Libretti präsentierten Vittorio Coletti (Genua) und Gilberto Lonardi (Verona) und wandten sich dabei dem viel diskutierten Problem der stilistischen Anachronismen in der Librettosprache des Ottocento zu. Friedrich Lippmann (Bonn) zeigte an Verdis und Temistocle Soleras *I Lombardi alla prima crociata* die Transformationen auf, die der gleichnamige Roman Tommaso Grossis, ein Hauptwerk des katholischen Liberalismus in Italien, bei der Opernbearbeitung erfuhr. Strukturuntersuchungen zur Dramaturgie Verdis trugen Alessandro Roccatagliati (Ferrara) und Claudio Toscano (Mailand) vor, wobei ersterer beim Entstehungsprozess der Werke und der Zusammenarbeit von Komponist und Librettisten im kulturellen Umfeld Mailands der 1840er-Jahre ansetzte, letzterer die Erzähltechniken in den Opern Verdis analysierte. Den szenischen Realisierungen der *Giovanna d'Arco* widmete sich Mercedes Viale Ferrero (Turin). Die Annahme, dass sich Verdis kompositorische Ideen zu *La traviata* nicht nur aus den Erlebnissen seiner Pariser Boulevardtheaterbesuche speisten, sondern unmittelbar an die nur in Teilen überlieferte originale Schauspielmusik Edouard Montaubrys zu Alexandre Dumas' *La Dame aux camélias* anknüpfte, konnte schließlich Emilio Sala (Mailand) durch musikalische Parallelen, etwa in der Verwendung einer am Ende des Dramas wiederkehrenden „Ronde vigoureuse“ sowie von Walzer- und Polkathemen plausibel machen. Hierbei akzentuierte Sala einmal mehr die Bedeutung des französischen Unterhaltungstheaters für die europäische Operngeschichte.

Stuttgart, 4. und 5. Dezember 2001:

Symposium zum 50. Todestag des Komponisten Felix Petyrek

von Gudrun Dittmann, Leipzig

Der Komponist und Pianist Felix Petyrek (14.5.1892–1.12.1951) stand in den 1920er-Jahren in der vordersten Reihe der musikalischen Avantgarde. Er war Schüler von Guido Adler, Leopold Godowsky und Franz Schreker in Wien, hatte aber auch einen hervorragenden Namen als Pianist (Erstaufführungen von Strawinsky, Skrjabin, Hába, Křenek, Szymanowsky). Lebenslang in schwieriger finanzieller Situation (trotz Unterstützung seines Freundes Hans Reinhart), verkörperte der äußerst feinsinnige und sensible Künstler die innere Zerrissenheit seiner Generation und lavierte sich später durch die Wirren der NS- und Nachkriegszeit. Sein Wirken und Schaffen wurde erst allmählich in der jüngsten Vergangenheit durch die Biographie *Felix Petyrek* wieder entdeckt. *Lebensbild eines ‚vergessenen‘ Komponisten* (Tutzing 1998) der Petyrek-Schülerin Lisa Mahn. Ebenfalls sehr engagiert setzt sich der Geiger und Pianist Kolja Lessing für Petyrek ein.

Kolja Lessing organisierte an der Musikhochschule Stuttgart (wo Petyrek von 1930 bis 1939 wirkte) ein Petyrek-Symposium mit Konzert zum 50. Todestag des Komponisten. Lisa Mahn (Kiel) schilderte Petyrek sehr persönlich und bewegend als Mensch und Lehrer. Sie hatte auch eine Ausstellung mit den verschiedenen Lebens- und Schaffensstationen Petyreks initiiert. Kolja Lessing verdeutlichte anhand zahlreicher Musikbeispiele wichtige Aspekte von Petyreks Klaviermusik der Jahre 1915 bis 1930. Barbara Busch (Augsburg) beantwortete die Frage: „Felix Petyreks Opern – ein Beitrag zur Literaturoper?“, wobei sie methodologische Überlegungen zur Opernanalyse exemplarisch auf Petyreks Oper *Die arme Mutter und der Tod* anwandte. Gudrun Dittmann betrachtete die Dramatische Rhapsodie *Der Garten des Paradieses* (UJA Leipzig 1942) im Kontext nationalsozialistischer Interessen. Mit dem Referat „Vereinzelter Stern auf dem trüben Himmel‘ – Petyreks Sextett für Streichquartett, Klarinette und Klavier“ von Stefan Weiss (Dresden) wurde der Bogen zum Konzert des Vorabends gespannt.

Konzert und Symposium waren eine späte Würdigung des zu Unrecht in Vergessenheit geratenen Künstlers.

Im Jahre 2001 angenommene musikwissenschaftliche Dissertationen

zusammengestellt von Rebekka Fritz und Ralf Martin Jäger (Münster/W.)

Von den nicht aufgeführten Instituten konnte keine Auskunft erlangt werden. 68 der insgesamt 114 abgeschlossenen Arbeiten waren der Dissertationsmeldestelle nicht bekannt.

Nachträge 2000

Bayreuth. *Musikwissenschaftliches Seminar.* Joachim Roller: Die Ausführung des Orgelcontinuo vornehmlich in den Rezitativen der geistlichen Kantaten und Passionen von Johann Sebastian Bach.

Osnabrück. *Fachbereich 3 – Musik.* Jessica Merten: Semantische Beschriftung im Film durch autonome Musik. Eine funktionale Analyse ausgewählter Themen.

Promotionen 2001

Augsburg. *Lehrstuhl für Musikwissenschaft.* Keine Dissertation abgeschlossen.

Bamberg. *Lehrstuhl für Musikpädagogik und Musikdidaktik.* Eva Meidel: Der Aspekt der Schülerorientierung in den Konzeptionen der Musikdidaktik seit 1945.

Basel. *Musikwissenschaftliches Institut.* Keine Dissertation abgeschlossen.

Bayreuth. *Musikwissenschaftliches Seminar.* Keine Dissertation abgeschlossen.

Bayreuth. *Forschungsinstitut Musiktheater.* Keine Dissertation abgeschlossen.

Berlin. *Humboldt-Universität. Musikwissenschaftliches Seminar.* Camilla Bork: Paul Hindemiths Frühwerk und der Frankfurter Expressionismus. □ Simone Hohmaier: „Ein zweiter Pfad der Tradition“. Kompositorische Bartók-Rezeption in einer pluralistischen Musikkultur. □ Bernhard Schrammek: Zwischen Kirche und Karneval. Biographie, soziales Umfeld und Werk des römischen Kappelmeisters Virgilio Mazzocchi (1597–1646).

Berlin. *Freie Universität, Seminar für Vergleichende Musikwissenschaft.* In-Jeong Yang: Studien zur koreanischen Soloinstrumentalmusik *sanjo* für *kayagum* der Song Kum-yon-Schule. Untersuchung zur Geschichte und zum Entwicklungsprozess der Aufführungspraxis. □ Virginia Yep: Die „Bandas“. Eine Instrumentalpraxis und ihre Bedeutung für das Musikleben in Baja Piura (Nordperu).

Berlin. *Hochschule der Künste.* Karol Bula: Polnische Komponisten und Musiker im Berliner Musikleben zwischen 1871–1914. □ Ariane Jeßulat: Die Frage als musikalischer Topos. Studien zur Motivbildung in der Musik des 19. Jahrhunderts. □ Shinji Koiwa: Formale Disposition von Klavierkonzerten um 1830.

Berlin. *Technische Universität. Fachgebiet Musikwissenschaft.* Ae-Kyung Choi: Einheit und Mannigfaltigkeit. Eine Studie zu den fünf Symphonien von Isang Yun. □ Thomas Hempel: Untersuchungen zur Korrelation auditiver und instrumenteller Messergebnisse für die Bewertung von Fahrzeuginnenraumgeräuschen als Grundlage eines Beitrags zur Klassifikation von Hörereignissen. □ Friedemann Kawohl: Urheberrecht der Musik in Preußen 1820–1840. □ Steffen Seifering: Zeremoniell, Text und Musik in den Motetten Johannes Ciconias. □ Julia Severus: Artikulationspraxis Johann Sebastian Bachs und Möglichkeiten ihrer Anwendung in den Klavierwerken. □ Sebastian Urmoneit: Tristan und Isolde – Eros und Thanatos. Zur ‚dichterischen Deutlichkeit‘ der Harmonik von Richard Wagners ‚Handlung‘ Tristan und Isolde. □ Bijan Zelli: Reale und virtuelle Räume in der Computermusik: Theorien, Systeme, Analysen.

Bern. *Institut für Musikwissenschaft.* Hans-Georg Hofmann: Die Rolle der Musik in den Enzyklopädien des 18. Jahrhunderts. Studien zur Geschichte der musikterminologischen Lexikographie in Deutschland.

Bochum. *Musikwissenschaftliches Institut.* Keine Dissertation abgeschlossen.

Bonn. *Musikwissenschaftliches Seminar.* Bernd Mengede: Arnold Schönbergs Oper „Moses und Aron“. Ansätze einer differenzierenden Strukturanalyse. □ Helga Schieck: Christian Rummel und die herzoglich massonische Hofkapelle 1820–1842.

Detmold/Paderborn. *Musikwissenschaftliches Seminar.* Martina Bergler: Untersuchungen zu Radioprogrammen mit klassischer Musik: Darstellung, Nutzung, Vergleich und Akzeptanz. □ Michael Krestan: Das

russische Glockengeläute und sein Einfluss auf die Kunstmusik Russlands im 19. und 20. Jahrhundert. □ Peter Overbeck: Die Chorwerke von Thomas Linley dem Jüngeren (1756–1778).

Dortmund. *Fachbereich 16 – Musik.* Rolf Ares: Studien zu Bachs sechstem Brandenburgischen Konzert. Besetzung – Analyse – Entstehung – Rezeption. □ Alexia Benthaus: Oper im Unterricht – zwischen Anspruch und Realität: Möglichkeiten und Grenzen eines multidimensionalen Phänomens. □ Johannes Beulertz: Musik am Hofe zu Sayn-Wittgenstein-Berleburg. □ Aaron Eckstaedt: „Robert mit der Fidel, Heike mit dem Bass“. Jiddische Musik in Deutschland. Selbstverständnis, Motivation, Erfahrungen. □ Richard Kronig: Griffbilder für Gitarre. Geschichte, Darstellungsvielfalt, Schwierigkeit und Mängel. Verbesserungsvorschläge für die Griffbildgestaltung mit methodisch-didaktischer Begründung und unter Berücksichtigung von Ergebnissen aus Hilfswissenschaften.

Dresden. *Technische Universität.* Keine Dissertation abgeschlossen.

Düsseldorf. *Robert-Schumann-Hochschule.* Keine Dissertation abgeschlossen.

Eichstätt. *Lehrstuhl für Musikwissenschaft.* Sonia Alejandra López: „María de Buenos Aires“. Eine Monographie der Tango-Operita von Astor Piazzolla und Horacio Ferrer.

Erlangen. *Institut für Musikwissenschaft.* Andreas Pfisterer: „Cantilena Romana“: Untersuchungen zur Überlieferung des gregorianischen Chorals.

Frankfurt a. M. *Musikwissenschaftliches Institut.* Heinz Ecker: Die Harmoniemusik Franz Krommers. □ Markus Fahlbusch: Musikalischer Gedanke und Atonalität in Arnold Schönbergs II. Streichquartett op. 10. □ Kerstin M. Schneider-Seidel: Antike Sujets und moderne Musik. Untersuchungen zur französischen Musik um 1900. □ Walter Windisch-Laube: Symbolik und Topik der Äolsharfe in Literatur und Musik des 18. bis 20. Jahrhunderts. □ Ralph Ph. Ziegler: Alexander Friedrich von Hessen. Studien zu Leben und Werk des Komponisten.

Frankfurt a. M. *Hochschule für Musik und Darstellende Kunst.* Dieter Hermsdorf: Die Madrigale Jacobus Ardelts. Analytische Betrachtungen zur weltlichen Vokalmusik des italienischen frühen Cinquecento. □ Mi-Kyung Lee: Einflüsse der koreanischen Musik und Musikphilosophie auf Isang Yuns Musik. □ Sandra Müller-Berg: Tonal harmony is like a natural force. Eine Studie über das Orchesterwerk „Harmonielehre“ von John Adams.

Freiburg i. Br. *Musikwissenschaftliches Seminar.* Matthias Hochadel: Ein englischer Kommentar zu den Büchern „de institutione musica“ des Boethius aus dem 14. Jahrhundert in den Manuskripten Oxford, All Souls College und Oxford, Bodleian Library, Bodl. 77. □ Sebastian Klemm: Zeitlosigkeit und Unzeitgemäßheit im Spätwerk von Dmitrij Sostakovic.

Freiburg. *Pädagogische Hochschule.* Keine Dissertation abgeschlossen.

Gießen. *Institut für Musikwissenschaft.* Frank Mehring: Sphere Melodies: Die Manifestation transzendentalistischen Gedankenguts in der Musik der Avantgardisten Charles Ives und John Cage. □ Armin Schuster: Die italienischen Opern Giacomo Meyerbeers.

Göttingen. *Musikwissenschaftliches Seminar.* Keine Dissertation abgeschlossen.

Graz. *Institut für Musikwissenschaft.* Keine Dissertation abgeschlossen.

Graz. *Universität für Musik und Darstellende Kunst.* Bernhard Hoffmann: Der Reflex afro-amerikanischer Musik in deutschsprachigen Musik- und Rundfunkzeitschriften 1900–1945. □ Susanne Kogler: Am Ende steht dann, wortlos, die Musik ... Sprache und Sprachlosigkeit im zeitgenössischen Musikschaffen.

Greifswald. *Institut für Kirchenmusik.* Keine Dissertation abgeschlossen.

Halle. *Institut für Musikwissenschaft.* Stefan Keym: Farbe und Zeit. Untersuchungen zur musiktheatralen Struktur und Semantik von Olivier Messiaens „Saint François d’Assise“.

Hamburg. *Musikwissenschaftliches Institut.* Markus Fein: Die musikalische Poetik Bruno Madernas. Zum „seriellen“ Komponieren zwischen 1951 und 1955. □ Anita Kolbus: Malterlinck, Debussy, Schönberg und andere. Zur musikalischen Rezeption des symbolischen Dramas Pellèas et Mélisande. □ Stefan Krüger: Die Musikkultur Flamenco. Darstellung, Analyse und Diskurs. □ Klaus Oehl: Die Oper König Hirsch (1953–55) von Hans Werner Henze. □ Peter Rümenapp: Zur Rezeption der Leitmotivtechnik Richard Wagners im 19. Jahrhundert. □ Peter Sabbagh: Die Entwicklung der Harmonik bei Skrjabin.

Hamburg. *Hochschule für Musik und Theater.* Matthias Rheinländer: Der Computer. Instrument im Musikunterricht – Instrument des Musikunterrichts.

Hannover. *Hochschule für Musik und Theater.* Bernd Clausen, Das Fremde als Grenze. Außereuropäische Musik im Diskurs des 18. Jahrhunderts und der gegenwärtigen Musikpädagogik. □ Marc Bangert: Auditiv-sensomotorische Integration bei komplexen hochtrainierten Wahrnehmungs- und Verhaltensleistungen. Analyse kortikaler Koaktivierungsprozesse am Beispiel des Klavierspiels. (Promotionsort: Universität Hannover)

Heidelberg. *Musikwissenschaftliches Seminar.* Heike Jacobsen: Robert Schumanns Chorballaden – nach Texten von Ludwig Uhland.

Hildesheim. *Institut für Musik.* Keine Dissertation abgeschlossen.

Innsbruck. *Institut für Musikwissenschaft.* Keine Dissertation abgeschlossen.

Karlsruhe. *Institut für Musikwissenschaft.* Keine Dissertation abgeschlossen.

Kassel. *Universität Gesamthochschule. Fachrichtung Musik.* Keine Dissertation abgeschlossen.

Kiel. *Musikwissenschaftliches Institut.* Axel Bruch: Studien zu den Kammersonaten von Edvard Grieg. □ Katrin Eich: Untersuchungen zur Kammermusik von César Franck. □ Birger Petersen-Mikkelsen: Die Melodielehre des „Vollkommenen Capellmeisters“ von Johann Mattheson. Eine Studie zum Paradigmenwechsel in der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts.

Koblenz / Landau. *Seminar Musik.* Keine Dissertation abgeschlossen.

Köln. *Musikwissenschaftliches Institut.* Arnold Esper: Hörbarkeit mikrozeitlicher Strukturen im Musiksignal. □ Wolfram Ferber: Die Schauspielmusiken von Heinz Pauels. □ Hôko Oshikiri: Die Nô-Spiele „Izutsu“ und „Shunkan“. Ein Vergleich der Gestaltung von Text, Tonhöhe und Rhythmus. □ Rüdiger Ritter: Die Rolle der Musik für die polnische Nationalbewegung im 19. Jahrhundert am Beispiel des Komponisten Stanislaw Moniuszko (1819–1872). □ Beate Thiemann: Die Sinfonien Gian Francesco Malipieros. □ Bettina Wagner: Dimitri Schostakowitsch's Oper „Die Nase“. Zur Problematik der Kategorie des Grotesken in der Musik. □ Ursula Winkels: Interpretationsanalyse der Welte-Mignon-Künstlerrollen Nr. 154 und 155 mit Beethovens Klaviersonate cis-moll op. 27.2 „Mondscheinsonaten“ zur Untersuchung der Dynamik unter Berücksichtigung der Tempogestaltung. □ Shin-Hyang Yun: Zwischen zwei Musikwelten. Studien zum musikalischen Denken Isang Yuns mit exemplarischen Werkanalysen.

Leipzig. *Institut für Musikwissenschaft.* Keine Dissertation abgeschlossen.

Mainz. *Musikwissenschaftliches Institut.* Christoph Brehler: Karl Amadeus Hartmann. Untersuchungen zum Frühwerk der Jahre 1927–1933. □ Jörn Edler: Die Applausus-Kompositionen von Antonio Caldara (1670–1736). □ Markus Kiefer: Johannes Driessler. Leben und Werk. □ Clemens Risi: Auf dem Weg zu einem italienischen Musikdrama. □ Rika Shishido: Zwischen Familienblatt und Fachorgan: Die *Neue Musik-Zeitung* (1880–1928). □ Annakarin Täuschel: Studien zu den Opern von A. G. Rubinstein. □ Ulrike Toussaint: Studien zu den Opern Werner Egks.

Marburg. *Musikwissenschaftliches Institut.* Ofried von Steuber: Philip Dulichius (1562–1631) – Leben und Werk mit thematischem Werkverzeichnis (PDV).

München. *Institut für Musikpädagogik.* Nesrin Kalyoncu: Musikunterricht in der deutschen und türkischen Grundschule. Eine vergleichende Untersuchung. □ Karen Voltz: Orgelunterricht in der seminaristischen Lehrerbildung.

München. *Institut für Musikwissenschaft.* Silke Berdux: „Sie liebt mir für alles trumelscheit“. Zur Geschichte des Trumscheits im deutschsprachigen Raum. □ Myriam Rion, Suzanne: Die Idee der Verbindung von Musik und Poesie im Frankreich des 16. Jahrhunderts. Das musikalische Supplement zu Pierre de Ronsards *Amours* 1552.

Münster. *Fach Musikwissenschaft.* Sandra Dreise-Beckmann: Anna Amalia von Sachsen-Weimar-Eisenach (1739–1807). Eine musikliebende Herzogin in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. □ Anne Sophie Meine: Albert Roussels *Padmâvatî* (1923) im Kontext der französischen exotistischen Oper (1831–1932). □ Christof Stadelmann: Fortunatissime Cantilene! Padre Martini und der Gregorianische Choral.

Münster. *Fach Musikpädagogik.* Eun-Hyun Park: Die Bedeutung westlicher Musik für die Musik und Musikerziehung in Südkorea – dargestellt an Kompositionen von Sukhi Kang.

Oldenburg. *Fachbereich 2 – Musikwissenschaft.* Ulrich Brodmann: Wertübertragung im Musikunterricht des 19. Jahrhunderts – dargestellt am Beispiel der Musikdidaktik von Johann Helm.

Osnabrück. *Fachbereich 3 – Musik.* Gerrit Bodde: Die Musik in den Filmen Stanley Kubricks. □ Martin Giesecking: Konzeption und Implementation einer code-basierten Generierung interaktiver Notengraphik für musikspezifische Multimedia-Applikation. □ Hae-Jeong Yoon: Stochastische und fraktale Modelle in der algorithmischen Komposition.

Potsdam. Keine Dissertation abgeschlossen.

Regensburg. *Institut für Musikwissenschaft.* Eva-Maria von Adam-Schmidmeier: Das Poetische als zyklisches Prinzip. Studien zum Klavierzyklus im 19. Jahrhundert. □ Magnus Gaul: Musiktheater in Regensburg. Studien zum Repertoire und zur Bearbeitungspraxis in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Rostock. *Institut für Musikwissenschaft.* Keine Dissertation abgeschlossen.

Rostock. *Hochschule für Musik und Theater.* Keine Dissertation abgeschlossen.

Saarbrücken. *Musikwissenschaftliches Institut.* Wolfram Enßlin: Die Opern Ferdinando Paërs. Bd. 1: Studien zur Introdution und rondo-Arie. Bd. 2: Chronologisch-thematisches Opernverzeichnis. □ Bernd Sommer: Die zweistimmigen Inventionen von Johann Sebastian Bach als Übungsmaterial zu Prima-Vista-Spiel. Ein Trainingsmodell zur mühelosen Umsetzung von Tonhöhen- und Rhythmikinformation der traditionellen Notenschrift in Handlügen am Klavier. □ Andreas Wagner: Jean Dubuffet. Die Expériences Musicales. Aspekte der Materialbehandlung im bildnerischen und musikalischen Werk.

Salzburg. *Institut für Musikwissenschaft.* Heidrun Aitenbichler: Gustav Mahlers Figaro-Inszenierung anlässlich des Mozart-Jubiläumjahres 1906. Eine interdisziplinäre Produktionsdokumentation und übersetzungskritische Analyse der Textbearbeitung von Max Kalbeck und Gustav Mahler. □ Michael Malkievicz: Fabritio Caroso: Il Ballarino (venetia 1581). Studien zu Leben und Werk eines Tanzmeisters des 16. Jahrhunderts. □ Dieter Andreas Nanz: Die Orchesterwerke von Edgard Varèse: Tradition und Erneuerung. □ Carena Sangl: Der Cäcilianismus in Salzburg unter Kardinal Katschthaler. □ Stephanie Selke: Vom „Affekt“ zur „Action“. Quellenstudien zur Poetik der Tanzkunst vom späten Ballet de Cour bis zum frühen Ballet en Action.

Salzburg. *Universität Mozarteum.* Keine Dissertation abgeschlossen.

Siegen. *Fachbereich 4.* Keine Dissertation abgeschlossen.

Tübingen. *Musikwissenschaftliches Institut.* Waltraud Götz: „Ave martir inclita“. Drei Märtyreroeffizien aus dem Nachtragsteil (1516) der Handschrift Karlsruhe, BLB Aug. LX im Vergleich mit Einsiedler und Rheinauer Quellen.

Weimar. *Hochschule für Musik. Institut für Musikwissenschaft Weimar-Jena.* Matthias Tischer: Ferdinand Hand – Impresario, Ästhetiker, Dilettant. Eins Beitrag zur Inhaltsästhetik im deutschsprachigen Raum in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Wien. *Institut für Musikwissenschaft.* Susanne Antonicek: Ignaz Assmayr (1790–1862). Biographie und Messenschaften. □ Duan-Rung Chang: Ein beseelter Meister der fleißigen Übung: Karl Czerny. □ Stefan Daubner: Die Orchesterwerke Petr Ebens. Struktur und Zeichen. □ Christine Daxner: John Mansfield Thomson und die Wiederbelebung der Alten Musik in England. □ Andreas Felber: Zur „Europäischen“ Identität der Wiener Free-Jazz-Avantgarde. Die Geschichte der Masters of Unorthodox Jazz und der Reform Art Unit. □ Robert Hanzlik: Quellenuntersuchungen zur vokalen Ornamentationspraxis in Arien des 18. Jahrhunderts. □ Michael Lorenz: Studien zum Schubert-Kreis. □ Misako Otha: Kurt Weills Musiktheater in den Dreißiger Jahren des Zwanzigsten Jahrhunderts. □ Wolfram Rosenberger: Prinzipien der Instrumentation, Struktur und Ästhetik in den Opern von Richard Strauss. □ Marc Stümper: Die Viola da gamba am Österreichischen Kaiserhof. □ Hedwig Wursch: Philosophische Gedanken in Richard Strauss' Tondichtungen – Konkretisiert an der Werkanalyse op. 30.: „Also sprach Zarathustra“. □ Michael Wruß: Beethoven und England.

Wien. *Universität für Musik und Darstellende Kunst.* Lothar Klingelmayer: Musikpräferenz bei Jugendlichen. Eine empirische Untersuchung im Raum Wien und Niederösterreich.

Würzburg. *Institut für Musikwissenschaft.* Armin Koch: Choräle und Choralhaftes im Werk von Felix Mendelssohn Bartholdy. □ Katharina Sponsel: Altes Erbe in neuen Formen. Das kirchenmusikalische Werk A. D. Kastal'skijs (1856–1926).

Würzburg. *Musikpädagogik.* Keine Dissertation abgeschlossen.

Zürich. *Musikwissenschaftliches Institut.* Keine Dissertation abgeschlossen.

BESPRECHUNGEN

ALEXANDER RAUSCH: *Die Musiktraktate des Abtes Bern von Reichenau. Edition und Interpretation. Tutzing: Hans Schneider 1999. VII, 282 S. (Musica mediaevalis Europae occidentalis. Band 5.)*

Die Wiener Dissertation bietet eine kritische Edition der echten Musiktraktate des Abtes Bern, dazu kommen kurze Beiträge zu Fragen der Authentizität, Chronologie, Quellen, Nachwirkungen und Terminologie sowie eine Vergleichstabelle der Tonartzuweisungen Berns und in zeitgenössischen Tonaren. Als Anhang sind der Tonar Reginos und zwei spätere Bearbeitungen von Berns Tonar abgedruckt.

Für den breit überlieferten *Prologus* hat Rausch ein detailliertes Stemma aufgestellt, das jedoch einer Überprüfung nur teilweise standhält:

Kl kann nicht der Archetyp der interpolierten Gruppe sein, da die Interpolation nach 9,50 für 9,13 das Beispiel „*Apparuit caro suo Iohanni*“ voraussetzt, das in den übrigen interpolierten Handschriften steht, nicht aber in Kl. Prüft man die Stelle genauer, zeigt sich, dass Kl in 9,4-14 nicht den interpolierten, sondern den authentischen Text bietet. Eine Erklärung hierfür wäre noch zu suchen. Hinfällig wird damit auch der von Rausch konstruierte Hyparchetyp für MeR.

In der Gruppe der Kurzversion geht die Zuordnung von Ro₂ zu B₁Vn nicht auf, da sie eine Reihe von gemeinsamen Lesarten von B₁Vn nicht hat (7,2; 7,3; 7,23; 7,28; 7,30; 7,31; 7,34; 8,10; 9,27). Dass Vn nur in Kapitel 7-8 mit B₁ eng übereinstimmt, gemeinsame Fehler mit C (5,14), CM₄ (7,4), MiRo₂ (5,13; 9,10) aufweist, in 5,5 die ursprüngliche Lesart allein, in 6,14 gemeinsam mit C hat, deutet daraufhin, dass Vn stark kontaminiert ist. In geringerem Umfang dürfte dies für die gesamte Gruppe gelten.

In der Gruppe Le₂M₁M₂M₅M₆W₁ muss M₂ als kontaminiert gelten, da sie gemeinsame Fehler mit Le₂ nur in den ersten Kapiteln hat (2,4; 2,12; 2,29-31; 3,2; 3,3), im neunten Kapitel aber gemeinsame Fehler mit W₁ (9,10; 9,20; 9,27) und gelegentlich ursprüngliche Lesarten gemeinsam mit M₆ gegen Le₂M₅W₁ (10,7; 12,4) hat.

Ebenfalls kontaminiert ist T, die zwar eindeutig der interpolierten Gruppe zugehört, aber auch gemeinsame Fehler mit K₂KrLe₁ hat (Epistola 2; 2,2; 2,17). Dagegen beruht Rauschs Behauptung, Ba sei von Kr her kontaminiert, auf Belegen, die nicht hinreichend sind (4,1 „*iniuncti*“) „*iuncti*“ ist eine Haplographie und so nahe liegend, dass sie unabhängig entstanden sein kann; 9,8 und 10,8 sind zu verbreitet, um überhaupt etwas aussagen zu können, 12,4 ist rein orthographisch).

Die Gruppe B₂DK₁O und ihre Zuordnung zu W₁ beruht auf Varianten zweifelhafter Signifikanz. Auch die Anordnung der restlichen Handschriften steht vor dem Problem, dass der Text zu kurz und zu gut überliefert ist, um eine ausreichende Zahl signifikanter Varianten zu bieten.

Auf die Textkonstitution hat dies alles zum Glück kaum Einfluss. Eine Frage, die Rausch nicht stellt, ist die nach einem (vom Original unterschiedenen) Archetyp. Er bejaht sie jedoch implizit dadurch, dass er an einigen Stellen gegen die maßgebliche Überlieferung entscheidet (4,3; 6,7; 9,8), in 11,7 zweifellos zu Recht. (An solchen Stellen hätte man gerne einen positiven Apparat!) Dann sollte man jedoch auch in 11,12 grammatisch korrekt „*delectatur* lesen“, eventuell in 9,11 „*terminatur*“. Das unverständliche *cum* in 12,17 sollte eine *crux* bekommen. In Epistola 7 ist Rauschs Lesart „*ut ait Tullius*“ nur in G belegt; trotz der Qualität dieser Handschrift sollte man dem Konsens der übrigen mit „*ut T. ait*“ folgen. Das „*sui*“ im selben Satz steht zwar bei Cicero, ist aber bei Bern zu schwach belegt.

Zur Darstellung im Apparat ist anzumerken, dass die Einführung je einer Sammelsigle für die interpolierte Gruppe und die Kurzversion die Orientierung erleichtert hätte. Nicht recht verständlich ist, dass in dem ausführlichen Apparat kommentarlos alle Angaben zur Notation fehlen. Ebenfalls fehlt der Hinweis, dass die Beispiele in der Interpolation nach 9,50 zumindest in Kl mit Neumen und Buchstabennotation versehen sind, was für das inhaltliche Verständnis notwendig ist (Abbildungen in Smits van Waesberghes Edition DMA.A.VIb).

In einer der folgenden Abhandlungen begründet Rausch seine Entscheidung, den Bern zugeschriebenen Traktat *De mensurando monochordo*, weil unecht, nicht in die Edition aufzunehmen. Hierin wird man ihm gerne folgen, ebenso in der Zuschreibung der Interpolationen im *Prologus* an Frutolf. Dass *De mensurando monochordo* von Frutolfs *Breviarium* und den *Prologus*-Interpolationen abhängig sei und daher um 1100 datiert werden müsse, bleibt dagegen eine unbelegte Behauptung. Um diese Frage zu klären, wäre erst einmal Frutolfs Kompilation quellenkritisch zu untersuchen.

Insgesamt bedeutet diese Arbeit einen willkommenen Fortschritt gegenüber Gerberts Edition. Insbesondere die Tonarforschung kann Rausch dankbar sein für die erstmalige Veröffentlichung eines der bedeutenden Tonare des 11. Jahrhunderts sowie für die verlässliche Wiedergabe von Reginos Tonar.

(November 2001) Andreas Pfisterer

Musik-Konzepte. Heft 105. Giovanni Gabrieli. Quantus Vir. Hrsg. v. Heinz-Klaus METZGER und Rainer RIEHN. München: edition text + kritik GmbH 1999. 125 S., Notenbeisp.

Der Band enthält fünf Aufsätze von Michael Heinemann und Holger Eichhorn zum übergreifenden Thema „Gabrieli und Deutschland“. Diesen schließt sich ein Werkverzeichnis Gabrielis (Eichhorn) sowie eine Auswahlbibliographie und Auswahldiskographie von Andreas Lisius an. Unter verschiedenen Blickwinkeln nähern sich beide Autoren dem Komponisten und Organisten am Markusdom in Venedig und seiner Relevanz für die deutsche Musikkultur. Natürlich steht dabei Heinrich Schütz im Mittelpunkt. Eichhorn geht in „Meinem Praeceptor Johann Gabriel. Heinrich Schütz und Giovanni Gabrieli“ der Frage nach, inwieweit Schütz Nachahmungstendenzen erliegt, und kommt zu dem Ergebnis, dass Schütz nicht so sehr an die überkommenen „Strickmuster“ Gabrielis anknüpft. „Es ist dagegen, wie so häufig bei profilierten und zukunftsorientierten Leistungen, einmal mehr die souveräne Organisation vorgefundener Bauelemente, die in eine geglückt absichtsvolle Zusammenfassung eigener und anderer Gedanken mündet.“ (S. 80). Diese Arabeske untermauert der Autor mit einer breit angelegten

Werkbetrachtung, in der Bearbeitungsformen, Parodien und Zitattechniken beschrieben werden. Dabei ist ein Aufsatz entstanden, der weniger auf die Quelle und den Oberlauf des venezianischen Gewässers eingeht als auf den Unterlauf und die Deltamündung, verkörpert durch den Dresdner Kapellmeister.

Unter der Überschrift „Kirchenmusik und Modernität. Zum ‚alten Stil‘ in den Meßsätzen Giovanni Gabrielis“ beschreibt Michael Heinemann überzeugend, dass der Organist des Markusdomes in den Messsätzen von 1597 (*Sacrae symphoniae*) „sich zwar an den kirchenmusikalischen Regularien orientierte, doch auf eine eigene Interpretation ebenso wenig verzichten wollte“ (S. 62). So findet in diesen Sätzen die lokale Tradition der Mehrchörigkeit ihre Berücksichtigung. Auf der anderen Seite zeigen imitatorische Satzanfänge, dass Gabrieli die Konventionen der Messkompositionen bewusst waren. Doch gerade die Messkompositionen verdeutlichen, dass Gabrielis Tonsatz am Ende des 16. Jahrhunderts weniger ein Resultat linear konzipierter Stimmen, als vielmehr vertikal-harmonisch konzipiert ist. Heinemann bemerkt zur Aufführungspraxis dieser Sätze, dass eine A-cappella-Ausführung dieser Werke durchaus gebräuchlich war, die den virtuosen Sängern eine gewisse Entfaltungsmöglichkeit bot (S. 70). Der Aufsatz zu Gabrielis Messsätzen ist unabhängig von der „deutschen Thematik“ zu lesen. Dafür arbeitet Heinemann in „Quantus historicus ... Carl von Winterfelds Gabrieli“ die überragende Rolle des deutschen Juristen bei der Wiederentdeckung des venezianischen Komponisten im letzten Jahrhundert sowie von Winterfelds weitere Verdienste um die Musikgeschichtsschreibung heraus. Von Winterfelds Forschungen tragen Früchte bis in unsere Zeit. Seine Arbeit über Gabrieli gilt als ein Klassiker.

Holger Eichhorns „Der deutsche Gabrieli“ befasst sich mit der Überlieferung des Spätwerkes Giovanni Gabrielis in deutschen Quellen des 17. Jahrhunderts, wobei er bei Richard Charteris' Forschungen anknüpfen konnte. Der 105. Band der Musikkonzepte wird mit Eichhorns Beitrag „In aller Welt hochberühmt, Gabrieli: Quantus vir“ eröffnet, der sich in etwas polemischer Form mit den (typischen) Merkmalen des Kompositionsstils Gabrielis befasst. Schade, dass dieser informative Auf-

satz durch seine Sprunghaftigkeit, Launenhaftigkeit und verschachtelten Satzkonstruktionen nicht angenehm zu lesen ist.

(September 2000)

Johannes Ring

MICHAEL PRAETORIUS: *Syntagma Musicum*. Band I: Faksimile-Reprint der Ausgabe Wittenberg 1614/15, Band II u. III: Faksimile-Reprint der Ausgabe Wolfenbüttel 1619. Hrsg. u. mit einer Einführung versehen von Arno FORCHERT, Kassel u. a.: Bärenreiter 2001. Band I: X, 459 S., Band II: 236, XLII S., Band III: 260 S.

Es hieße Eulen nach Athen zu tragen, wollte man die Bedeutung von Praetorius' *Syntagma musicum* näher erläutern. Dass der Bärenreiter-Verlag von dieser für die Musikanschauung des deutschen Frühbarock zentralen Quelle eine auch für Studierende erschwingliche Neuausgabe veranstaltet hat, verdient allemal Anerkennung und Lob. Verglichen mit dem älteren, von Wilibald Gurlitt besorgten Faksimile ist der Satzspiegel nur geringfügig verkleinert worden; die Les- und Studierbarkeit des Textes hat also nicht gelitten. (Bei Tabula II von Band II kann weiterhin jeder, der möchte, das „Rückpositiefflein“ an der richtigen Stelle „ankleistern“.)

Bereichert wird die neue Ausgabe durch ein Vorwort des Herausgebers. Arno Forchert informiert knapp, aber ausführlich genug über den Autor Praetorius, den Aufbau des *Syntagma* und die Schwerpunkte der drei Bände. Bei den Ausführungen zur Biographie konzentriert sich Forchert vornehmlich auf die lückenhaft überlieferten Ereignisse zwischen Praetorius' Studium an der Viadrina und dem Beginn seiner Tätigkeit am Hofe von Heinrich Julius von Braunschweig-Wolfenbüttel. Er macht wahrscheinlich, dass der junge Musiker zwischen 1589 und 1593/94 seine Studien auf Veranlassung des Historikers Reiner Reineccius in Helmstedt fortsetzte und sich danach in Wolfenbüttel niederließ, wo er 1595 Mitglied der herzoglichen Kapelle wurde. Reineccius aber, Verfasser einer *Historia Julia sive Syntagma Heroicum*, beeinflusste nicht nur die Biographie des Praetorius, sondern letztlich auch noch Titel und Disposition des *Syntagma musicum*.

(Dezember 2001)

Walter Werbeck

THOMAS SYNOFZIK: *Heinrich Grimm (1592/93–1637). „Cantilena est loquela canens“*. Studien zu Überlieferung und Kompositionstechnik. Mit Thematischem Werkverzeichnis. Eisenach: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 2000. VI, 543 S., Notenbeisp.

Wer bislang, gestützt auf das folgenschwere Urteil von Wolfgang Caspar Printz über die drei großen „S“, glaubte, als bedeutende mitteldeutsche Komponisten in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts zählten allein Schütz, Schein und Scheidt, der wird sich umorientieren müssen. Thomas Synofzik ist es gelungen, ihnen einen Konkurrenten an die Seite zu stellen: Heinrich Grimm, geboren 1592/93 in Holzminden, Kapellknabe und Schüler von Michael Praetorius am Hofe in Wolfenbüttel, danach, vermutlich von 1616 bis 1631, Kantor am Altstädtischen Gymnasium in Magdeburg und seit 1632 bis zu seinem Tod 1637 Organist an St. Andreas in Braunschweig. Die zahlreichen Zeugnisse, in denen Grimm als einer der bedeutendsten Komponisten und Musiktheoretiker seiner Zeit genannt wird, haben, wie Synofzik zeigen kann, durchaus ihr fundamentum in re: nämlich in den Kompositionen wie theoretischen Schriften seines Meisters.

Wurde der Stand des Wissens über Grimm und seine Werke bislang noch immer weitgehend durch die 1940 vorgelegte Dissertation von Hermann Lorenzen bestimmt, so setzt nun Synofzik neue Maßstäbe, und zwar vor allem in puncto Werkbestand. Die Anzahl der nachweisbaren Vokalkompositionen Grimms beläuft sich dank der intensiven Forschungen des Verfassers nunmehr auf 320 Werke (dazu kommen noch wenige Instrumentalstücke): Das ist mehr als doppelt soviel, wie Lorenzen ermittelt hatte. Außerdem schafft Synofzik Klarheit hinsichtlich der theoretischen Schriften Grimms. Eine angeblich verschollene Solmisationslehre wird als Einleitung zur 2. Auflage von Grimms *Tyrocinia* (1630/32) identifiziert, und außerdem kann Synofzik den Inhalt einer vor allem aus Schriften Johann Georg Ahles bekannten, aber verschollenen Kompositionslehre Grimms weitgehend eruieren.

Zwei Schwerpunkte hat Synofzik sich in seiner Arbeit (die als Dissertation 1998 an der Universität Köln angenommen wurde) gesetzt: Zum einen eine grundlegend neue Dokumen-

tation des Werkbestandes, die in einem ausführlichen thematischen Verzeichnis, dem „HGWW“, gipfelt, und zum zweiten umfangreiche Stilanalysen. Weil die Werke Grimms häufig in anonymen Sammelhandschriften überliefert und deshalb nicht immer leicht zu identifizieren seien, sei „Stilanalyse als notwendige Ergänzung“ (S. 11) unverzichtbar. Auch bei Rekonstruktionen bzw. Ergänzungen unvollständig überlieferter Werke könne man auf eine analytisch gewonnene Kenntnis der grimmschen Satztechnik nicht verzichten.

In allen Aspekten zur Dokumentation von Grimms Kompositionen – vor allem zu den handschriftlichen und gedruckten Quellen, ihrer Verbreitung und Abhängigkeit – erweist sich Synofzik als ein Meister seines Faches. Schon die konzentrierten Ausführungen in Kapitel II liest man mit Gewinn, und das Werkverzeichnis ist bis zum Rand mit Informationen gefüllt. In dessen erstem und wichtigstem Teil sind sämtliche in Quellen des 17. Jahrhunderts Grimm zugeschriebenen Vokalwerke verzeichnet, auch solche, für die andere Komponisten genannt werden, die also nicht eindeutig zuweisbar sind. Geordnet ist das Verzeichnis alphabetisch. Es enthält neben den üblichen Angaben zur Besetzung, zum Text, zu den Quellen und zu späteren Nachweisen vor allem eine entweder detaillierte (bei von Grimm signierten Handschriften) oder pauschale (bei anonymen Manuskripten) Spezifizierung der einzelnen Stimmbücher. Sie wird ergänzt durch Notincipits, die, so die Intention, „das Zuordnen etwaiger neuentdeckter Stimmen“ (S. 273) erleichtern sollen. Gerade bei Mehrfachzuschreibungen spielt das Verzeichnis seine Stärken aus: So kann man beispielsweise den Angaben zu HGWW I/133 und I/134 entnehmen, dass von den zwei achttimmigen Vertonungen von Versen aus Psalm 108 („Gott, es ist mein rechter Ernst“) die erste in Quellen aus Dresden und Berlin nicht Grimm, sondern Schein zugewiesen wird, während für das zweite Stück mehrere Quellen Georg Seidel als Komponisten nennen. Gerade solche und ähnliche Fälle lassen es allerdings um so bedauerlicher erscheinen, dass Synofzik seiner Arbeit kein Namensregister beigegeben hat.

Dem Verzeichnis der Vokalwerke folgen solche der Instrumentalstücke (wiederum mit Incipits der überlieferten Stimmen) und der

Theoretica; eine Diskussion aller Grimm-Zuschreibungen des 19. und 20. Jahrhunderts schließt sich an. In zahlreichen Fällen kann Synofzik bisherige Vermutungen einer Autorschaft Grimms eindeutig bestätigen oder ausschließen. Beigegeben sind endlich drei Quellenregister: eines aller von Grimm veranstalteten Drucke (darunter bekanntlich auch Neuauflagen von Baryphonus' *Pleiades Musicae* und von Calvisius' *Melopoia*), eines aller Sammeldrucke und eines aller handschriftlichen Quellen.

Operiert Synofzik also auf dem Gebiet der Werkdokumentation souverän und beeindruckend, so hinterlassen seine Analysen im 4. Kapitel einen eher zwiespältigen Eindruck. Das hat verschiedene Gründe. Der Verfasser nimmt sich Kantionalsätze, Motetten in wechselnden Besetzungen (bis zur Doppelchörigkeit), Concerti, Choralbearbeitungen und Parodiekompositionen vor, wobei jeweils ausgewählte Stücke Grimms mit solchen meist deutscher Zeitgenossen verglichen werden. Bei einem derart umfangreichen Programm bleibt naturgemäß für ausführliche Untersuchungen nicht viel Raum. Zu erwarten wäre folglich eine Beschränkung auf jeweils wenige, charakteristische und zuvor begründete Aspekte. Doch davon kann bei Synofzik keine Rede sein. Er analysiert, was ihm jeweils wichtig erscheint, wobei er in der Regel protokollarische, gelegentlich auch statistische Verfahren anwendet, deren Validität umstandslos vorausgesetzt wird. Auf eine Diskussion seiner Methoden oder der zu untersuchenden Parameter lässt der Verfasser sich nicht ein, auch eine Einbeziehung bisheriger Forschungsergebnisse fehlt. Stattdessen wird der Leser mit Details überschüttet, hinter denen er den roten Faden meist vergeblich sucht; Resümees, die das Material gewichten und werten, gibt es nicht. Überhaupt sind Interpretationen Mangelware, und wenn, dann fallen sie mitunter fragwürdig aus – dass beispielsweise ein bei Grimm seltenes *b* in dorischen Sätzen „modusspezifischer“ (S. 79) sei als ein häufiges *b* bei Schein, leuchtet so pauschal keineswegs ein –, oder sie bleiben an der Oberfläche stehen, wenn Synofzik etwa bei Concerti die neue Rolle des Basses hervorhebt oder das motivische Wechselspiel der Oberstimmen betont, die sich – was der Verfasser für das „modernste“ hält – bei liegendem

Bass an den Akkordtönen des zugrunde liegenden Klanges orientieren (S. 105 ff.). Man bedauert solche und ähnliche Passagen um so mehr, als sich Synofzik immer wieder auch als scharfsinniger Beobachter erweist, der seinem Ziel, einem differenzierten Profil von Grimms Kompositionsweise, in der Summe recht nahe kommt und davon bei seinen Nachweisen von *Incerta* ebenso wie bei seinen Rekonstruktionen unvollständig überlieferter Stücke zu profitieren weiß. Heinrich Grimm, daran besteht kein Zweifel, hat seinen bislang kompetentesten Forscher gefunden.

(Januar 2002)

Walter Werbeck

ASTRID LAAKMANN: „... nur allein aus Liebe der Musica“. *Die Bückeburger Hofmusik zur Zeit des Grafen Ernst III. zu Holstein-Schaumburg als Beispiel höfischer Musikpflege im Gebiet der ‚Weserrenaissance‘. Münster u.a.: LIT Verlag 2000. XII, 397 S. (Musik in Westfalen. Band 4.)*

Die Bückeburger Hofmusik entwickelte sich unter der Regentschaft von Graf Ernst III. zu Holstein-Schaumburg (1601–1622) zu einem für den Beginn des 17. Jahrhunderts in Nord- und Mitteldeutschland repräsentativen Leistungsstand, dem der Dreißigjährige Krieg ein Ende setzte. Den regional und persönlichkeitsbedingten Strukturen dieser Hofmusik nachzugehen, ist allein insofern lohnend, als eine solche Untersuchung die Perspektive auf diesen musikalischen Standort als einem maßgeblich durch Praetorius und Schütz geprägten relativiert. Wie an anderen mittelgroßen Höfen der Zeit florierte hier eine Musik, die sich am internationalen Standard orientierte, ohne durch den Einfluss eines herausragenden Musikers bestimmt zu sein. Vielmehr lebte der Bückeburger Hof in einem Netzwerk verwandtschaftlicher und gesellschaftlicher Beziehungen mit vergleichbaren Höfen, die auch das Musikleben färbten. So formierte sich die von Ernst III. gegründete Hofkapelle auf der Basis von fünf englischen Musikanten aus Kassel, die bei Landgraf Moritz von Hessen, dem Schwager Ernsts, Teil der englischen Komödiantengruppe gewesen waren. Neben den unmittelbar benachbarten Höfen wie Kassel, Lippe und Braunschweig-Wolfenbüttel bestanden Kontakte zum damals vorbildlichen Kaiserhof

Rudolf II. in Prag, den Graf Ernst auf einer Kavaliertour kennen gelernt hatte. Indem er zwei weitere Bildungsreisen nach Italien unternahm und sich für den Ausbau von grafenschaftlichen Bildungseinrichtungen einsetzte, nachdem er selbst die Lateinschule sowie ein Studium der Jura und Artes Liberales absolviert hatte, weist dieser Landesfürst ein für das lutherische Deutschland repräsentatives humanistisches Profil auf, das Voraussetzung für seine Bemühungen um die Hofmusik ist. Das Beispiel Bückeburg belegt demnach auch den konfessionellen Einfluss auf die Zusammensetzung der Musiker am Hof wie auf deren Mobilität. Bückeburg fungierte als Zwischenstation auf einer „Künstlerstraße“ von den damals lutherischen Höfen Stuttgart und Heidelberg im Süden über Gottorf in Schleswig-Holstein bis an den Königshof in Kopenhagen, wo einige Musiker nach Ernsts Tod 1622 eine Anstellung fanden. Dass der Austausch mit dem seit 1605 reformierten Kasseler Hof dabei ebenso rege war, weist auf Widersprüche in den Beziehungen von Konfession und Kultur, die interessante zukünftige Untersuchungen anregen könnten. Solche weiter gefassten, strukturgeschichtlichen Probleme streift Laakmann aber leider nur am Rande, da sie in ihrem Verständnis regionalgeschichtlicher Forschung vor allem auf philologische Arbeitsweisen konzentriert scheint. In diesem Sinn vermisst man vor allem im Bericht zum Forschungsstand (II.) die methodische Diskussion vergleichbarer Untersuchungen zur nord- und mitteldeutschen Hofmusik und eine entsprechende Standortbestimmung, die auch das weitere Vorgehen bereichert hätte. In ihrem klaren Aufbau, der Gewissenhaftigkeit, dem Fleiß, aber auch der Vorsicht, mit der die Verfasserin die in der Einleitung aufgestellten Ziele erarbeitet, gleicht diese überarbeitete Dissertation einem Gesellenstück: Aufbau, Organisation und Umfeld der Bückeburger Hofkapelle werden unter musikhistorischen wie soziologischen Kriterien genau beschrieben, die Bedingungen von Aufführung und Rezeption der musikalischen Darbietung sowie das Repertoire anhand der verfügbaren Archivalien untersucht und dabei mit anderen Institutionen der Hofmusik zu Beginn des 17. Jahrhunderts in Beziehung gesetzt. Tabellarische Übersichten, ein umfangreicher Quellen-Anhang sowie

Orts- und Personenregister erleichtern den gezielten Umgang mit der Studie.

Dass Graf Ernst keine eigene künstlerische Leidenschaft entwickelte, weder selbst ein Instrument spielte, komponierte oder theaterpassioniert war wie z. B. Moritz der Gelehrte in Kassel, Heinrich Julius oder die spätere Sophie Elisabeth in Wolfenbüttel, mag ein Grund dafür sein, warum es hier nicht gelang, eigenständige musikalische Prinzipien zu etablieren. Letztlich ist „die Förderung der Hofmusik [in Bückeburg demnach] nicht allein ‚... aus Liebe der Musica‘“ zu verstehen, sondern ebenso „den Prestigeanforderungen der Zeit“ (S. 274) verpflichtet. So ein Fazit von Astrid Laakmann, durch das die Titelwahl des Buches allerdings im nachhinein konterkariert wird. Differenziert, wie die Verfasserin insgesamt überkommene Denkweisen und Begriffe hinterfragt, hätte sie gleichfalls den von ihr überzeugend kritisierten Terminus der „Virtuosensstraße“ in der entsprechenden Titelüberschrift (IV.7) meiden können.

Als eine bedauerliche Folge der schlechten Quellenlage an Musikalien können über die in Bückeburg erklangene Musik selbst nur indirekte Aussagen gemacht werden. Laakmann folgend hat man sich geistliche und weltliche Vokal- und Instrumentalmusik für Kammer, Tafel und Gottesdienst vorzustellen, weniger prächtig als in Kassel, vorherrschend in Tradition englischer Consort-Musik, die von Kapellmusikern des Hauses oder der Nachbarhöfe stammte, etwa von William Brade, von Heinrich Schütz und dessen Studienkollegen Johann Grabbe, mehrstimmige geistliche Vokalmusik des Kapellmeisters Konrad Hagius oder die *Musae Sioniae* von Michael Praetorius. (Januar 2002) Sabine Meine

HELMUT LAUTERWASSER: Angst der Hölle und Friede der Seelen. Die Parallelversionen des 116. Psalms in Burckhard Großmans Sammeldruck von 1623 in ihrem historischen Umfeld. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1999. 385 S. (Abhandlungen zur Musikgeschichte. Band 6.)

„[...] wo sonst in der Musikgeschichte könnte man 16 umfangreiche, fast gleichzeitig entstandene Versionen eines Textes miteinander vergleichen“, so die rhetorische Frage des Ver-

fassers im Vorwort seiner Arbeit, der er die passende Antwort folgen lässt: „Für die Musiklandschaft Mitteldeutschland, ja für die gesamte deutschsprachige Motettenkomposition bietet der Großman-Druck hierfür eine einzigartige Möglichkeit.“ Nachdem 1994 Christoph Wolff und Daniel R. Melamed eine Neuausgabe des nach dem Zweiten Weltkrieg lange als verschollen geltenden Drucks veranstaltet hatten (an dem neben zahlreichen Kleinmeistern auch solche Koryphäen wie Michael Praetorius, Heinrich Schütz und Johann Hermann Schein beteiligt waren), liefert Lauterwasser nun mit seiner Göttinger Dissertation die ergänzende Monographie nach (ihr war, ebenfalls 1994, schon die Saarbrücker Dissertation von Edmund Sauer vorangegangen).

Als „Kernstück“ des Buches kündigt der Autor eine vergleichende „Synopsis von insgesamt 20 ausgewählten Abschnitten“ aus den einzelnen Psalmkompositionen an. Darauf muss der Leser allerdings 211 Seiten lang, bis zum letzten Kapitel, warten. Zuvor widmet sich Lauterwasser, wie im Titel seines Buches angekündigt, in großer Ausführlichkeit dem „historischen Umfeld“. Sämtliche Aspekte, die zum Verständnis der Sammlung dienen, werden erörtert. Die Spannweite der Themen reicht von Leben und Werk Großmans sowie Kurzbiographien der Komponisten über eine detaillierte Exegese des umfangreichen Vorworts der Sammlung, philologische Kapitel (die dem Kritischen Bericht einer Neuausgabe entnommen sein könnten) und eine Einordnung der Sammlung in die seit der Mitte des 16. Jahrhunderts zu belegende Tradition deutschsprachiger Psalmotetten bis zur Untersuchung der Geschichte von Luthers Übersetzung des Psalmtextes, seiner jeweiligen Fassungen und seiner Gliederungen durch die einzelnen Komponisten. Lauterwasser holt weit aus, er erhellt nicht allein den musikalischen, sondern auch den literarischen und vor allem den theologischen Kontext der Sammlung. Großmans Druck, so zeigt sich, ist eng vernetzt mit den geistigen Strömungen seiner Zeit und keinesfalls eine nur aus der individuellen Biographie ihres Auftraggebers zu erklärende Kuriosität.

Einige Resultate, die mit der Musik zusammenhängen: 1. Die Reihenfolge der Stücke, die zwischen Frühjahr 1619 und Frühjahr 1621 entstanden, gibt nicht über den Rang der Kom-

ponisten Auskunft, sondern beruht allein auf dem Zeitpunkt ihres Eintreffens beim Auftraggeber. 2. Rogier Michael war beim Beginn der Abfassung des Vorworts noch am Leben, ist also jedenfalls nach Michael Praetorius, vermutlich sogar erst nach Ostern 1623 (S. 128 f.) gestorben. 3. Lauterwasser kann eine schon von Emil Bohn erwähnte anonyme handschriftliche Vertonung des 116. Psalms als gekürzte Fassung von Praetorius' Komposition nachweisen (S. 108 f.), außerdem zahlreiche Parallelfälle zur Großman-Sammlung, also Drucke mit mehrfach vertonten Psalmen, Madrigalen und anderen Texten.

Bei der Synopse, dem erklärten Hauptstück des Buches, lässt der Autor sich von der Überzeugung leiten, für alle Stücke sei das Verhältnis zwischen Wort und Ton von zentraler Bedeutung (S. 309). Genuin musikalische Strukturen finden demnach keine oder nur geringe Beachtung (fundierte satztechnische Analysen etwa sucht man vergeblich). Lauterwasser konzentriert sich ausschließlich darauf, nacheinander jeweils einzelne, aus ihrem Kontext isolierte textgleiche Abschnitte miteinander zu vergleichen. Ausgewählt sind sie allein nach textlichen Kriterien, und zwar nach metaphorischen Wendungen, die, so Lauterwasser, von den Komponisten durch „Besonderheiten“ hervorgehoben seien, extreme Intervalle etwa, Vorhaltsbildungen, Melismen oder auch Textwiederholungen: alles Dinge, die Lauterwasser gerne mit den Termini der musikalisch-rhetorischen Figurenlehre etikettiert. Fehlen solche „Besonderheiten“, so handelt es sich um „normale“ Stücke. (Das Eingeständnis, es sei nicht immer eindeutig zu beurteilen, wo die Abweichung vom „Normalen“ beginne, bleibt ohne Konsequenz.)

Bewusst verzichtet wird (unter Verweis auf die Arbeit von Sauer, wo gerade dieses geleistet werde) auf die Untersuchung größerer, zusammenhängender Passagen der einzelnen Werke. Ob Lauterwasser gut damit getan hat, erlaubt sich der Rezensent zu bezweifeln. Denn seine Methode führt letztlich zurück zu einem längst überwunden geglaubten Verstehen von Vokalmusik des frühen 17. Jahrhunderts, nämlich als Reihung von Abschnitten, die allein oder doch wesentlich durch den Text bzw. durch entsprechend textausdeutende Figuren charakterisiert sind. Wieder einmal wird deutlich, wie sehr die

Fixierung auf die Figurenlehre (von der auch noch Lauterwasser überzeugt zu sein scheint, dass sie den Kern der Kompositionslehre bildete) ein gründliches Verständnis der Musik nicht etwa erleichtert, sondern eher erschwert, weil sie gerade nicht, wie der Verfasser meint, „Besonderheiten“, sondern Selbstverständlichkeiten in den Blick nimmt und das tatsächlich Ungewöhnliche, Besondere ausblendet. Lauterwassers Einsicht, die mit Figurennamen bezeichneten Sachverhalte gehörten im Grunde zum traditionellen „Gebrauchsgut“ der Komponisten (S. 320), kommt zu spät.

Wer sich also über das musikalische und theologische Umfeld von Großmans Sammlung, ihre engeren biographischen und weiteren musikalischen Voraussetzungen sowie über die äußeren Fakten des Druckes informieren will, wird Lauterwassers Arbeit mit Gewinn benutzen. Wer sich jedoch in erster Linie für die Musik interessiert und hier über die Methoden musikalischer Textabbildung hinaus etwas über motettisches, generalbassloses Komponieren zu Beginn der 1620er-Jahre in Mitteldeutschland erfahren möchte, über die unterschiedlichen, mehr oder weniger sinnvollen Möglichkeiten, ohne die Mittel des neuen und zunehmend attraktiveren Concerto große Textmengen musikalisch gliedern und auch formal bewältigen zu können, dem wird man Lauterwassers Buch kaum empfehlen können.

(März 2001)

Walter Werbeck

JOHANN DAVID HEINICHEN: Neu erfundene und Gründliche Anweisung ... zu vollkommener Erlernung des General-Basses. Reprint der Ausgabe Hamburg 1711. Hrsg. v. Wolfgang HORN. Kassel u. a.: Bärenreiter 2000. 27, 284 S. (Documenta Musicologica. Erste Reihe: Druckschriften-Faksimiles XL.)

Der Kompositionslehrer Johann David Heinichen muss zukünftig nicht mehr allein nach seinem umfangreichen Dresdner Generalbasstraktat von 1728 (*Der General-Baß in der Composition ...*) beurteilt werden. Man kann jetzt auch seine Anfänge genauer studieren: anhand eines Reprints von Heinichens *Neu erfundenen und Gründlichen Anweisung ... zu vollkommener Erlernung des General-Basses*, die bereits 17 Jahre zuvor in Hamburg veröffentlicht worden war.

Was den Leser bei der Lektüre erwartet und wie er das Werk in den musikhistorischen Kontext zu Beginn des 18. Jahrhunderts im Allgemeinen und in denjenigen des Lebens und Schaffens von Heinichen im Besonderen einordnen muss, darüber informiert eine ausführliche und exzellente Einführung aus der Feder des Herausgebers Wolfgang Horn. An der Bedeutung schon der frühen Schrift Heinichens, so Horn, bestehe kein Zweifel, zähle sie doch zu den „wenigen originellen Texten ihrer Zeit, die das Denken der jungen deutschen Komponisten in den durch vielfältige Beziehungen miteinander verbundenen musikalischen Zentren Mittel- und Norddeutschlands dokumentieren“ (S. 22). Zudem könne sie „neben und vor Matthesons *Neu-eröffnetem Orchestre*“ als „das wichtigste Zeugnis über die Ansichten der ‚galanten‘ deutschen Musiker in den ersten Jahren des 18. Jahrhunderts“ (S. 21) gelten.

Horn bietet in seinem Vorwort zunächst eine Übersicht über den Aufbau der *Anweisung*, die zu Unrecht „immer im Schatten“ des späteren Dresdner Traktats gestanden habe. Mehrfach sind kurze, instruktive Vergleiche zwischen beiden Schriften eingestreut, die die Abhängigkeiten, aber auch die jeweiligen Eigenständigkeiten näher beleuchten. Bei der Besprechung des 3. Kapitels aus dem 2. Teil der *Anweisung* kann Horn den bei Heinichen anonymen Komponisten derjenigen Kantate nennen, die ihm zur Exemplifizierung seiner Regeln diene: Es ist der römische Geiger und Komponist Carlo Francesco Cesarini (um 1664 – um 1730). Horn gibt den Text der Kantate im italienischen Original sowie in deutscher Übersetzung wieder.

Im Weiteren informiert der Herausgeber über Heinichens Vita mit besonderer Berücksichtigung seiner frühen mitteldeutschen Jahre und über den Ort seiner frühen Schrift „im Geflecht der studentischen Musizierpraxis und der deutschen Opernbemühungen“ (S. 16), wobei insbesondere Heinichens Kontakte zur Hamburger Oper erhellt werden. Wie eng die Verbindungen zur norddeutschen Metropole waren, lässt sich auch daran ablesen, dass der Hamburger Verleger Benjamin Schiller die Schrift des als Autor bis dahin unbekanntes Heinichens herausbrachte: der gleiche Verlag, der zwei Jahre später Matthesons *Neu-Eröffnetes Orchestre* publizierte.

Die Reihe *Documenta Musicologica*, in deren

erste Serie das neue Faksimile aufgenommen wurde, bürgt für eine tadellose Qualität und Aufmachung des Bandes.

(Dezember 2001)

Walter Werbeck

Über Leben, Kunst und Kunstwerke: Aspekte musikalischer Biographie. Johann Sebastian Bach im Zentrum. Hrsg. von Christoph WOLFF. Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt 1999. 343 S., Abb., Notenbeisp.

Der Titel lässt nicht nur Bach-Kenner aufhören, ist er doch angelehnt an Johann Nikolaus Forkels 1802 erschienene Biographie *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*. Forkel hatte damit Bachs Leben erstmals ausführlich beschrieben und gleichzeitig den Grundstein für die Musikerbiographie in Deutschland gelegt.

Der von Christoph Wolff herausgegebene Band ist einem Wissenschaftler gewidmet, der sich in den vergangenen Jahrzehnten wie kaum ein zweiter um die Bach-Forschung verdient gemacht hat: Hans-Joachim Schulze, dem langjährigen Direktor des Leipziger Bach-Archivs.

Die bewusste Anspielung auf Forkels Werk weist auf das Konzept der Festschrift hin: So werden in vielfältiger Weise Leben, Kunst und Kunstwerke verschiedener Komponisten betrachtet. Natürlich steht Johann Sebastian Bach dabei im Zentrum, entweder als Ausgangspunkt, indem weitere Forschungen zu seiner Person und seinem Werk geleistet werden oder als Bezugspunkt, indem das Verhältnis des Thomaskantors zu Vorläufern und Zeitgenossen bzw. sein Einfluss auf spätere Komponistengenerationen erörtert wird. Auf diese Weise bietet der Band reichhaltige Erkenntnisse zu bekannten und unbekannteren Musikern des 17. bis frühen 20. Jahrhunderts, von Schütz und Rosenmüller über Mattheson, Händel und Vivaldi, die Bachsöhne Carl Philipp und Johann Friedrich Christoph bis hin zu Mozart, Beethoven, Schumann, Meyerbeer und Mahler. Zusätzlich haben einige Autoren ihre Texte zu theoretischen Reflexionen über die Form der musikwissenschaftlichen Biographie genutzt.

Fünf Beiträge sollen hier kurz umrissen werden, stellvertretend für die 22 hochkarätigen Texte.

Martin Petzoldt verfasst eine lexikographische Zusammenstellung von Persönlichkeiten,

die mit Johann Sebastian Bach in theologischer Interaktion standen. Die 47 Kurzbiographien von Pastoren, Lehrern und Professoren, Kantoren und Dichtern verweisen auf die theologischen Einflüsse an den einzelnen Lebensstationen Bachs.

Über das von Carl Philipp Emanuel Bach angelegte Verzeichnis seiner Clavierwerke berichtet Christoph Wolff. Erst im Sommer 1999 hatte er dieses Dokument als Teil des Notenarchivs der Singakademie zu Berlin in Kiew aufgefunden. Das Verzeichnis enthält 168 Kompositionen, die Carl Philipp zwischen 1733 und 1772 verfasst hat und belegt damit, dass er sich um eine angemessene Katalogisierung seiner eigenen Werke bemühte.

Ein Jahrzehnt nach der Veröffentlichung seiner Vivaldi-Biographie macht sich Karl Heller „Nachgedanken“ über den wissenschaftlichen Umgang mit musikalischen Lebensläufen. Wenn der Autor am Beispiel Vivaldis über die Probleme der Quellenüberlieferung spricht oder die Schwierigkeit andeutet, eine treffende Persönlichkeitsstruktur zu formulieren, so bringt er wichtige methodische Fragen ins Gespräch, die beim Verfassen zukünftiger biographischer Arbeiten eine Rolle spielen sollten.

Peter Gülke analysiert ausführlich die *Zweite Symphonie* von Robert Schumann. Er weist auf zahlreiche musikalische Verbindungen hin, deutet inhaltliche Bezüge und diskutiert die Tendenz der Komposition zur musikalischen Autobiographie.

Den in einer Geburtstagsfestschrift durchaus angebrachten feinen Humor besitzt ein Beitrag in besonders origineller Weise: Robert L. Marshall setzt sich mit der Frage auseinander, was geschehen wäre, „wenn Mozart länger gelebt hätte.“ Am Schluss seiner „wissenschaftlichen Fantasie“ kommt er zur Feststellung, dass Mozart wohl um 1810, von der politischen Atmosphäre abgestoßen, Wien verlassen hätte und einer Einladung Lorenzo da Pontes nach New York gefolgt wäre, um dort seinen ersten richtigen Job zu erhalten, den eines Musikprofessors an der Columbia University.

Das angestrebte Konzept ist dem Herausgeber und der Redaktion hervorragend gelungen. Trotz der vielen unterschiedlichen Themen ergibt sich ein homogenes Bild, die Lektüre des Bandes ist höchst anregend.

(Januar 2001)

Bernhard Schrammek

Bach und die Nachwelt, Band 2: 1850–1900. Hrsg. von Michael HEINEMANN, Hans-Joachim HINRICHSEN. Laaber: Laaber 1999. 464 S., Abb., Notenbeisp.

Nachdem der erste Band der Reihe *Bach und die Nachwelt* den Rezensenten zu einigen grundsätzlichen Bemerkungen zu Gesamtkonzeption und Disposition des Werkes veranlasst hat (vgl. *Mf* 2/2000, S. 203 ff.) belegt nun der zweite Band, dass die Herausgeber ihrem einmal eingeschlagenen Weg, den zur Mitarbeit herangezogenen Autoren anscheinend weitestgehende Freiheiten bei der Ausarbeitung ihrer Texte zu lassen, weiter gefolgt sind. Im Ergebnis liegt hier – trotz oder gerade wegen dieser Entscheidung – ein Band vor, der in sich geschlossener wirkt als der erste. Wenngleich dies mit dem nicht zu unterschätzenden Umstand zu tun haben mag, dass hier nicht 100, sondern nur 50 Jahre Wirkungsgeschichte ‚abzuarbeiten‘ waren, so hat auch das anscheinend gute Zusammenspiel der einzelnen Autoren untereinander erkennbar mit dazu beigetragen, dass nun das eine bruchloser in das andere greift als im ersten Band, dass mithin einige ‚Kinderkrankheiten‘ der Reihe besiegt sind – einige, nicht alle.

Das Buch deckt wesentliche Teilgebiete der Bach-Rezeption in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ab: die Ausbreitung des bachschen Werkes in Frankreich und Russland, die Rezeption durch maßgebliche Komponisten (Liszt, Wagner, Brahms), Gattungsästhetisches (zur Aufführungspraxis der Vokalwerke, zur Klavier-, vor allem aber zur Orgelmusik) sowie unter den Stichworten „Der deutsche Bach“ und „Im Mittelpunkt: Der Thomaskantor“ mehr allgemein gehaltene Ausführungen zur Bach-Wirkung.

Die Länder-Kapitel von Sven Hiemke (Frankreich) sowie Zanna Knjazeva und Lucinde Braun (Russland am Beispiel Sankt Petersburg) sind sorgfältig und solide gearbeitet, halten eine Reihe von Hintergrund-Informationen vor allem zur Bach-Pflege bereit, widmen sich exkursartig auch scheinbar entlegenen Seitenwegen der Rezeption, wirken mitunter aber auch etwas spröde, und zwar vor allem dort, wo – vergleichsweise selten – auf unmittelbare kompositorische Rezeption rekurriert wird. Der Schwerpunkt liegt eindeutig auf der sukzessiven Ausbreitung (und bisweilen

auch Nicht-Ausbreitung) des bachschen Werkes außerhalb von Deutschlands Grenzen.

Die Kapitel zu den einzelnen Komponisten von Michael Heinemann (Liszt), Christian Tharau (Wagner) und Reinhard Schäfertöns (Brahms) enthalten neben vielem Nützlichen und Wissenswerten nicht selten auch frag- oder zumindest diskussionswürdige Hypothesen, die jedoch in der Regel als erwiesenes Faktum behandelt (und verkauft) werden. So kann der Rezensent die hier erneut vorgetragene These Heinemanns, Liszts Variationen *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* dokumentierten (auch) die kompositorische Auseinandersetzung mit der Kantate BWV 21, durchaus nicht glauben und weiß sich damit nicht allein (vgl. *Musik & Kirche* 6/96, S. 386). Die Darstellungen Tharaus und Schäfertöns' erhellen sehr viel Unbekanntes oder in Vergessenheit Geratenes; besonderes Interesse verdienen Tharaus Ausführungen über „Bachs unendliche Melodie“ und deren Weiterwirken bei Wagner (S. 174–184) sowie – ein nur scheinbar marginaler Punkt – die „Bach-Rezeption unter dem Eindruck der Musik Wagners“ (S. 192–195). Schäfertöns trägt seine Überlegungen an den Gattungen orientiert vor und betont besonders die Bedeutung Bachs in Brahms' „Vervollkommnung durch Studium“ (S. 207–210).

Die drei nachfolgenden Kapitel von Hans-Joachim Hinrichsen (Aufführungspraxis der Vokalwerke bzw. Umgang mit Bachs Instrumentalmusik) und Andreas Sieling (Orgelmusik) erfordern vom Leser einen langen Atem, aber die Mühe lohnt sich. Vor allem Hinrichsen hält eine Fülle von interessanten Details bereit, indem er es versteht, vermeintlich trockene Wissenschaftsgeschichte immer auch als musikalische Rezeptionsforschung zu behandeln und somit auch Fragen der direkten musikalischen Umsetzung (wie auch des zeitgenössischen Musiklebens) bruchlos in die Argumentation mit einbeziehen zu können. Beispielhaft seien seine Darlegungen „Interpretation contra Urtext“ am Beispiel der *Chromatischen Fantasie und Fuge* BWV 903 genannt; sie treffen einfühlsam und detailgenau einen zentralen Punkt dessen, was heute mit dem Schlagwort Aufführungspraxis belegt ist; die seinerzeit geführte Kontroverse zwischen den verschiedenen Herausgebern hat im Grunde nichts von ihrer Aktualität eingebüßt.

Trotz einiger äußerer Schönheitsfehler – in Gestalt der zum Überblättern geradezu herausfordernden nachgereichten Anmerkungen, nicht aufgelöster Literaturkürzel (S. 289), eines lieblos ‚angeklebten‘ Registers sowie bisweilen ungleicher Druckstärke – darf abschließend noch einmal herausgestellt werden, dass die beiden bislang vorliegenden Bände der Reihe eine empfindliche Lücke schließen. Der Umstand, dass bislang zu keinem anderen Komponisten ähnliche Dokumentationen vorliegen, zeigt nur, dass wir viel mehr solcher Bücher brauchen.

(Dezember 1999)

Ulrich Bartels

Hof- und Kirchenmusik in der Barockzeit. Hymnologische, theologische und musikgeschichtliche Aspekte. Hrsg. von Friedhelm BRUSNIAK und Renate STEIGER. Sinzig: Studio 1999. 301 S., Abb., Notenbeisp. (Arolser Beiträge zur Musikforschung. Band 7. Tagungsbericht der 13. Arolser Festspiele 1998.)

Gleich vier verschiedenen Themenkreisen war die 7. Wissenschaftliche Tagung im Rahmen der 13. Arolser Barock-Festspiele 1998 gewidmet. Für den Tagungsband entschloss man sich zur Dokumentation der Referate von immerhin drei Themenkomplexen, die jedoch nur sehr wenig miteinander korrespondieren. Unter dem Titel „Hof- und Kirchenmusik in der Barockzeit“ vereinen sich Beiträge über die deutsch-skandinavische Musikgeschichte, das grundsätzliche Verhältnis von Hof- und Kirchenmusik sowie den waldeckischen Dichter Philipp Nicolai.

Vier Texte (nicht fünf, wie im Vorwort, S. 10, angegeben) befassen sich mit der „Musiklandschaft Skandinavien“. Joachim Kremer weist in seinem einführenden Beitrag auf die engen Verbindungen zwischen deutschen und skandinavischen Musiktraditionen im 17. und 18. Jahrhundert hin. Friedhelm Brusniak diskutiert die Biographie des waldeckischen Prinzenenerziehers Joachim Christoph Nemeitz, der stark durch das Studium der schwedischen Geschichte, Politik, Kultur und Musik geprägt war. Karim Hassan fragt hingegen nach der unterschiedlichen Gluck-Rezeption in Stockholm und Berlin und bringt dabei den Kapellmeister Bernhard Anselm Weber als einen Mittler zwischen den beiden Metropolen ins Gespräch.

Der Authentizität der berühmten Bezeichnung bachscher Musik als „fünftes Evangelium“ ist Anders Jarlet auf der Spur, indem er Äußerungen des schwedischen Erzbischofs Nathan Söderblom über Bach zitiert und interpretiert.

Wenig zusammenhängend präsentieren sich die Beiträge des zweiten Themenblocks, der sich mit dem Verhältnis von Hof- und Kirchenmusik beschäftigt. Laurenz Lütteken beschreibt in seinem grundlegenden Text die zunehmende Differenzierung von Hof- und Kirchenmusik im 18. Jahrhundert. Keiner der folgenden Texte knüpft jedoch an diese Überlegungen an. Stattdessen findet man u. a. eine aufschlussreiche Gegenüberstellung der Kantaten Telemanns und Bachs zum 10. Sonntag nach Trinitatis von Ute Poetzsch bzw. Don Franklin.

Überzeugend gelang jedoch die Gestaltung des dritten, eng umgrenzten Themenkreises. In fünf Aufsätzen wird darin der Liederdichter Philipp Nicolai gewürdigt. Matthias Richter führt zunächst in den „Freudenspiegel“ Nicolais, einer sprachschönen Abhandlung über das ewige Leben, ein, bevor Ada Kadelbach die geistlichen Lieder Nicolais im Lichte der Akrostichtradition betrachtet. Schließlich stammen von Meinrad Walter, Lothar Steiger und Renate Steiger ausführliche musikalische und theologische Erläuterungen zu den nach Nicolais berühmten Chorälen verfassten Bach-Kantaten *Wachet auf, ruft uns die Stimme!* und *Wie schön leuchtet der Morgenstern*.

Die Texte des Tagungsbandes enthalten viele wertvolle Anregungen, die zur Vertiefung von speziellen wissenschaftlichen Diskursen beitragen können. Allerdings erweist sich die Wahl von drei vollkommen verschiedenen Themenkreisen für einen Tagungsbericht als nicht besonders praktikabel, zumal der sehr allgemein formulierte Titel kaum auf den tatsächlichen Inhalt hinzuweisen vermag.

(Januar 2001) Bernhard Schrammek

GEORG FEDER: *Joseph Haydn: Die Schöpfung*. Kassel u. a.: Bärenreiter 1999. 276 S., Notenbeisp. (Bärenreiter Werkeinführungen.)

Der schweren Aufgabe, interessierten Laien wie Fachleuten gleichermaßen zu dienen, sind die *Bärenreiter Werkeinführungen* verpflichtet. Die klare dreiteilige Gliederung und der übersichtliche Darstellungsmodus der vorliegen-

den Publikation erfüllen die Anforderungen an eine derartige Textgattung in jeder Hinsicht. Die Ausführungen zu den einzelnen Teilen des Werkes beschreiben in allgemeinverständlicher Diktion die kompositorischen Abläufe und wenden sich weniger an das Fachpublikum. Dennoch gelingen Feder interessante analytische Einzelbeobachtungen zu Details der Kompositionstechnik Haydns, die auch das Interesse des Fachmannes finden dürften.

In wünschenswerter Vollständigkeit ist die Werkgeschichte in allen ihren Facetten dargestellt. Die Zusammenstellung der einschlägigen Dokumente durch Feder lässt aber auch deutlich werden, dass die Forschung im Hinblick auf die Bewertung der Quellen, insbesondere zur Aufführungs- und Wirkungsgeschichte, noch kaum sichere Kriterien zu deren Bewertung entwickelt hat. Den Interpreten gewiss willkommen sind Feders Ausführungen zur zeitgenössischen Aufführungspraxis. Der synoptische Abdruck des deutschen und des englischen Textes mit gründlichen Quellenachweisen im III. Teil stellt ein wichtiges Auskunfts- und Hilfsmittel für die eingehendere Beschäftigung mit der *Schöpfung* dar. Ohne den insgesamt positiven Eindruck zu trüben, stößt das Werk doch bei den Bemerkungen Feders zum „Weltbild“ (S. 16 ff.) und zu „Gattung und Stil des Textes“ (S. 19 ff.) an seine Grenzen. Das Phänomen der Physikotheologie wird ebenso wie die Kategorie des Erhabenen nur gestreift. Dabei ist doch weitgehend unbestritten, dass die Synthese des Erhabenen und des Anmutigen, oder in den Kategorien der traditionellen Stillehre, die Zusammenführung des hohen und des mittleren Stils eines der, wenn nicht das Verdienst Haydns in der *Schöpfung* ist. Wünschenswert bleibt ein vergleichbares Werk zu den *Jahreszeiten*, die, der Rezeptionsgeschichte des Werkes folgend, in der Forschung weit geringeres Interesse gefunden haben.

(Februar 2001)

Michael Zywiets

MANFRED HERMANN SCHMID: *Orchester und Solist in den Konzerten von W. A. Mozart*. Tutzing: Hans Schneider 1999. 384 S., Notenbeisp. (Mozart Studien. Band 9.)

Es gehört zum Charakteristikum der *Mozart Studien*, dass sich deren Herausgeber Manfred

H. Schmid in jedem Band mit einem eigenen Beitrag zu Wort meldet. Aus einem solchen geplanten Aufsatz zur Reprise in Mozarts Konzerten heraus ist gemäß dem Vorwort nun eine 384 Seiten starke Monographie zu Mozarts Konzerten entstanden. Der Ausgangspunkt bedingt, was der Titel verschweigt: Erneut stehen die Kopfsätze im Mittelpunkt, auf die sich schon bisher die meisten Untersuchungen konzentriert haben. In den Kopfsätzen manifestiert sich das Reprisesprinzip am deutlichsten. Lediglich diejenigen der langsamen Sätze, die dem Sonatenprinzip folgen, werden in einem ergänzenden Kapitel gestreift. Für die Schlusssätze steht eine entsprechende umfassende Studie weiterhin aus. Wie vor ihm Konrad Küster (*Formale Aspekte des ersten Allegros in Mozarts Konzerten*, Kassel 1991) bezieht Schmid alle Konzerte Mozarts, angefangenen von den Konzertbearbeitungen bis zum *Klarinettenkonzert KV 622*, in seine Untersuchung ein. Die souveräne Kenntnis der Literatur ermöglicht Schmid zudem erhellende Ausblicke auf die Zeitgenossen, vor allem Johann Christian Bachs und Joseph Haydns Klavierkonzerte, und gattungsübergreifende Überlegungen. Nachdem terminologische Fragen des Kopfsatzes in den letzten Jahren erschöpfend diskutiert wurden, rollt Schmid dies nicht nochmals auf, sondern wählt undogmatisch eine schlichte Zählung von Ritornellen und Soli. Insbesondere verwirft er den Begriff der Exposition, wohingegen ihm die Bezeichnung „Durchführung“ am „wenigsten problematisch“ (S. 28) erscheint. Die Beschränkung des Terminus „Durchführung“ auf ihren harmonischen Aspekt ist jedoch m.E. irreführend, da – wie Siegfried Schmalzriedt im *HmT* konstatiert hat – die „Technik der thematisch-motivischen Arbeit als der Inbegriff der Durchführungstechnik zu gelten hat“ (S. Schmalzriedt „Durchführung“, in: *HmT* 1979 S. 9; vgl. auch ebda. S. 11: „Als ursprüngliche und allgemeine Funktion, der die Sonatendurchführung ihre Existenz, nicht aber ihren Namen verdankt, darf die modulatorische Überleitung zur Reprise angesehen werden.“).

Schmid folgt in seiner Studie im Wesentlichen den Stationen des Formablaufs im Kopfsatz, fasst dabei vornehmlich sog. „Scharnierstellen“ ins Auge, d.h. tonale Wechsellpunkte, wie beispielsweise den Übergang zur Domi-

nante im Seitensatz des ersten Solo und sein Verhältnis zum eröffnenden Orchesterritornell, oder auch die Nahtstellen zwischen Ritornell und Solo. Auch dem Auftritt des Solisten und den musikalischen Zwischenzonen vor dem Eintritt des ersten Themas im ersten Solo (Jutta Ruile Dronke und Robert Forster sprachen von „Eingang“) widmet Schmid ein eigenes Kapitel.

Von zentraler Bedeutung für die Ritornelltechnik in Mozarts Konzerten sind „syntaktische Differenzierungen“, d. h. die Unterscheidung zwischen offenem und geschlossenem Bau musikalischer Glieder, denen Schmid auf dem Gebiet der Oper bereits in seiner Studie „Italienischer Vers und musikalische Syntax in Mozarts Opern“ (*Mozart Studien* 4, Tutzing 1994) nachgegangen war. Schon in den frühen Konzertbearbeitungen und im Unterschied zu seinen Zeitgenossen verankert Mozart seine Ritornelle fast ausnahmslos in der Takteins. Während er in der Themenbildung syntaktisch frei ist, bindet er sich damit für die Tutti-funktion syntaktisch und legt sich auf offenen, flächigen Orchestersatz fest. Die entsprechenden Tutti-partien muss er bereits im Eingangsritornell bedenken.

Bei den Betrachtungen zur Reprise konstatiert Schmid verschiedene Formmodelle, wobei mir der Begriff der „doppelten Reprise“, mit dem Schmid die Wiederholung des ersten Themas in Orchester und Solo am Beginn der Reprise bezeichnet, aufgrund seiner Analogie zur „doppelten Exposition“ in der älteren Literatur (worunter das gesamte erste Ritornell und das erste Solo zusammengefasst wurden) nicht glücklich gewählt erscheint. In den Wiener Klavierkonzerten ab KV 466 zeigt sich Mozarts Bestreben, drittes Solo und Schlusstutti zu einem gemeinsamen Formabschnitt zu vereinen. Schmid spricht hier von „integrierender“ Reprise. Diese Entwicklung findet ihren Höhepunkt im letzten *Klavierkonzert KV 595*. Dass es Mozart gelingt, auch in einem formal scheinbar konventionellem Werk wie dem *Klarinettenkonzert KV 622* wieder Neues zu schaffen, weist Schmid in seiner abschließenden Beschreibung dieses Werkes nach.

Zusammenfassend bleibt festzustellen, dass Schmid seiner im Vorwort bescheiden formulierten Zielsetzung, dem bisher „Erarbeiteten einen neuen und eigenen Aspekt“ hinzuzu-

gewinnen, in vollem Umfang gerecht wird. Insbesondere versteht er es, über die Analyse formaler Aspekte hinaus den Blick des Lesers immer wieder auf das theaterhafte Agieren und Reagieren von Solist und Orchester zu lenken, das Mozarts Konzerte auszeichnet.

Ein ausführliches Literaturverzeichnis, sowie ein Register der Namen und eines der zitierten Werke Mozarts schließen das Buch ab. (Mai 2000) Marion Brück

M. ELIZABETH C. BARTLET: *Etienne-Nicolas Méhul and Opera: Source and Archival Studies of Lyric Theatre during the French Revolution, Consulate and Empire*. Heilbronn: Musik-Edition Lucie Galland 1999. 2 Bände, 912 S. Notenbeisp. (*Etudes sur l'opéra français du XIXe siècle. Volume IV.*)

Nur schwer lässt sich heute noch ermessen, in welchem Ausmaß die jüngeren Untersuchungen zur französischen Operngeschichte der Revolutionszeit auf M. Elizabeth C. Bartlets bereits 1982 vorgelegter monumentaler Dissertation aufbauen, die bis vor kurzem nur in wenigen fotokopierten Exemplaren in einigen Bibliotheken einsehbar und auch nicht über die *University Microfilms International (U. M. I.)* erhältlich war. Als Bartlet in der zweiten Hälfte der siebziger Jahre damit begann, die Bestände der Pariser Bibliotheken und der Archives Nationales auf ihren Gegenstand hin systematisch zu durchforsten, war kaum abzusehen, dass sie neben den Quellen zu Méhul unzählige weitere Dokumente aus dem Pariser Opernbetrieb dieser Zeit einer erstmaligen systematischen Auswertung unterziehen und damit – gemeinsam mit den etwa gleichzeitigen Arbeiten von Jean Mongrédien und David Charlton – der Erforschung dieses Kapitels der französischen Musikgeschichte den Boden bereiten würde. Mit der verspäteten Publikation von Bartlets Arbeit (für die sich wohl aus Umfangsgründen zunächst kein Verleger finden ließ) ist nun ein wichtiges Standardwerk endlich allgemein zugänglich gemacht worden. Der erste Teil der Arbeit steht unter der Überschrift „The Parisian theatrical milieu and the sources for opera“ und bildet eine grundlegende Darstellung des Produktionssystems der verschiedenen Pariser Musiktheater während der Revolutionszeit. Bartlet behandelt hier detailliert zunächst die

Arbeitsweise der Institutionen, die vertragliche Position und die Honoraransprüche der Komponisten und Librettisten, die Repertoire- und Spielplangestaltung sowie den Probenbetrieb, ehe sie die einzelnen Quellenarten der Bühnenwerke (gedruckte und handschriftliche Libretti, Partiturmanuskripte, vom Komponisten autorisierte Partiturdrukke, Stimmen, Autographe, Skizzen, u. a.) im Zusammenhang und in ihren grundsätzlichen Problemen diskutiert. Der zweite Teil behandelt in sechs chronologisch gegliederten Abschnitten die Quellen zu jedem der insgesamt 37 Bühnenwerke Méhuls (einschließlich der fragmentarischen und nachgelassenen Opern). Zu jedem Werk folgt nach einem Quellenverzeichnis eine Übersicht der einzelnen Musiknummern mit synoptischer Zuordnung der vorliegenden Quellen, eine Rekonstruktion der Entstehungs-, Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte sowie die Erörterung von Revisionen, Datierungsproblemen und Spezialfragen. Drei umfangreiche Appendices runden die Arbeit ab. Der erste katalogisiert und kommentiert die erhaltenen Autographen der übrigen Werke Méhuls, in erster Linie weltliche und geistliche Vokalwerke sowie die Symphonien. Ein weiterer Anhang präsentiert die Archivquellen zu den beiden Vertonungen der Oper *Adrien* (1792 und 1799). Sie spiegeln exemplarisch die komplexen politischen Hintergründe der öffentlichen Kontroversen um dieses Werk in zwei besonders dramatischen Phasen der Französischen Revolution. Der dritte Anhang bringt eine Auswahl von Briefen sowie unterschiedlichen Archivadokumenten zu einzelnen Aufführungen (Projekte und Pläne der Theateradministration, Denkschriften, Polizeiberichte u. a.). Die Bibliographie wurde für die Buchfassung aktualisiert, die sich daneben noch in weiterer Hinsicht von der ursprünglichen Dissertation unterscheidet. Hinzugekommen sind zahlreiche neue Quellenfunde der Verfasserin, darunter der des Partiturmanuskripts von *La Caverne*, jener unveröffentlichten Oper Méhuls, die sich angesichts des immensen Erfolges des gleichnamigen Werkes von Jean-François Lesueur seinerzeit nicht durchsetzen konnte. Für die Buchausgabe gänzlich gestrichen wurden indes die relativ summarischen musikalischen Analysen, die den letzten Teil der Dissertation bildeten und hinsichtlich ihres Gewichts in einem gewissen

Missverhältnis zu den vorangehenden Teilen standen. Stellt dieser – angesichts des ohnehin gewaltigen Umfangs der Publikation verständliche – Verzicht zweifellos eine drastische Lösung dar, so unterstreicht er mit Nachdruck, dass trotz dieser Arbeit sowie zahlreicher weiterer Spezialuntersuchungen der Verfasserin der Forschungsgegenstand Méhul keineswegs als erschöpft angesehen werden kann. Ganz im Gegenteil bietet sich hier nun auf dem Fundament einer exzellent erschlossenen Quellen-situation eine vergleichsweise komfortable Ausgangslage, um die Musik eines der zentralen Komponisten der europäischen Oper um 1800 weiter intensiv studieren und in ihren vielfältigen Querverbindungen interpretieren zu können.

(Februar 2001)

Arnold Jacobshagen

AXEL SCHRÖTER: „Der Name Beethoven ist heilig in der Kunst“. Studien zu Liszts Beethoven-Rezeption. Sinzig: Studio 1999. Teil 1: VIII, 434 S., Teil 2: VI, 164 S., Notenbeisp. (Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert. Band 6.)

Die Sammlung und Sichtung der in Frage kommenden Quellen ist für rezeptions-geschichtliche Themen Bedingung und Crux zugleich, denn die Menge der Zeugnisse lässt leicht eine Materialschlacht entstehen, die nicht leicht zu bewältigen ist. Mit großem Fleiß und viel Sorgfalt hat Axel Schröter die Quellen der Beethoven-Rezeption Franz Liszts zusammengetragen und in sechs zeitliche Abschnitte gegliedert. Damit erfasst er wichtige Veränderungen in Liszts Beethoven-Auffassung, die er vor allem aus Liszts Arrangements, Editionen und Interpretationen (als Pianist und Dirigent) ableitet. Ihnen gibt Schröter den Vorzug vor verbalen Äußerungen, und entsprechend eingehend und ausführlich legt er die analytischen Betrachtungen vor allem der Bearbeitungen an. Letztlich strebt er die Darstellung eines Gesamtzusammenhangs an, in dem Interpretation seinen ganzheitlichen Sinn ohne Aufsplitterung in musikalische und verbale Techniken wiedergewinnt.

Damit finden auch die verbalen Zeugnisse die notwendige Beachtung. Neben Liszts eigenen Äußerungen werden „glaubhafte authentische Berichte“ besonders berücksichtigt und deutlich von später verfassten Darstellungen

geschieden, die auf eine Verbreitung des Liszt/Beethoven-Mythos abzielten. Hier historisches Geschehen von Legendenbildung zu unterscheiden, ist gewiss wichtig, dennoch sollte die über das Selbstverständnis einer Persönlichkeit Aufschluss gebende Funktion der Legenden nicht unterschätzt werden. Es ist nicht Sache einer historischen Betrachtung, vordergründig Falsches einfach zu streichen, vielmehr kann seine Funktion (beispielsweise im Zusammenhang mit einer persönlichen Geschichtsphilosophie) scharf herausgearbeitet werden.

In den einzelnen, sinnvoll gewählten Zeitabschnitten geht der Autor in bester Anwendung der Quellenkritik sorgfältig die überlieferten Dokumente durch und arbeitet nicht nur in der frühen Zeit des Klavierunterrichts bei Carl Czerny die gesicherten Fakten heraus, was erwartungsgemäß eine bedeutende Reduktion traditionell überlieferter Aussagen bedeutet. Wenig später wird das Musikleben von Paris mit seiner romantischen Entdeckung Beethovens prägend für Liszt als einer Zeit der „auditiven Reflexion“ und interpretatorischen Auseinandersetzung als Pianist in einer dem Zeitgeschmack verhafteten freien Weise. 1836/37 beginnt eine neue Phase einer „von Selbstdarstellung freien Interpretation“ und eigener Transkriptionen, Liszt erarbeitet sich ein pianistisches Grundrepertoire. Ab 1842 tritt die Direktion beethovenscher Werke hinzu, dabei werden vor allem Werke aufgeführt, die schon zuvor transkribiert worden waren. Eine Sonderstellung nimmt Liszts *Beethoven-Kantate* von 1845 ein, eine freie Bearbeitung ebenso wie eine eigenständige Komposition im Rückgriff auf Beethoven. Für Liszts Weimarer Zeit stellt Schröter einen Rückgang der Aufführungsdaten von Werken Beethovens fest, die jedoch mit der Entwicklung einer Geschichtsphilosophie Liszts auf Grundlage einer bewussten Beethoven-Nachfolge einhergeht. Mit der kompositorischen Beethoven-Rezeption Liszts befasst sich der Autor nicht näher, dies ist ein eigenes Thema. Insgesamt ist die spätere Auseinandersetzung Liszts mit Beethoven tendenziell stets auf das Gesamtwerk ausgerichtet.

Liszts Weg der Beethoven-Interpretation und -Bearbeitung zwischen virtuos-freiem Umgang mit den Werken und ihrer streng werkgetreuen Behandlung wertet Schröter – meist unterschwellig – ganz im Sinne einer traditionellen

Musikgeschichtsschreibung, die in Werktreue Authentizität und Fortschritt sieht, in Virtuosität und Rücksicht auf ein Publikum „Rückschritt“ und künstlerischen Verrat. Dies ist weniger dem Autor anzulasten als einer Fachtradition, in der es immer noch keine Selbstverständlichkeit darstellt, verschiedene und auch konkurrierende Kunstrichtungen in ihrer Eigenständigkeit darzustellen und ohne Entscheidung für die „richtige“, „wahre“ Kunst zu würdigen. Es stellt sich die Frage, ob damit nicht gerade die Persönlichkeit Liszts in ihrem Grundverständnis verfehlt wird.

Dazu kommt die Tendenz, sich ganz dem Notentext zu verschreiben und um kulturhistorische oder soziokulturelle Bezüge wenig zu bemühen. Wünschenswert wären wenigstens ansatzweise Vergleiche mit Bearbeitungen anderer Komponisten, um den besonderen Umgang Liszts mit Beethoven aus einem größeren Zusammenhang heraus zu verstehen. Und erwartet der Leser vom Buchtitel her eine Auseinandersetzung mit Liszts Religiosität oder etwa dem Phänomen der Kunstreligion, so wird er völlig allein gelassen. Doch bleibt in jedem Fall eine beeindruckende Fülle sorgfältig gesamelter und gesichteter Rezeptionsdokumente, deren qualifizierte Auswertung für jede weitere Beschäftigung mit der Thematik grundlegend bleibt.

(März 2001)

Helmut Loos

ANNA WIĘCLEWSKA-BACH: Das polnische katholische Kirchenlied in oberschlesischen Gesangbüchern von 1823 bis 1922. Sinzig: Studio 1999. 304 S., Notenbeisp. (Edition IME. Reihe 1, Schriften. Band 2.)

Mit dieser Kölner Dissertation verfolgt Anna Więclewska-Bach das Ziel, „ein möglichst geschlossenes Bild polnischer Kirchenlieder auf dem damaligen geschichtlichen, sozialen und religiösen Hintergrund zu vermitteln“ (S. 13). Der zeitliche Rahmen der Darstellung ergibt sich dabei sinnvoll aus der päpstlich verfügten Neueinteilung der Breslauer Diözese am Beginn und der politischen Teilung Oberschlesiens am Ende des Untersuchungszeitraums. Dass dabei nur das Kirchenlied in polnischer Sprache Berücksichtigung findet, mag zunächst als Einschränkung erscheinen, ist doch Oberschlesien eine Region, in der die polnische und

die deutsche Bevölkerung in engem kulturellen Austausch standen. Die Studie freilich belehrt darüber, dass dieser Austausch zumindest auf dem Gebiet des Kirchenliedes nicht eben offenkundig ist und das polnische Liedgut in dieser Zeit durchaus einen weitgehend autonomen Korpus bildet.

Die Arbeit ist in drei größere Teile gegliedert. Auf einen ersten Teil, in dem die Geschichte Oberschlesiens im fraglichen Zeitraum dargestellt und die politische und kirchliche Zugehörigkeit der Region, die nationale und konfessionelle Struktur der Bevölkerung sowie die Entwicklung des oberschlesischen Druckereiwesens dargestellt werden, folgt ein zweiter Teil, in dem Anna Więclewska-Bach die Quellen, unterschieden nach notenlosen Gesangbüchern und Liederbüchern mit Melodien, in historischer Ordnung vorstellt und kommentiert. Von dem weitaus umfangreicheren Bestand an notenlosen Gesangbüchern findet dabei nur eine repräsentative Auswahl Berücksichtigung. Die Liederbücher mit Melodien hingegen sind möglichst vollständig erfasst, unter ihnen nehmen die Sammlungen mit Orgelbegleitung einen recht breiten Raum ein, während die Liederbücher mit einstimmigen Melodien „meist Kurzfassungen der ‚großen‘ Kirchenliedsammlungen“ (S. 96) darstellen.

Der umfangreiche dritte Teil der Studie ist einer Analyse des Liedrepertoires gewidmet, in dem die Texte und Melodien der Lieder sowie die Verwandlungen der Lieder untersucht werden. Die Ordnung folgt dabei der Zugehörigkeit der Lieder zu bestimmten Festen, Festkreisen oder besonderen Anlässen; den Analysen liegt ein konsequent beherzigtes Schema zugrunde, das Form, Rhythmus, Melodie und Tonsystem der Lieder untersucht. Überlegungen zur religiösen Bedeutung der Melodien fußen auf diesem Schema, bleiben aber dennoch notwendigerweise bisweilen Mutmaßungen. Der Anhang liefert neben 145 Notenbeispielen (zwar sind 146 nummeriert, doch Nr. 18 sucht man vergeblich) auch ein alphabetisches Verzeichnis von 1.375 Liedern und Gesängen mit Konkordanzangaben.

Steht der quellenkundliche Wert der Arbeit damit außer Frage, lassen das starre Schema der Analysen und die kompilatorische Darstellung der Ergebnisse die Lektüre aber mitunter doch etwas umständlich werden. Beobachtun-

gen wie „In erster Linie werden die Melodien der Fastenlieder durch Dur- und Molltonarten charakterisiert. Die restlichen Melodien basieren auf Kirchentonarten, [...]“ (S. 151) wird man kaum widersprechen können. Doch bedarf dieser Befund wohl kaum der Erwähnung, zumal offen bleibt, wie Anna Więclewska-Bach die Kirchentonarten bestimmt, und warum sie beispielsweise wiederholt in G-Dur stehende Lieder mit dem Ambitus einer Quinte wie *O Gospodzie uwielbona* (Bsp. 2 auf S. 215) als mixolydisch bezeichnet (S. 142), oder wo sie den Unterschied zwischen Dur und Ionisch respektive Moll und Äolisch annimmt. Einen großen Nutzen hätte es auch bedeutet, die Provenienz der Lieder und ihrer Melodien – zumindest die von den Herausgebern selber schon gemachten Angaben – nicht in den fortlaufenden Text oder gar in die Fußnoten, sondern vielmehr in das Verzeichnis im Anhang zu integrieren.
(November 2001) Andreas Waczkat

Bericht über den 3. Deutschen Edvard-Grieg-Kongress 1. bis 4. Juni 2000 in der Stadtsparkasse Lengerich/ Westf., veranstaltet von der Edvard-Grieg-Forschungsstelle an der Westf. Wilhelms-Universität Münster. Hrsg. von Ekkehard KREFT. Altenmedingen: Hildegard-Junker-Verlag 2001. 191 S., Abb., Notenbeisp.

Der Bericht besticht durch inhaltliche Vielfalt, die gleichzeitig die gegenseitige Bezogenheit fast aller 14 Referate durch übergreifende musiktheoretische und musikästhetische Problemstellungen einschließt. Eine zentrale Thematik ist die Volksmusik als Quelle innovativen Schaffens. In diese Fragestellung werden außer Kompositionen Edvard Griegs auch Werke von Frederyk Chopin und Jean Sibelius in eigenen Referaten vergleichend einbezogen.

Griegs Verhältnis zur norwegischen Volksmusik (Arvid Vollsnes) wird besonders an denjenigen seiner Werke erläutert, in denen das Interesse für die Volksmusik seiner Heimat mit seinen harmonischen Neuerungen verschmilzt. Dies betrifft vor allem seine *Norwegischen Bauertänze* op.72 (1902/03). Kenntnisse über Entstehung, Gestaltung und Wirkung von Griegs op. 72 vertieft Vollsnes mit detaillierten Angaben zu Spiel und Ausdruck originaler norwegischer Bauertänze auf der Hardanger-Geige und zu Griegs kunstvoll-sen-

siblen Übertragungen auf das Klavier, mit denen er weit in Neuland vorstieß.

Der folkloristische Bezug ist in Chopins Musik nicht an Bearbeitungen originaler Volksmusik oder an Zitaten festzumachen. Er beruht im Wesentlichen auf der Übernahme von Rhythmen folkloristischer Quellen, wie Mazurka und Krakowiak, was Joachim Gudel an einigen Mazurkas und den Schlusssätzen der beiden Klavierkonzerte demonstriert. Noch weiter als Chopin ist Sibelius von der Imitation der Volksmusik seiner Heimat entfernt, jedoch ließ er sich von ihr zu neuartigen Strukturen und Motiven anregen. Tomi Mäkelä, der sich auch mit entsprechenden Erscheinungen bei Béla Bartók und Leoš Janáček auseinandersetzt, spricht von artifizieller Volkstümlichkeit bei Sibelius. Interessant ist die Position des Komponisten zu seiner Musik: Sibelius betonte, dass das spontane Schaffen in der Volksmusik vorbildhaft gewesen sei, im Unterschied zu den aus seiner Sicht übertrieben komplizierten Kompositionstechniken in der Moderne seiner Zeit.

Ekkehard Krefts Vergleich von drei folkloristisch inspirierten Finalsätzen, Griegs *Klavierkonzert* a-Moll op. 16, Chopins *Klavierkonzert* e-Moll op.11 und Sibelius' *Violinkonzert* d-Moll op.47 erweist sich als geeignet, einige Gemeinsamkeiten und Unterschiede hinsichtlich des folkloristischen Aspekts zu kennzeichnen.

Heinrich W. Schwabs Studie über die Beziehung zwischen Grieg und seinem Kopenhagener Lehrer Niels W. Gade begründet auf breiter Quellengrundlage das letzten Endes bei aller Hochachtung Griegs vor den frühen Werken und der Persönlichkeit Gades ambivalente Lehrer-Schüler-Verhältnis aus ihrer unterschiedlichen Gewichtung der norwegischen Volksmusik für das eigene kompositorische Schaffen. Eine Ergänzung erhält dieser Beitrag durch Michael Kubes Überlegungen zu den Gründen für Griegs Verbot der Aufführung seiner einzigen Symphonie von 1863/64, die auf Anregung Gades entstanden war.

Griegs schöpferische Auseinandersetzung mit der norwegischen Volksmusik hat sich nach seinem eigenen Urteil besonders in seiner Harmonik niedergeschlagen. Dementsprechend enthält der Kongressbericht eine Reihe von Referaten, die sich schwerpunktmäßig mit seiner avancierten Harmonik befassen. Patrick

Dinslages detaillierte Untersuchungen zu Griegs frühen Aufzeichnungen für das Fach Musiktheorie 1858/62 am Konservatorium Leipzig (sie liegen in sechs Arbeitsbüchern vor und stellen einen vollständigen Lehrgang in Musiktheorie dar) lassen bereits Anzeichen von relativ kühner Harmonik und einen unbekümmerten Umgang mit Chromatik und Modulation erkennen. Analysen zu einzelnen Gattungen und Werkgruppen Griegs aus späterer Zeit demonstrieren innovative harmonische und satztechnische Lösungen. Hierzu gehören Untersuchungen zur Durchführung des Kopfsatzes der dritten Violinsonate op. 45 (Axel Bruch), zu dem lyrischen Klavierstück „Sommerabend“ op. 71, Nr.2 (Friedhelm Loesti), zu Chormusik (Beryl Foster) und zu den sieben als „Albumblatt“ bezeichneten Klavierstücken (Joachim Dorfmüller).

Der Band enthält zwei Beiträge, die die Breite der Rezeption von Griegs Musik in der Gegenwart bezeugen. Anknüpfend an eine auf dem 2. Deutschen Edvard-Grieg-Kongress 1998 vorgetragene Thematik werden unter dem Titel „Peer Gynt goes Hollywood. Ellington spielt Grieg“ (Walter Lindenbaum) eine Reihe von Kompositionen Griegs, besonders „In der Halle des Bergkönigs“ und einige andere Stücke aus den *Peer-Gynt-Suiten*, in z. T. originellen Versionen der Rockmusik analysiert.

Besonderes Gewicht haben die Ausführungen zu dem in Deutschland zunehmend erfolgreich verbreiteten Projekt „Grieg in der Schule“ (Johannes Mackensen). Schließlich vermag ein Beitrag über Griegs Begegnung mit Kaiser Wilhelm II. in Bergen (Günther Rötter) auf der Grundlage neu hinzugezogener Quellen eine Seite der Persönlichkeit des Komponisten zu akzentuieren: seine Toleranz. Trotz Griegs politischer Haltung als Antimonarchist, trotz seiner Ablehnung des feudalen kaiserlichen Umfeldes und trotz fehlender gemeinsamer Basis in der Rezeption künstlerischer Progression war Grieg fähig, die ihm gegenüber gezeigten Freundlichkeiten des Kaisers wahrzunehmen und anzuerkennen.

(Januar 2002)

Hella Brock

MELANIE UNSELD: „Man töte dieses Weib!“ *Weiblichkeit und Tod in der Musik der Jahrhundertwende*. Stuttgart-Weimar: Verlag J. B. Metzler 2001. 408 S., Notenbeisp., Abb.

Die Autorin zitiert Nike Wagner („Im Kern der Frauenfrage steckt die Frage nach dem Mann“) und wählt geschickt Igor Strawinskys *Le Sacre du Printemps* als Ausgangspunkt, um die doppeldeutige Interpretation des Todes der jungen Frau (freiwilliges Selbstopfer bzw. grausamer Mord) als typisches Motiv in der künstlerischen Produktion um 1900 vorzustellen. Sie weist nach, dass das Doppelmotiv von Tod und Weiblichkeit in fast allen ästhetischen Bereichen um 1900 als Sujet aufgegriffen wurde, so auch in Opern. Unselld nimmt sich in ihrer Studie vor, die Mannigfaltigkeit dieses Doppelmotivs in Opern darzustellen und dabei sichtbar zu machen. Sie fasst dabei den Begriff der „Jahrhundertwende“ großflächig auf und wählt eine fünfzigjährige Spanne, die bei Jules Massenets *Hérodiade* beginnt und bis zu Alban Bergs *Lulu* reicht. Dazwischen liegen Antonín Dvořaks Wassernixe *Rusalka*, Claude Debussys und Arnold Schönbergs *Mélisande*, die Prinzessinnen *Maleine* (Lili Boulanger), *Turandot* (Puccini), *Salome* (Strauss) und Janáčeks ewig junge Greisin *Emilia Marty*.

Die Gefahr der Verzettelung ist bei einem so breit angelegten Thema ebenso vorhanden wie die des Zirkelschlusses, bei dem man das beweist, was man schon weiß. Aber Melanie Unselld gelingt es, beiden Gefahren zu entkommen. Räumlich wird eine Konzentration auf Wien vorgenommen, so dass ein so wichtiger Komponist wie Hans Pfitzner mit seinem veralteten Frauenbild ausgespart bleibt. Konzentration ist jedoch bei einem solchen Thema unabdingbar, und auch so bleibt mehr als genug Stoff.

„Totenstille in der Oper“, „Frage- und Sprechverbote“, „Das Sterben der Femme fragile“: Das sind einige Aspekte des Themas, die sprachlich lebendig und kenntnisreich abgearbeitet werden. Erfreulich ist, dass Melanie Unselld immer wieder die Musik einbezieht und dabei mehrschichtig vorgeht. Häufig hebt sie die Instrumentation hervor, der zur Beschreibung „weiblicher“ Charakteristika eine wichtige Rolle zukommt. Besonders reizvoll ist die Einbeziehung der Komponistin Lili Boulanger, die Frau und Genius in einer Person

war, was ihre Zeitgenossen irritierte, und die sich gegen ihre Stilisierung zur *Femme fragile* auch in ihrem Werk wehrte.

Problematisch ist die zuweilen enge Verzahnung zwischen Rolle und Realität, wenn die exzentrischen Frauenfiguren auch als „Reflex auf die Irritation, die reale Frauenrechtlerinnen und emanzipierte Frauen entfachen“, dargestellt werden, denn solche Figuren (und ihre realen Gegenbilder) waren schon im 19. Jahrhundert existent. Die These vom schaffenden Künstler, „der sich hinter der Maske der Weiblichkeitsinszenierungen zu erkennen gibt“ (S. 304), scheint hingegen sachlich geboten zu sein. So schließt sich der Kreis zu Nike Wagners Zitat.

Dass die Suche nach den Fußnoten kompliziert ist, muss man wohl eher dem Verlag als der Autorin anrechnen. Das ist jedoch nur eine Marginalie angesichts des bearbeiteten und bewältigten Materials, das einen faszinierenden Einblick in die Konstruktionen von Weiblichkeit im musikalischen Kontext erlaubt. Zum Thema ist zwar noch lange nicht alles gesagt, aber wer daran weiter arbeiten will, kommt an Melanie Unselds beachtlicher Studie nicht vorbei.

(Januar 2002)

Eva Rieger

GERHARD SCHEIT: *Verborgener Staat, lebendiges Geld. Zur Dramaturgie des Antisemitismus*. Freiburg: Ça ira Verlag 1999. 587 S.

Natürlich nicht primär an den Musikwissenschaftler richtet sich Gerhard Scheits lesenswertes Buch, das im interdisziplinären Rahmen die Dramaturgie des Antisemitismus vom mittelalterlichen Passions- und Fastnachtsspiel über Shakespeare, Bach und Lessing bis hin zum nationalsozialistischen Film oder zur späten „Wiederkehr des Passionsspiels“ in Reiner Werner Fassbinders *Der Müll, die Stadt und der Tod* in einer Vielzahl eng aufeinander bezogener Einzelstudien beleuchtet. Die europäische Tradition, „den Haß auf die Juden ‚spielbar‘ zu machen, ihn in Szene oder sogar in Musik zu setzen“ und die „besondere Lust an der Imitation der Geächteten“ unterscheidet den Antisemitismus von anderen rassistischen Einstellungen (S. 13 f.).

In seinem Streifzug durch die Geistesgeschichte widmet sich der Autor auch ausführ-

lich zahlreichen Musikwerken, angefangen mit Bachs Passionen, die unter dem Aspekt der Judenpolemik sowie dem des Sadomasochismus betrachtet werden. Ihr Eigentümliches bestehe darin, „daß sie die sonst verdrängten und den Juden zugeschobenen sadomasochistischen Begierden offen einbekennen, in Worten und Tönen zur Sprache bringen“ (S. 72), wobei sich Scheit in Fragen der musikalischen Interpretation freilich ganz auf das Urteil anderer verlässt. Individueller sind dagegen einige die Musik betreffende Beobachtungen zu anderen Werken, etwa zu Fromentals Halévys Oper *La Juive*. So erscheinen Eigenschaften von Halévys Vertonung, die unter Musikwissenschaftlern bisweilen in den Verdacht kompositorischen Unvermögens geraten, aus der Perspektive des Verfassers in anderem Licht: „Halévys Musik formt aus den Erfordernissen dieses Theaterbetriebs merkwürdig sachliche, harmonische und szenisch-musikalische Verweise, die mit dem Brechtschen Begriffs des Verfremdungseffekts bezeichnet werden könnten“ (S. 393). Damit rückt Scheit dieses Werk zugleich in die Nähe Gustav Mahlers, dessen Musik er an späterer Stelle in Auseinandersetzung mit Adorno als „*Dekomposition* des von Wagner komponierten *Judentums in der Musik*“ (S. 470) begreift.

Breiten Raum nimmt erwartungsgemäß auch die Frage des Antisemitismus und etwaiger Judenkarikaturen bei Wagner ein. Neue Erkenntnisse zu diesem heftig umstrittenen Thema darf man von Scheit nicht erwarten, und dass die Auswahl der referierten Sekundärliteratur (insbesondere Adorno, Weiner, Millington, Rose) einseitig erscheinen mag, ist im Hinblick auf den roten Faden der Gesamtdarstellung verständlich.

Weitere musikbezogene Interpretationen sind u. a. Schönberg, Eisler und Nono gewidmet. Trotz zahlreicher Verkürzungen bietet der Band vor allem aufgrund seiner beeindruckenden Materialfülle und deren schlüssiger, interdisziplinärer Präsentation einen sehr wertvollen Abriss über einen zentralen Aspekt der europäischen und besonders der deutschen Kulturgeschichte.

(Februar 2001)

Arnold Jacobshagen

Die dunkle Last. Musik und Nationalsozialismus. Hrsg. von Brunhilde SONNTAG, Hans-Werner BORESCH und Detlef GOJOWY. Köln: Bela Verlag 1999. 471 S. (Schriften zur Musikwissenschaft und Musiktheorie. Band 3.)

Den wohl gehegten Mythos von der „Stunde Null“ auch mit Blick auf die Musikgeschichte zu hinterfragen, war seit langem überfällig. Dass der vermeintliche Neuanfang oft nichts als ein „Weitermachen“ war, zeigt Hans-Werner Borsch, einer der Herausgeber des vorliegenden Bandes, in seinem Beitrag über die Musikkritik der vierziger bis sechziger Jahre. Es ist beklemmend, zu lesen, in welchem Ausmaß antimoderne, ja antisemitische Denkmuster in Gestalt wissenschaftlicher und populärwissenschaftlicher Texte nach 1945 fort- und in die Köpfe eines breiten Musikpublikums hineingeschrieben wurden. Die Brisanz der hier formulierten Erkenntnisse lässt einige Schwächen der Darstellung – die zuweilen Textzusammenhänge vernachlässigt und Inkompatibles vergleicht – verzeihen.

Schwerer wiegt ein anderes Versäumnis: Die Herausgeber verzichten vollständig auf einen äußeren Hinweis darauf, dass dieses Thema in ihrer Publikation behandelt wird. Diese nämlich präsentiert die Referate zweier Tagungen: eines Symposions über die „Stunde Null“ sowie eines über Musik im Nationalsozialismus. Nur der Titel des letztgenannten gab dem Band seinen Namen, während auf das erste einzig eine Bemerkung im Vorwort hinweist. Es ist daher zu hoffen, dass die potenziellen Leser das Buch nicht nach dem ersten Augenschein beurteilen mögen. Denn es enthält zahlreiche Aufsätze, die nicht nur die Sicht auf die Musikgeschichte der Nachkriegszeit bereichern, sondern auch die auf die Musik in der NS-Zeit, deren musikwissenschaftliche Erforschung – ungeachtet einiger neuer Veröffentlichungen der letzten Jahre – inhaltlich und methodologisch noch immer weit hinter dem Stand der Nachbardisziplinen zurück ist.

Zu diesen wichtigen Beiträgen des Bandes gehört z. B. Peter Petersens Artikel über den Musikwissenschaftler Kurt Huber, der als Mitglied der Weißen Rose 1943 hingerichtet wurde. Überaus differenziert macht Petersen die „Tragik“ des Falls deutlich: Hubers Forschungen zur musikalischen Volkskunde waren von nationalkonservativer Ideologie und von einem

rassistischen Menschenbild bestimmt, mithin von eben jener Haltung, deren Bekämpfung ihn am Ende das Leben kostete. Brigitte Kruse bringt bisher kaum beachtete Aspekte in die Diskussion um musikgeschichtliche Kontinuität nach 1945 ein, indem sie sich mit dem Wiederaufbau des Kulturlebens in der DDR befasst. Eine bedeutende Rolle spielten hierbei ehemalige Emigranten, die aus guten Gründen den Osten, nicht den Westen Deutschlands als Ort eines wirklichen Neuanfangs begriffen; im Zuge der Realismuskritik der fünfziger Jahre hatten diese sich erneut mit ideologischen Traditionen der Vorkriegszeit auseinander zu setzen, die aus stalinistischen, aber eben auch aus faschistischen Kontexten stammten. Auch den Beiträgen von Bettina Schlüter und Hans Prolingheuer, die beide mit Legenden über das Widerstandspotenzial der Kirchenmusik aufräumen, wäre eine breite Rezeption zu wünschen, ebenso dem kritischen Aufsatz von Brigitta Maria Schmid über „Musikwissenschaft im ‚Dritten Reich‘“, dem von Thomas Eickhoff über die Ideologisierung der Harmonika oder dem von Hanns-Werner Heister über Karl Amadeus Hartmanns *Zweite Klaviersonate*. Gerd Rienäckers Text über das *Deutsche Miserere* von Brecht/Dessau gibt interessante Einblicke in ein weithin unbekanntes Werk; der 200 Seiten später von Peter Petersen gebotene über dasselbe Stück freilich bietet kaum Neues – der Sinn dieser Doppelung bleibt ein Geheimnis der Herausgeber.

Hätte sich das Editorenkollektiv bei seiner Auswahl auf die gelungenen und innovativen Beiträge beschränkt, so hätte ein Standardwerk vorgelegt werden können (vorausgesetzt, die zahlreichen orthographischen und sprachlichen Fehler wären noch eliminiert worden). Getrübt wird der positive Eindruck jedoch durch eine Reihe von Aufsätzen, die entweder Altbekanntes und längst schon Publiziertes repetieren oder die vom Reflexionsniveau weit hinter dem andernorts erreichten Stand zurückbleiben. So werden – um nur einige Beispiele zu nennen – verstaubte Entnazifizierungsschemata wieder aufgelegt: Julius Weismann sei von den Nationalsozialisten „vereinahmt“ worden, quasi ohne eigene Verantwortung (Sibylle Lütznert), Johann Nepomuk David wird aufgrund persönlicher Schwierigkeiten mit Vorgesetzten zum Mann des Widerstands

verklärt (Louise Hanckel in einem betulichen und dilettantisch gearbeiteten Text). Dass sich Karl Hörmann des noch wenig beleuchteten Themas „Ideologisierung des Tanzes“ annimmt, ist verdienstvoll; er belässt es jedoch bei einem schlecht belegten Überblick. Ein zweiter Beitrag desselben Autors – angeblich über die Tanzkultur nach 1945 – ist mit seiner Aneinanderreihung von Assoziationen zum Thema Tanz und Sex schlicht eine Zumutung für Leser und Leserin.

(Januar 2002)

Rebecca Grotjahn

STEPHEN LLOYD: *William Walton. Muse of Fire*. Woodbridge: The Boydell Press 2001. XI, 332 S., Abb.

William Walton (1902–1983) scheint ein sehr dankbares Sujet zu sein, mit einer überschaubaren Menge an Dokumenten und einem relativ geradlinigen Lebensweg – Folge sind mittlerweile vier Bücher, die sich mit seinem Leben befassen, während es nur eine detailliertere Betrachtung der Musik gibt, die teilweise bereits während des zweiten Weltkriegs entstand (Frank Howes, *The Music of William Walton*, Oxford 1942, erw. 3. Aufl. 1974). Michael Kennedys *Portrait of Walton* (Oxford University Press 1989) bleibt auch nach Veröffentlichung des hier besprochenen Bandes weiterhin unübertroffen. Lloyd bietet zusätzliche Informationen, das ist wahr, vor allem durch die Auswertung zahlreicher zeitgenössischer Erinnerungen auf Walton hin, aber er erreicht Kennedys Intensität nicht – durch den teilweise quasi indirekten Blick durch Erinnerungen anderer kaum überraschend. Dass er überdies Chancen wie etwa die Betrachtung von Waltons Spätwerk (er komprimiert Waltons letzte 25 Lebensjahre auf weniger als vierzig Seiten) ungenutzt verstreichen lässt, er allseits Bekanntes nur geringfügig um neue Erkenntnisse erweitert (etwa in dem Werkkomplex *Façade*), er ein umfängliches Werkverzeichnis einschließt, das aber nicht mit den bereits vorliegenden Verzeichnissen von Stewart Craggs konkurrieren kann, oder er Anhänge beifügt, deren Auswahl offenbar weitgehend seiner Willkür unterlag, nicht annäherungsweise objektiven Kriterien – all dies trägt nicht zu einer wirklich überzeugenden

Gesamtleistung bei. Merkwürdig auch, wie er auf Kennedys Buch und Lady Susana Waltons Erinnerungen (*Behind the Façade*, Oxford University Press 1988) Bezug nimmt, ohne dies en détail kenntlich zu machen. Lässt man alle wissenschaftliche Akkuratessse aber beiseite, so ist Lloyds Buch wenigstens in Teilen in der Tat eine wichtige Ergänzung zu den bereits genannten.

(Dezember 2001)

Jürgen Schaarwächter

VLADIMÍR ZVARA: *Ján Cikker: Vzkriesenie / Auferstehung. Genéza, osudy a interpretácia operného diela / Entstehung, Wirkung und Interpretation der Oper*. Bratislava: VEDA (Edition der Slowakischen Akademie der Wissenschaften/ ASCO art & science 2000). 341 S., Abb., Notenbeisp.

Zweisprachig wie die Titelgebung ist zumeist die Anlage dieser Dokumentation über die fünfte Oper des slowakischen Komponisten Ján Cikker (1911–1989) nach dem gleichnamigen Roman Lev Tolstojs. In Libretto und musikalischer Struktur offenbare sie Besonderheiten eines eigenen, „östlichen“ Begriffes von Literaturoper (Stichworte „Musik des Herzens“, „affirmativ-idealistische Tendenz“, „Verfremdung“ nur als partielles Mittel und nicht ästhetisches Prinzip), dargelegt im hier gezogenen Vergleich mit Paul Hindemiths *Cardillac*, Dmitrij Šostakovičs *Lady Macbeth* und Werner Egks *Peer Gynt* oder Arnold Schönbergs *Glücklicher Hand*.

Dabei könnte in heutigem Blick fast aus dem Gedächtnis geraten, wie die Schöpfung eines Werks von christlich-idealistischer Tendenz in der sozialistischen Wirklichkeit der Entstehungsjahre 1959–1961 keineswegs ein selbstverständliches und konfliktfreies Vorhaben war. Mit seiner vorausgehenden Oper *Mister Scrooge* am Slowakischen Nationaltheater hatte Jan Cikker, wie hier (S. 129) dokumentiert, „ideologische Kritik“ auf sich gezogen und war für zwei Jahre in gesellschaftliche und künstlerische Isolation geraten. Die Arbeit an der *Auferstehung* bedeutete ein zunächst ungesichertes Starten gegen den Wind, das glücklicherweise durch den Bärenreiter-Verlag und seinen textenden Mitarbeiter Fritz Oeser (1911–1982) die entscheidende, tatkräftige Unterstützung

erfuhr, u. a. in der dramaturgischen Aufbereitung des Librettos und der Herstellung der deutschen Textversion. Dies ermöglichte dann tatsächlich Aufführungen in Gera und Halle noch im Herbst 1962, kurz nach den Premieren in Prag und Bratislava und noch vor den zwei Jahre späteren in Stuttgart und Wuppertal.

Die ausführliche Dokumentation dieser Aufführungsgeschichte und der vorangehenden Entstehungsgeschichte (mit Visa- und Versandproblemen) legt auf diese Weise einiges von der geistigen Situation der 1960-er Jahre dar, die im sozialistischen Lager einerseits eine Zeit vermehrter Unterdrückung war (DDR: Mauerbau 1961), auf eine stillschweigende Weise aber zugleich eine Zeit der Hoffnungen und der Aufbrüche, des Kräftesammelns zur Überwindung. Der „Prager Frühling“, der 1968 dann mit Panzern niedergewalzt wurde, war ja nicht vom Himmel gefallen – er hatte seine Vorgeschichte etwa im sowjetischen „Tauwetter“, und selbst in der DDR sah nach deren totaler Abschließung die Macht eine Zeitlang Anlass für das Ventil subtiler Lockerungen einer bis dahin totalen geistigen Entmündigung. Insofern bildet diese ausführliche Dokumentation einer Opernentstehung mit allen privaten Dialogen, technischen Details und dramaturgischen Erwägungen – womöglich unbeabsichtigt? – ein Zeitzeugnis eines bei weitem noch nicht erschöpfend durchforschten Abschnitts europäischer Kulturgeschichte. Das Werk hatte in jener Zeit Erfolge im Osten wie im Westen – womöglich, meint der Verfasser (S. 268), aus unterschiedlichen Gründen?

(Oktober 2001)

Detlef Gojowy

Luigi Nono. Aufbruch in Grenzbereiche. Hrsg. von Thomas SCHÄFER. Saarbrücken: Pfau 1999. 125 S., Notenbeisp.

„Zuhören können. Auch der Stille. Sehr schwierig, in der Stille auf die Anderen, das Andere zu hören. Andere Gedanken, andere Zeichen, andere Klänge, andere Wörter, andere Sprachen.“ Dieses nachdenkliche Zeugnis, dem Materialband *Verso Prometeo* entnommen, charakterisiert die Werkästhetik des späten Nono und wirft Reflexe zurück auf sein Gesamtwerk. Mehr „philosophischer“ als „politischer“ Nono, mehr fragender Habitus als enga-

gierte Zeitgenossenschaft? Als der Komponist 1990 viel zu früh starb und zahlreiche Projekte – u. a. auch ein Filmprojekt mit Alexander Kluge – unvollendet zurückließ, war durch die willkürliche Zäsur ein abgeschlossenes Werk entstanden, das unabgeschlossener nicht sein könnte.

Die Musikwissenschaft hat das Werk Nonos besonders seit den 1980er-Jahren intensiv begleitet, ohne im Einzelnen Konkretes über Kompositionstechnik oder Kohärentes über die Kompositionsästhetik formulieren zu können. Die Werke Nonos der achtziger Jahre sind stilistisch geprägt von Fragmentierung und Ausfächerung des Pianissimo-Bereichs, sie sind zugleich Ausdruck einer Infragestellung des Hörens schlechthin. Und so machte Peter Niklas Wilson im Umgang mit Nonos Werk „sakrale Sehnsüchte“ aus, eine mögliche Folge der Sprachlosigkeit im Konkreten. Aber die historische Situation ist heute eine andere: 1993 öffnete das Archivio Luigi Nono auf der Giudecca in Venedig seine Pforten, der gesamte Nachlass des Komponisten ist hier zusammengebracht und dokumentiert, Manuskripte von Kompositionen, Skizzen und andere Studien, Tonbänder zu elektronischen Kompositionen, Korrespondenz, Konzertprogramme, Nonos Musik- und Notenbibliothek mit rund 10.000 Bänden. Ganz neue analytische Zugänge zu Nonos Werk sind nun möglich, einige historische Urteile werden mit Sicherheit eine Revision erfahren. Aus dieser Fülle an Material heraus, aber auch aus der langsam wachsenden historischen Perspektive sind in den letzten Jahren zahlreiche kleinere und größere Texte zu Nonos Werk erschienen, zahlreiche sind in Vorbereitung.

Der vorliegende Band dokumentiert das Symposium „Luigi Nono – Aufbruch in Grenzbereiche“, das im April 1999 an der Freien Akademie der Künste in Hamburg stattfand, dort, wo sich Nono 1985 den Fragen der Öffentlichkeit gestellt und sich mit auf den Tisch krachender Faust verboten hatte, immer wieder Fragen zu seiner politischen Ästhetik gestellt zu bekommen. Die Gegenwart zähle, das Denken heute, im Jetzt. Der Band versammelt zehn Beiträge von neun Autoren, die sich auf sehr unterschiedliche Weise mit dem Werk Nonos verbunden fühlen. Da sind Carla Henius, die Weggefährtin aus der Zeit der *Intolleranza* und

La fabbrica illuminata, Jürg Stenzl, der Biograph und Nono-Spezialist und Martin Zenck, der Leiter eines Forschungsschwerpunktes „Inszenierungsstrategien von Musik und Theater“, der aus seiner besonderen Perspektive Einsichten zu Nonos Musiktheater vermitteln kann. Da ist aber auch die jüngere Generation vertreten durch Matteo Nanni, Franziska Breuning, Lydia Jeschke, Stefan Drees, Albrecht von Massow und Dirk Krömer, die zum Großteil durch ihre Dissertationen zu Nono-Kennern wurden – und durch eine historische Perspektive, die die ideologischen Dichotomien der Nachkriegszeit und die im wissenschaftlichen Diskurs verfestigten Antinomien von „politischem“ und „philosophischem“ Nono anders einordnen kann. Der Band ist durchweg lesenswert, die einzelnen Texte sind dabei von unterschiedlicher Tiefe und Konsequenz und werfen jeweils Schlaglichter auf die Autoren. Carla Henius' Tagebuchnotizen wurden zum Großteil bereits 1975 und 1995 veröffentlicht, sind aber als atmosphärischer Einstieg, auch durch die Dokumentation von Nonos energischer Handschrift, bedeutsam, vier Texte widmen sich den Werken aus den sechziger und siebziger Jahren und begreifen den „Aufbruch in Grenzbereiche“ als Neuzugänge zu Nonos musiktheatralischer Konzeption. Während Jürg Stenzl sich der Bedeutung der Improvisation im Schaffen Nonos widmet und überraschende Einsichten mitteilen kann, beschreibt Stefan Drees erstmalig die Integration des Historischen in Luigi Nonos Komponieren. Einen besonders hohen philosophischen Gehalt, neben einem sicheren Zugriff auf Werk und Ästhetik Nonos, haben die Texte von Lydia Jeschke, Dirk Krömer und Albrecht von Massow. Die Konzeption des Exemplarischen, Deutungsprobleme im Früh- und Spätwerk, das philosophische und musikalische Denken bei Luigi Nono sind spannende Erkenntnisgegenstände. Das Hören des anderen wird bei Nono zu einem Erkenntnismodus, der sich, so Dirk Krömer, durch die eigentlich nicht wahrnehmbaren oder unbestimmbaren Phänomene auszeichnet. Man ahnt an den Texten, das sich die Nono-Forschung des 21. Jahrhunderts zwischen analytischem Zugriff und ästhetischer Einordnung, zwischen historisch-wissenschaftlicher Aufarbeitung und philosophischer Erkenntnissuche ansiedeln wird. Der vorliegende

Band jedenfalls öffnet einen Ausblick auf ihre mögliche Gestalt und ist zugleich ein eigener „Aufbruch in Grenzbereiche“.

(Januar 2001) Annette Kreutziger-Herr

WOLFGANG SUPPAN: *Werk und Wirkung. Musikwissenschaft als Menschen- und Kulturgüterforschung*, 3 Teilbände. Hrsg. von Zoltán FALVY. Tutzing: Hans Schneider 2000. 1324 S., Abb., Notenbeisp. (Musikethnologische Sammelbände. Band 15–17.)

L'art pour l'art, das ist auch eine historische Kunstauffassung. Benjamin Constant hat die Formel 1806 erstmals publizistisch erörtert (*Œuvres*, hrsg. von Alfred Roulin, S. 266), Théophile Gautier hat sie in der Vorrede seines Romans *Mademoiselle de Maupin* (1835) ausführlich dargestellt. Begründet ist hier, konkret gegen den Geist des Utilitarismus der Pariser Julirevolution von 1830, die strikte Ausschließlichkeit der Begriffe „schön“ und „nützlich“. Das Kunstschöne, so hat es schon Immanuel Kant gewusst, gefällt notwendig ohne Leidenschaft und Interesse, ohne Zweck und Nutzen. Aber *l'art pour l'art* hat natürlich nicht nur diese historische Dimension. Impliziert ist ein gültiger methodischer Ansatz der Kunstanalyse. Kunst manifestiert sich als „Kunst“ im „Werk“. Auch die Musikwissenschaft hat ihr Objekt über den Werkbegriff diesem Denkschema beigelegt (entgegen Kant, der die Musik hier ja herauszuhalten suchte ...). Die Intention einer Nobilitierung der Musik über diese Anbindung ist bereits bei Eduard Hanslick spürbar (also seit den Anfängen der Disziplin), etwa in den ethnomusikalischen Exkursen der Schrift *Vom musikalisch Schönen* (1854) oder in der auf die Wagner-Rezeption zielenden Begriffsprägung des „pathologischen Hörens“. „Wir haben uns daran gewöhnt“, so hat es Zofia Lissa in den 1970-er Jahren beschrieben, „die ganze Musikkultur, sowohl das musikalische Schaffen als auch die Ausführung, sowohl die Aufnahme der Musik als auch die Tätigkeit aller musikalischen Institutionen vom Gesichtspunkt einer einzigen gedanklichen Kategorie, eines einzigen Begriffs zu betrachten, des Begriffs des ‚musikalischen Werkes‘“ („Über das Wesen des Musikwerkes“, in: *Neue Aufsätze zur Musikästhetik*, Wilhelms-haven 1975, S. 1). Festgesetzte Kriterien lie-

fern graduelle Abstufungen der ‚Werkhaftigkeit‘. Theodor W. Adorno hat sie als ‚Stimmigkeit, Formniveau und immanente Logizität‘ beschrieben (*Ästhetische Theorie*, in: *Gesammelte Schriften* 7, Frankfurt am Main 1970, S. 205 ff.). Hans Heinrich Eggebrecht hat immer wieder generell (und zwar unter dem Stichwort „Abendland“) auf Kategorien wie „Theorie“ und „Schriftlichkeit“ oder „Geschichtlichkeit“ verwiesen. Und über „die Einstellung auf Opus“ wollte Eggebrecht auch konkret den „Wertevorrang der Werkmusik“ begründet wissen („Opusmusik“, 1975, in: *Musikalisches Denken*, Wilhelmshaven 1977, S. 220).

Dem „Werk“ in diesem Denken gegenübergestellt ist die „Wirkung“, das heißt die Wirksamkeit des Erlebens von Musik und die Sinnlichkeit ihres Erklingens. Zwischenzeitlich hat die Musikwissenschaft zwar den Geltungsbereich der Kategorie „Werk“ eingegrenzt. Geblieben ist der Sinn von „Kunsthaftigkeit“ und der hermeneutische Anspruch im Zugriff auf musikalische „Texte“. „Delectatio“ (d. h. „bloße“ Unterhaltung als funktionale Bindung) und „utilitas“ sind Kriterien, die sich über „Wirkung“ begründen und dem „Werk“ (und damit implizit der „Kunst“) entgegenstehen. („Der nützlichste Ort eines Hauses“, so seinerzeit maliziös Gautier, „sind les latrines“ ...).

In Wolfgang Suppan's Schriften gibt es die Dichotomie „Werk“ versus „Wirkung“ nicht. *Werk und Wirkung* ist denn auch der treffend-schöne Titel dieser umfangreichen Sammlung seiner Schriften, die Zoltán Falvy in drei Bänden in systematischer Ordnung neu vorgelegt (und eingeleitet) hat, dreiundsiebzig Aufsätze, ein Teil nur seines Lebenswerkes, Spiegel gleichwohl einer Weite des Spektrums, zu der es (neben und nach Walter Wiora) wohl kaum eine Parallele gibt.

Musik ist hier keine Devotionalie, vielmehr schlicht eine Grundgegebenheit des menschlichen Daseins. Auch „Meisterwerke“ besitzen als Material eine physische Seinsgrundlage, als Vollzug kommunikative Fähigkeit und als Wirkung interaktive Funktion. (Dieser Idee unterstellte selbst noch Arnold Schönberg seine Musik und gab ihr Ausdruck in der Hoffnung, seine Stücke würden eines Tages von den Menschen auf der Straße nachgepfiffen.) Wohl kennt Suppan den Unterschied zwischen

‚Kunstmusik‘ und ‚Volksmusik‘, ‚autonomer‘ und ‚funktionaler‘ Musik, den er mit Verweis auf die Methodenlehre Walter Wioras (*Methodik der Musikwissenschaft*, 1970) und namentlich auf das Musikdenken Viktor Zuckerkancls wiederholt thematisiert hat (16. „Musik der Menge“: ‚Volk‘ und ‚Volksmusik‘ in den Schriften Heinrich Schenkers und seines Schülers Viktor Zuckerkancls, 1997, und 7. „War der Rattenfänger von Hameln ein Künstler? Interkulturelle Konstanten im intellektuellen und emotionalen Musik-/Kunstgebrauch“, 1997; vgl. auch 15. „Ludwig Wittgenstein – Denker, Lehrer, Musiker“, 1993). Aber Suppan verwechselt „Musik“ nicht mit „Komposition“ (28. „Musiknoten als Vorschrift und als Nachschrift“, 1971). Der „Werkbegriff“ ist ihm nur eine Funktion der Wahrnehmung.

Das breite Spektrum der Arbeiten Suppan's hat der Herausgeber unter fünf Schwerpunktthemen gefasst. Sie suchen dem Tradition gewordenen Rahmen des Faches zu folgen, mit den Bereichen Systematische Musikwissenschaft (I. „Wozu braucht der Mensch Musik? Aufsätze zur Anthropologie, Philosophie und Soziologie der Musik“) oder Vergleichende Musikwissenschaft (II. „Wie sieht Musik aus? Zur Gestalt und Struktur von Musik“), Musikgeschichte (III. „Musik für Menschen ihrer Zeit – und (auch) unserer Zeit (?). Historisches“) sowie Musikethnologie (IV. „Geistliches und weltliches Singen“) und Musikalische Volkskunde (V. „Aus der Heimat des Verfassers: Steirisches“). Die Kategorien sind sinnvoll, um überhaupt einen gliedernden Zugang zur Weite des Horizonts des Verfassers zu finden. (Dass es dann innerhalb dieser Abteilungen Überschneidungen gibt und vielfach Übergreifendes, ist beinahe selbstverständlich).

Ein solches Spektrum bedeutet nun freilich keineswegs, dass sich Suppan überall und jederzeit und zu allem zu Wort gemeldet habe – im Gegenteil. Die Themenschwerpunkte sind früh gesetzt und konstant beibehalten: Musikanthropologie, das europäische Volkslied, die vergleichende Volksliedforschung und die musikalische Landeskunde der Steiermark, schließlich die Blasmusik. Die Weite des Denkens von Wolfgang Suppan zeigt sich vielmehr darin, wie er zu diesen speziellen Forschungsgebieten auf allen Ebenen der Musikbetrachtung etwas beizutragen weiß, so am Bei-

spiel der (auch dem ausgebildeten und praktizierenden Klarinettenisten Suppan nahestehenden) Blasmusik: Anthropologisches (4. „Die biologischen Grundlagen und kulturellen Möglichkeiten der Talentförderung im Bereich der Musik, mit besonderer Berücksichtigung der Situation bei den Amateurblesorchestern in Mitteleuropa“, 1988), Soziologisches (11. „Die Harmoniemusik. Das private Repräsentations- und Vergnügungsensemble des mitteleuropäischen Adels – zwischen Kunst- und gesellschaftlichem Gebrauchswert“), Ethnologisches (6. „Eine Musik, die ‚auch feigen Seelen den Busen hebt‘. Historische Dokumente zur ‚Türkischen Musik‘ – und die koreanische Militärmusik ‚Tae-ch’it’a‘“, 1992), Kulturvergleichendes (40. „Deutsche Militärmusiker in Japan in der frühen Meiji-Ära (seit 1868). Mit einer Klarstellung zur Komposition der japanischen Nationalhymne ‚Kimi-ga-Yo‘“, 1997, gemeinsam mit Wilhelm Baethge), Historisches zu Werkgruppen einzelner Komponisten vom siebzehnten bis ins zwanzigste Jahrhundert (31. Fux; 37. Liszt; 39. Bruckner; 17. Hindemith; 43. Penderecki) oder zum Jazz (42. „Begin the Beguine – Mit Artie Shaw begann es“, 1996), Gattungsstudien (34. „Das Klarinetten-Duett“, 1995), biographische Studien (35. „Karl Kreith – Flötist, Komponist, Pädagoge der Haydn-Zeit“, 1995) und schließlich Pädagogisch-Didaktisches (19. „Blechblasinstrumente“ als Beitrag zum *Handbuch der Musikpädagogik*, 1994).

Die Musikanthropologie ist ein Bereich, für den Suppan als Pionier gelten darf. Zusammengefasst hat er das Thema 1984 in seinem Buch *Der musizierende Mensch*. Das Buch ist in der konzentrierten Behandlung der allgemeingültigen Fragen ein ganz großer Wurf (jeder Student der Musikwissenschaft muss es gelesen haben ...). An den Anfang der hier vorgelegten Sammlung gestellt sind Beiträge zur Geschichte der Disziplin und zu Methodenfragen (1. „Anthropology of Music – A Research Report“, 1998; warum dieser Beitrag, der in deutscher und spanischer Sprache erschienen ist, für diese sonst rein deutschsprachigen Texten vorbehaltenen Bände offenbar eigens ins Englische übersetzt werden musste, bleibt unerwähnt; 2. „Menschen- und/oder Kulturgüterforschung (?). Über den Beitrag der Musikwissenschaft zur Erforschung menschlicher Ver-

haltensnormen, 1986; 3. Ansätze und Ideen zu einer interdisziplinär arbeitenden Anthropologie der Musik“, 1990/91).

Im Artikel „Musikanthropologie“ der neuen *MGG* hat Suppan die Einbindung von Musik in die unterschiedlichen Kultur- und Lebensbeziehungen des Menschen systematisch beschrieben. Zu allen von ihm hier erwähnten Punkten liegen Einzelstudien des Verfassers vor:

1. „Musik und Kult“ in den vielen Aufsätzen zum geistlichen Singen (Abt. IV, 44. ff.) und zum Brauchstumslied (25. „Über die Totenklaage im deutschen Sprachraum“), in Nebenbemerkungen wie etwa zum Tanz im Brauchtum des Jahreskreises (67. „Grundriß einer Geschichte des Tanzes in der Steiermark“, 1963) oder auch in den musikethnologischen Studien.

2. „Musik und Politik“ (40. „Deutsche Militärmusiker ...“, s. o.; 62. „Geschichte der steirischen Landeshymne“).

3. „Musik und Rechtsgeschehen“ (9. „Rechtsgeschichte im Volkslied – Rechtsgeschehen um das Volkslied“, 1983).

4. „Musik und Medizin“ (18. „Musik und Neurophysiologie“, 1982); es ist ein Verdienst Suppans, über die traditionellen Kultur- oder Geisteswissenschaften hinaus auf die immer neuen Einsichten der Biologie, der Medizin und der Verhaltensforschung hingewiesen zu haben und auf die Dynamik damit auch der anthropologisch arbeitenden Musikforschung (zusammenfassend 2. „Menschen- und/oder Kulturgüterforschung“, s. o.; mit musikpraktischen Bezügen auch 4. „Die biologischen Grundlagen ...“, s. o.).

5. „Musik und Arbeit“ (66. „Musik und Bergbau. Mit Materialien zum Thema aus dem steirischen Raum“, 1984).

Auch Gefährdungen durch Musik in ihrem Gebrauchswert werden nicht verschwiegen (8. „Hameln ist überall. Musik in Karikatur/Caroon und Plakatkunst“, 1995): „wir singen nicht allein – wir werden, indem wir (mit)singen, auch gesungen“ („Musik und Bergbau“, 1984, hier S. 1154).

Suppan ist kein in Antinomien denkender Wissenschaftler. ‚Werk‘ versus ‚Wirkung‘ – das ist bei ihm ein überwundener Standpunkt ebenso wie es ja längst die einstigen Debatten zwischen Liszt und Hanslick sind. Aus der his-

torischen Werte führt Suppan in einem Vortrag von 1981 (14. „Franz Liszt – zwischen Friedrich von Hausegger und Eduard Hanslick“) Hauseggers Position einer „Ausdruckskunst“ und Hanslicks absolute Kunstwerte geist- und quellenreich über die wechselnden und in sich widersprüchlichen Aussagen der Kontrahenten auf das zurück, was ihnen einst Boden gegeben hat: die Einbettung in kulturgeschichtlich begründete Einseitigkeiten, aber auch persönliche Verletztheiten und aus Eitelkeit gereizte Polemiken. (Es war bezeichnenderweise Hanslick, der vielen Tonstücken Liszts anlastete, nichts weiter zu sein als „künstlich gebranntes Wasser“ (hier S. 301), in anderen Worten: ‚einzig und allein tönend bewegte Form‘).

Immer wieder auch finden sich konkrete Musikanalysen, Werkbetrachtungen also. Suppan nimmt Musik als „Text“ sehr ernst, und zwar ebenso in seinen Studien zu Gattungen der europäischen Kunstmusik (36. „Melodram und melodramatische Gestaltung“; 38. „Die Romantische Ballade als Abbild des Wagner’schen Musikdramas“ u. a.), wie zur außer-europäischen Musik und Volksmusik. „Die Erforschung schriftlos tradiert Musik ist mit der Erfindung und Entwicklung des Phonographen, der Schallaufzeichnung auf Walze, Platte, Draht und Magnetband in ein neues Stadium getreten. Tonaufzeichnungen ermöglichen [...] genaue und jederzeit kontrollierbare Einsichten in Gestalt und Struktur, Vortragsart und Variantenbildung von Instrumental- und Vokalstilen, die nicht nach Noten eingelernt und produziert werden“ (53. „Das melismatische Singen der Wolga-Deutschen in seinem historischen und geographischen Kontext“, 1973, hier S. 868; vgl. auch die methodischen Überlegungen „Zur Verwendung der Begriffe Gestalt, Struktur, Modell und Typus in der Musikethnologie“, 1973). Suppans Analysen am Repertoire von Liedern der Wolga-Deutschen etwa gelten dementsprechend ebenso der Ebene ihrer Geschichtlichkeit wie konkreten Aspekten der ‚tönend bewegten Formen‘: dem ‚Formniveau‘ also der Konstruktions- und Melodiebildungsgestaltung, der ‚Stimmigkeit‘ in der Ausprägung komplizierter rhythmischer Varianten über einer musikalischen Idee oder der ‚immanenten Logizität‘ im stimmungs- und textbedingt reflektierten Einsatz von Melismatik und Ornamentik.

Volksmusik ist für Suppan vor allem aber auch ein „Quellbereich“ musikalischer Gebilde (69. „Volksliedaufzeichnungen in der topographisch-statistischen Skizze von Neuberg/Steiermark 1803“, 1967, S. 1215), Quellbereich für die kunstvoll gestaltete und schriftlich fixierte Komposition und Kunstdichtung „in den vielschichtigen, von Klassen, Ständen, Bildungsgegensätzen geprägten Hochkulturen“. „Daß das Volkslied vorbehaltlos ‚schön‘, als Unterrichtsgegenstand ‚wertvoll‘ sei, diese Meinung ist nicht mehr vertretbar, seit sich die Wissenschaft von der Volksmusik (...) eindeutig von der Volksliedbewegung und deren ideologisch vielfach schillerndem Hintergrund distanzierte (S. 1215 f.). Als „Hauptaufgabe“ der deutschsprachigen Volksmusikforschung bleibt so gegenwärtig die kritische Materialaufbereitung“. Hierzu hat Suppan selbst viel beigetragen. So stehen in der Abteilung IV (Geistliches und weltliches Singen) vor allem Quellenstudien, philologisch-kritisch orientierte Texte (49. „in der wyß, Wer ich ein edler Falcke“, 1967; 54. „Das geistliche Lied im Ahrntal/Südtirol; Geistliche Volkslieder aus der Karpato-Ukraine“, 1989; 59. „Eine Liederhandschrift aus St. Peter am Heideboden (Westungarn)“, 1965; 65. „Weitere Quellen zum älteren Volkslied in der Steiermark“, 1973; 70. „Miscellen zur Volksmusik im Bezirk Weiz“, 1967 u. a.).

Was also bleibt nach der Lektüre der eintausenddreihundertvierundzwanzig Seiten? Neben all den genossenen Ansichten und gewonnenen Einsichten nicht zuletzt der Wunsch nach der gesammelten Vorlage weiterer Texte Wolfgang Suppans.

(Oktober 2001) Thomas Schipperges

MÁRIO VIEIRA DE CARVALHO: „Denken ist Sterben.“ *Sozialgeschichte des Opernhauses Lisabon. Kassel u. a.: Bärenreiter 1999. 432 S., Abb. (Musiksoziologie. Band 5.)*

Vieira de Carvalhos nunmehr in deutscher Sprache vorliegende Sozialgeschichte der Lisaboner Oper ist das außergewöhnliche Ergebnis langjähriger Forschungsarbeiten und zugleich die dritte Revision eines Textes, der bereits 1984 als Dissertation an der Berliner Humboldt-Universität vorlag und sodann für die 1993 erschienene portugiesische Buchaus-

gabe überarbeitet worden war. Der Haupttitel „Denken ist Sterben“ entstammt einer portugiesischen Opernkritik des beginnenden 20. Jahrhunderts und bezieht sich auf eine der provokanten Thesen des Buches, nämlich dass „man denkende Zuschauer von der Opernrezeption ausschloß“, dass man in die Oper ging, „um sich mit etwas ausdrücklich anderem zu beschäftigen“, und dass „dieses Publikum sterben müßte, wenn Opernrezeption mit Denken verbunden bzw. dem Denken wesensgleich würde“ (S. 9). Die „Sinnentleerung des gesungenen Wortes“ ist auch der Gegenstand des ersten Kapitels, das sich der Musik- und Theaterentwicklung in Portugal bis zum Jahre 1793 widmet (S. 16–71). Vieira de Carvalho setzt sich hier zunächst kritisch mit den Bestrebungen der älteren Forschung auseinander, Elemente einer eigenen portugiesischen Musiktheatertradition bereits im 17. Jahrhundert dingfest zu machen. Sodann untersucht der Verfasser die im frühen 18. Jahrhundert einsetzende parallele Entwicklung mehrerer gesellschaftlich streng voneinander geschiedener Theaterkulturen am Hof, an der aristokratischen Opera-seria-Bühne (Academia da Trindade, später Teatro Novo du Rua dos Condes) und am volkstümlichen Puppentheater des Bairro Alto. Sie unterschieden sich, abgesehen von ihrem Repertoire, vor allem hinsichtlich der Interaktionsformen und Wirkungsmechanismen: Während im Teatro do Bairro Alto „plebejische Zuschauer zum Mitdenken, zur kritischen Stellung gegenüber dem Alltag, den sozialen und ethischen Werten einer vom Obskurantismus beherrschten Gesellschaft erzogen“ wurden (S. 39), zielte das Theater des Adels primär auf „Augen- und Ohrenlust“ und leistete somit der „Sinnentleerung des Wortes“ Vorschub.

Mit der Gründung des Teatro de São Carlos im Jahre 1793 entstand ein „Hoftheater für die Bourgeoisie“, dessen weitere Entwicklung im 19. Jahrhundert der zweite Teil des Buches schildert (S. 74–162). Das „eigentliche Drama“ geschah der Argumentation des Verfassers zufolge nicht auf der Bühne, sondern bestand in den immer komplexeren Vorgängen zwischen Bühne und Zuschauerraum. Primadonnenkult und Künstlerverachtung waren zwei komplementäre Seiten dieser Beziehungen, bei denen „der Zuschauerraum ein autoritäres und ent-

fremdetes Verhältnis zur Bühne durchsetzte, das dem Verhältnis vom Eigentümer zur erworbenen Ware wesensgleich war“ (S. 96) und das Publikum zum eigentlichen „Sender“ wurde, worauf die Kapitelüberschrift „Das Wort dem Publikum“ verweist. Italienische Opern bildeten ausschließlich das Repertoire des Theaters, für die Herausbildung einer Opernkultur in der Landessprache fehlten weiterhin die Voraussetzungen. Erst im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts wurde öffentlich Kritik am Modell des São Carlos laut, das nichts zur Entwicklung des eigenen literarischen Erbes beitrage, keine einheimischen Darsteller ausbilde und nur für ein begrenztes auserlesenes Publikum arbeite. Der Dichter Eça de Queiroz, der diese und weitere Vorwürfe 1871 veröffentlicht hatte, wurde gleichzeitig zum Fürsprecher der Werke Offenbachs, deren Rezeption an verschiedenen anderen Theatern Vieira de Carvalho als Paradigma der „Kritik an den herrschenden Kommunikationsverhältnissen“ untersucht, um sich sodann ausführlicher der „Einführung Wagners als Ausdruck des Bedürfnisses nach Zivilisation“ (S. 164–172) zu widmen.

Die Wagner-Rezeption bildet insgesamt den Schwerpunkt des dritten und umfangreichsten Teils „Der mißglückte Weg zum Wort-Ton-Drama: Vom Vorabend der Republik bis zum Aufstieg des Faschismus“ (S. 164–265). In dieser Phase trat das französische Repertoire zeitweilig beinahe gleichberechtigt neben das italienische, auch wenn weiterhin fast alle Opernaufführungen (auch diejenigen Wagners) in italienischer Sprache stattfanden. Detailliert zeichnet der Autor anhand von Pressekritiken und zeitgenössischen Publikationen die wechselvolle Rezeptionsgeschichte der Wagner-Opern nach und präpariert zwei gegensätzliche Rezeptionslinien heraus, die er in den Figuren des Parsifal und des Siegfried polarisiert sieht. Der vierte Teil des Buches trägt die Überschrift „Das tote Wort: Das Teatro de São Carlos unter dem Faschismus“ (S. 268–319) und schildert, wie das Theater nach seiner Wiedereröffnung im Jahre 1940 vollends durch die Ästhetisierung der Politik vereinnahmt wurde. In einem knappen Schlusskapitel („Auf der Suche nach dem gesungenen Wort“, S. 322–332) befasst sich der Autor sodann mit den Produktionsbedingungen der Gegenwart und

den Entwicklungsperspektiven des Musiktheaters in Lissabon.

Die Sozialgeschichte einer Theaterkultur über einen Zeitraum von mehreren Jahrhunderten wissenschaftlich aufzuarbeiten und in ihrem Gesamtzusammenhang zu schildern, stellt eine gewaltige Herausforderung dar, die für die Oper in Portugal zuvor noch niemals in vergleichbarer Weise angenommen worden ist. Allein schon deshalb ist das Werk eine bedeutende Pionierarbeit. Die Bewältigung dieser Aufgabe innerhalb eines begrenzten Umfangs setzt die Beschränkung auf zentrale Fragestellungen und die Bildung thematischer Schwerpunkte voraus, die der Verfasser vor allem hinsichtlich der Wagner-Rezeption sehr deutlich gesetzt hat. Der kommunikationstheoretische Ansatz der Arbeit beruft sich auf die „Überwindung der traditionellen Gegenüberstellung von historischer und systematischer Musikwissenschaft“ und versteht sich als „prozeßorientiertes Systemdenken“ in dem Bestreben, „erstens den *materiellen* ‚Systemcharakter‘ der Musik zu erkennen und zweitens die Einheit von ‚System‘ und ‚Prozeß‘ zu respektieren“ (S. 10). Prägend für die Darstellung ist weiterhin die Rezeptionstheorie, weniger hingegen die vom Verfasser gelegentlich kritisierte „positivistische Geschichtsschreibung“. Als Quellen dienen daher in erster Linie literarische Werke essayistischer, kulturhistorischer und fiktionaler Art, die in beeindruckender Breite präsentiert und interpretiert werden und dabei ein facettenreiches Panorama der portugiesischen Kulturgeschichte erstehen lassen.

Die klare Bevorzugung dieser Schriften gegenüber Archivalien und anderen Primärquellen begründet Mário Vieira de Carvalho zum einen mit der zuversichtlichen Annahme, „daß die ‚Objektivität der Fiktion‘ die ‚Fiktion der Objektivität‘ entlarvt“ (S. 12), zum anderen mit der problematischen Überlieferungssituation der äußerst lückenhaften Bestände des Theaterarchivs (die meisten Dokumente blieben nur für die Dauer der jeweiligen Amtszeit eines Impresarios im Theatergebäude). Immerhin gelang Vieira de Carvalho ein bedeutender Fund „unverzeichneter Akten, die in von Insekten bevölkerten Kisten in einem Abstellraum neben dem ehemaligen Archiv des São Carlos lagen“. Mit ihrer Hilfe konnte

für die Jahre 1882 bis 1924 eine lückenlose Spielplanrekonstruktion vorgelegt werden (S. 361–372). Die Auswertung derselben erweist sich allerdings als nicht eben unproblematisch. Nur wer (wie Vieira de Carvalho) Glucks *Orfeo ed Euridice*, Mozarts *Il dissoluto punito* oder gar Rubinsteijs *Demon* (am São Carlos unter dem Titel *Demonio*) als „deutsche Opern“ klassifiziert, kann im angegebenen Zeitraum überhaupt von einem „deutschen Repertoire“ sprechen (in welchem – zieht man die eben genannten Werke ab – nur Wagner sowie Flotows *Marta* in mehr als einer Spielzeit vertreten waren). Die „systematische Einführung der deutschen Oper“, gar aus der Erkenntnis heraus, „daß die angebotene Ware veredelt werden mußte“ (S. 176 f.), ist jedenfalls eine „Fiktion“, über deren Verhältnis zur „Objektivität“ sich diskutieren ließe.

Dass auch zahlreiche andere Aspekte des Buches der Revision bedürfen, ist nicht zu übersehen. Wer künftig über ein Theater arbeitet, das bis ins 20. Jahrhundert eine Filiale des italienischen Produktionssystems gewesen ist, wird sich zunächst intensiv mit der neueren Literatur zur italienischen Oper auseinandersetzen müssen. Die gesamte italienische, englische und amerikanische Opernforschung der letzten Jahrzehnte, die bekanntlich herausragende sozialhistorische Arbeiten umfasst (erwähnt seien nur die Standardwerke von John Rosselli, die einschlägigen Bände der von Lorenzo Bianconi und Giorgio Pestelli herausgegebenen *Storia dell'opera italiana* oder die zahlreichen Monographien und Chronologien einzelner dem São Carlos grundsätzlich vergleichbarer Theater) hat im vorliegenden Band noch keinerlei Spuren hinterlassen. Dass der Autor immer wieder auf veralteten Positionen deutschen Musikschritttums beharrt, ist für seine ansonsten unkonventionelle Vorgehensweise und seine kommunikationstheoretische Argumentation durchaus kontraproduktiv. Der kritische Leser wird jedoch für seine Geduld, hierüber hinwegzusehen, nicht nur durch ein reiches Bild des portugiesischen Musiklebens entschädigt, sondern auch durch viele Anregungen, die für die Opernforschung insgesamt fruchtbar sein könnten. Zu überprüfen wären sicherlich die überspitzt formulierten Kernthesen des Buches. Hätte der Verfasser beispielsweise das gedruckte Libretto als

rezeptionsgeschichtliche Quelle in Betracht gezogen und seine Informationsfunktion während der Aufführung im erleuchteten Zuschauerraum untersucht, wäre auch seine Theorie der „Sinnentleerung des gesungenen Wortes“ vermutlich differenzierter ausgefallen. Stichproben anhand der Städtereiseregister einzelner Librettokataloge (Sartori, Conservatorio Neapel, Schatz Collection) bestätigten jedenfalls die Vermutung des Rezensenten, dass die in großer Zahl überlieferten Lissaboner Libretto-drucke zumindest seit der Eröffnung des Teatro de São Carlos generell zweisprachig waren.

Dessen ungeachtet handelt es sich bei dieser Sozialgeschichte aber um die sehr individuelle und anregende Behandlung eines bemerkenswerten operngeschichtlichen Sonderfalls, über den auch weiterhin zu arbeiten sich lohnen wird. Als Grundlage hierfür ist Vieira de Carvalhos Arbeit ungeachtet der genannten Vorbehalte eine bedeutende Forschungsleistung, an die alle künftigen Untersuchungen zur Opernentwicklung in Portugal anknüpfen werden.

(April 2000)

Arnold Jacobshagen

Das Musiktheater – Exempel der Kunst. Hrsg. von Otto KOLLERITSCH. Wien: Universal Edition/Graz: Institut für Wertungsforschung 2001. 272 S. Abb., Notenbeisp. (Studien zur Wertungsforschung. Band 38.)

Die Oper als Exempel der Kunst verfolge das Aufbrechen von Geschlossenheit, so der Herausgeber in der Einleitung zum vorliegenden Sammelband, der die Referate eines im Rahmen des „steirischen herbsts“ veranstalteten Symposions des Instituts für Wertungsforschung der Universität für Musik und Darstellende Kunst Graz wiedergibt. Durch ihre disparaten Gestaltungsmittel akzentuiere sie die Verschiedenheit des Einzelnen und sei auf Entzweiung angelegt, woraus sich letztlich ihre Resistenz gegen ihren immer wieder prophezeiten Tod erklären lässt: auf diesen gemeinsamen Nenner lassen sich die fünfzehn Beiträge bringen, deren thematische, methodische und stilistische Mannigfaltigkeit diese Kernthese des Bandes unterstreicht. Den Einstieg liefert Dieter Schnebel, der unter dem Stichwort „Experimentelles Musiktheater“ als „Oper ohne

Story“ die wichtigsten Tendenzen der letzten fünfzig Jahre zusammenfasst, ehe sechs weitere Komponisten (Tomaz Svete, Gerd Kühr, Daniel Ott, Gerhard E. Winkler, Sandeep Bhagwati und Claus-Steffen Mahnkopf) als Autoren mit Beispielen und Interpretationen ihrer eigenen Werke zu Wort kommen. Dabei zielt vor allem Mahnkopf in seinem Beitrag über die „Unmöglichkeit atonaler Oper“ auf Grundsätzliches, wenn er beklagt, „dass in Opernproduktionen stets unter dem eigenen kompositorischen Niveau gearbeitet und bereits erlangtes Problembewusstsein hintangestellt“ werde (S. 195). Das eigentliche „Opernproblem“ bestehe in der Emanzipation der musikalischen Semantik „von jenen Weltbezügen, aus denen die Oper besteht“ (S. 196) und in der Unvereinbarkeit hochentwickelter Stimm- und Gesangstechniken mit den Erfordernissen des Memorierens und des freien Vortrags. Hieraus resultiere zugleich das „Inszenierungsproblem“, das Mahnkopf in der „Diskrepanz zwischen der künstlerischen Komplexität der Musik“ und der „geringeren Komplexität (und Kunsthaftigkeit) des Bühnengeschehens“ begründet sieht (S. 196). Beiden Problemen ist Mahnkopf kompositorisch in *Angelus Novus* (Biennale München 2000) begegnet, dessen Konzeption sodann diskutiert wird. Ähnlichen Problemen, indes unter wesentlich anderen analytischen Voraussetzungen, widmet sich Ivanka Stoianova in ihrem Beitrag über Berios *Outis* und Bussottis *Tieste* und geht dabei von zwei Grundrichtungen des kompositorischen Denkens aus: „dem starken Denken mit der geschlossenen Konstruktion des kohärenten Werks und dem schwachen Denken mit der offenen Strategie der Aufzählung“ (S. 161). Beide Werke interpretiert Stoianova als Beispiele der Wechselwirkungen zwischen diesen Richtungen, denn beide verzichten bewusst auf jede Form literarischer Narrativität, ohne dass dabei die musikalische Narrativität aufgehoben würde. Mit dem Problem der Vermittlung von Raum- und Zeitstrukturen in den Opern Mozarts und Bergs setzt sich Elmar Budde in einem sehr anregenden Beitrag auseinander und sieht dabei Mozart „im Kontext einer ungebrochenen musikalischen Sprache, der Zeit eingeschrieben ist, während Berg sich eines musikalischen Materials bedient, dem die Zeit abhanden gekommen ist“ (S. 94). Aspekte des

Musiktheaters der frühen Moderne beleuchten daneben Quirino Principe (zu Strauss' *Capriccio*), Harald Haslmayer (zu Hofmannsthal), Franz Späth (zu Kandinskys Idee des Musiktheaters in *Der Gelbe Klang*), Joachim Noller (zu Konzeptionen des Gesamtkunstwerks) und Karin Marsoner (zu Schönbergs *Moses und Aron*). Die Vielfalt der Ansätze und Themen des lesenswerten Bandes spiegelt die Eigenart seines Gegenstandes und regt in jedem Falle zum Weiterdenken an.

(Januar 2002)

Arnold Jacobshagen

DIETER SENGHAAS: *Klänge des Friedens. Ein Hörbericht*. Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag 2001. 188 S.

Der bekannte Friedens- und Konfliktforscher legt mit diesem Band eine Auflistung aller Arten von „klassischer“ Musik zum Thema „Krieg und Frieden“ im Laufe der Jahrhunderte vor. Da eine deutliche Abgrenzung fehlt, gerät man über die Fülle des zusammengetragenen Materials ins Staunen, vor allem dann, wenn der Untertitel tatsächlich zutrifft. Historisch reicht die Spannweite von den ersten Battaglien im 16. Jahrhundert bis hin zu neuesten Werken, inhaltlich vom „Liebeskrieg“ in Peter Tschaikowskys *Romeo und Julia* bis zu Krzysztof Pendereckis *Threnodie für die Opfer von Hiroshima*. Der Autor versteht sich in erster Linie als Chronist. Die Unschärfe der inhaltlichen Systematik hat zur Folge, dass selbst Stücke mit dem Gegensatz „Düsternis – Verklärung“ als zum Thema zugehörig gesehen werden (S. 162). Bei einem derartigen Verfahren ließen sich die Begriffe „Krieg – Frieden“ musikalisch ebenso gut mit „Spannung – Entspannung“ gleichsetzen, womit man dann die gesamte westliche Musikkultur einbeziehen könnte.

Es ist nicht Senghaas' Ziel, die Musik zu analysieren, und folglich bleiben die Kommentare zur Musik selber oberflächlich („die Martialität intensiviert sich“ - „ein noch mehr hämmernder Rhythmus kehrt zurück“ S. 40 und 38), oder aber die Wirkung wird subjektiv bewertet („Der Hörer kann sich, hier wie überhaupt in dieser großartigen Komposition, dem nicht entziehen“, S. 76). Die Studie eignet sich freilich durchaus für Musiklehrende zum

Nachschlagen, oder für interessierte Laien, die nach der Lektüre Lust verspüren könnten, sich in das eine oder andere Werk auch hörend zu vertiefen. Aus musikhistorischer Sicht ist sie eher unergiebig, was dem Vademecum keinen Abbruch tut, denn der Verfasser hat auch nicht die musikwissenschaftliche Klientel „im Visier“ (um bei dem kriegerischen Sujet zu bleiben).

(Januar 2002)

Eva Rieger

Harfen des Berliner Musikinstrumenten-Museums. Bestandskatalog von Dagmar DROYSEN-REBER. Beschreibung der Instrumente von Dagmar DROYSEN-REBER und Beat WOLF in Zusammenarbeit mit Wolfgang MERTIN und Rainer M. THURAU. Berlin: Staatliches Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 1999. 308 S., Abb.

Als Fortsetzung der 1991 begonnenen Reihe der ausführlichen Beschreibungen einzelner Instrumentengattungen aus dem Bestand des Berliner Musikinstrumenten-Museums ist 1999 der Band *Harfen* erschienen. Die Qualität des Bandes rechtfertigt eine verspätete Betrachtung.

Beginnen wir einmal von hinten – genauer gesagt, mit der Umschlagrückseite: Wie durch ein buntes Kirchenfenster blickt man nämlich scheinbar von hier durch das ganze Buch hindurch zu einem auf der Vorderseite abgedruckten Gemälde von Jean-Baptiste Mauzaisse. Eine aparte Äußerlichkeit – allerdings nur auf den ersten Blick, denn beim Durchblättern des Bandes verstärkt sich recht schnell der Eindruck, dass diese Durchsichtigkeit Motto ist: Durchsichtigkeit, Klarheit und Übersichtlichkeit, die dem Leser einen guten Einblick und den rechten Durchblick verschaffen.

Die Gliederung des Katalogs wurde durch den Museumsbestand bestimmt, beginnend bei den einfachen diatonischen Harfen, führt die dreigeteilte Gruppe der chromatischen Harfen hin zur großen Gruppe der Harfen mit Umstimmvorrichtungen, wobei neben vielen gut erhaltenen Stücken bedeutender Instrumentenbauer unsignierte Harfen durch Hinzuziehen neuerer Arbeiten und anderer Sammlungen möglichst genau eingeordnet wurden. Die Instrumentenbeschreibungen sind nach einem gleich bleibenden Schema angelegt, was Ver-

gleiche erleichtert und die Übersichtlichkeit fördert.

Auf den einführenden, einen Überblick von der Renaissance bis zum 20. Jahrhundert gebenden Beitrag folgen die Einzelbeschreibungen der Instrumente, Mensurdiagramme, ein Verzeichnis der nach dem 2. Weltkrieg verschollenen Harfen nach Sachs, ein mehr als 550 Titel umfassendes Quellen- und Literaturverzeichnis, ein Glossar mit über 200 Begriffen von „Abfasen“ über „Kaneluren“ und „Schnarrhaken“ bis „Zugschiene“ (besonders hilfreich auch für Nicht-Harfenspezialisten!), Verzeichnisse mit biographischen Angaben der Instrumentenbauer sowie verschiedene Register. Zahlreiche Abbildungen, Tafeln wie auch Gesamt- und Detailaufnahmen der Instrumente runden die ansprechende Aufmachung ab, wobei die interessanten Innenansichten, die im wahrsten Sinne des Wortes einen Einblick bieten, einer besonderen Erwähnung wert sind. (Januar 2001) Harald Buchta

JOSEF FOCHT: Der Wiener Kontrabaß. Spieltechnik und Aufführungspraxis, Musik und Instrumente. Tutzing: Hans Schneider 1999. 338 S., Notenbeisp. (Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 20.)

Der Wiener Kontrabaß ist eine regionale Sonderentwicklung zwischen dem ausgehenden 17. und dem 19. Jahrhundert mit einer so bedeutenden Virtuosität, dass dieses Thema eine gründliche Monographie verdient. Focht entledigt sich dieser Aufgabe mit Bravour von verschiedenen Gesichtspunkten: historischen, sozialen, organologischen, spieltechnischen und musikalischen. Sehr erfrischend sind gelegentliche Saitenhiebe auf Umbauten und Zerstörungen an alten Bässen, sowie – meist in Anmerkungen versteckt – auf fundamentale (oder gar ‚fundamentalistische‘) Halbbildung. Hier hat Focht meine begeisterte Zustimmung, und seine Ausführungen zu Baumethoden stehen auf der Höhe gegenwärtiger Forschung. Zuweilen findet man sehr interessante und nachvollziehbare Behauptungen, aber leider fehlen Belege (Äußerungen Richard Wagners zur Artikulation oder Hinweise zur Ikonographie).

Fochts Werk hat jedoch fundamentale Schwächen. Eine ist die Verkennung der Wichtigkeit der Besaitung. Es ist mittlerweile bekannt, dass

Besaitungen proportional bestimmt wurden (alte Lautentutoren und die Berechnungen Mersennes). Die Mensuren von Kontrabässen sind daher im Zusammenhang mit verwandten Instrumenten auf dem Boden dieser Proportionstradition zu betrachten, aber die entsprechenden Kapitel Fochts (S. 251 ff.) sind ziemlich spekulativ. Aus diesem lückenhaften Ansatz ergeben sich notgedrungen Fehler, z. B. „Bei einer Saitenmessur von 1018 mm sind Töne unterhalb von (klingend) A' [wohl A1] mit blanken Darmsaiten kaum vorstellbar“ (S. 25). Welches A1 ist gemeint? Und wie steht es mit Renaissancebässen in G1, die mit Sicherheit keine so lange Mensur aufwiesen, und dennoch zum virtuosen Spiel geeignet waren (italienische Kompositionen für Viola bastarda)? Auf S. 254 ergibt sich direkt ein logischer Schnitzer, wenn im selben Absatz die geringe Saitenspannung der Wiener Kontrabässe und die starke Saitenspannung der Tromba marina (Belege dafür fehlen) gleichermaßen als günstig fürs Flageolettspiel hingestellt werden. Focht meint auch: „Eine blanke A-Saite zeichnet sich durch [...] eine höhere Biegesteife und in der Regel eine höhere Saitenspannung aus als eine mit Metalldraht umspinnene A-Saite“ (S. 253). Letzteres stimmt, ebenso wie Fochts richtige Beobachtung, dass unumspinnene Darmsaiten lauter sind und sich gut zum Bassfundament eignen. Aber die Biegesteife stimmt nicht, wenn die Saiten nicht chemisch entfettet und außerdem sehr eng gedreht werden. Die Ikonographie zeigt europaweit dicke Saiten, die sich wie Würmer aus dem Wirbelkasten ringeln. Im Übrigen wurde zu große Biegesteife gerade von Kontrabassisten – ich habe diesen Trick von einem solchen – durch das Ziehen der Saite über eine Tischkante o. ä. vermindert.

Am meisten an der Arbeit stört mich, dass es wohl zahlreiche interessante Fakten und gute Ansätze gibt, aber dass grundsätzlich keine Fragen gestellt werden. Dabei überstürzen sie sich beim Lesen geradezu, und man wäre froh, könnte man erkennen, dass der Autor ein bisschen mehr über den Zaun schaut. Woher kommt z. B. die Wiener Vorliebe für den 16-Fuß? Wieso und seit wann weicht die Wiener Praxis vom Rest Europas ab, oder gibt es ähnliche Erscheinungen auch anderswo? Woher kommt die „Kernstimmung“ aus drei Saiten (S. 32), und seit wann ist sie nachzuweisen? Wo

gibt es die frühesten Belege für das Stimmen mit Flageolett? Warum wird der Frage nach „Tricks“ (Flageolett, Pizzicato, Skordatur) mit keinem Wort nachgegangen, z. B. bei der englischen Lyra viol, der deutschen Geige, der Laute – die zuweilen erwähnt wird, ohne dass ein Bezug zum Kontrabass hergestellt wird (der auch ohne den Umweg über die breite Streichertradition wenig einleuchtend ist)? Der „Deutsche Baß“ (Koch 1802) wird ohne Begründung rückprojiziert und mit dem „Groß-Quint-Baß“ von Praetorius gleichgesetzt, was wieder ein Saitenproblem ist, denn dieses Instrument, dessen tiefste Saite eine Quinte unter dem tiefsten Ton des Geigenbasses liegt, müsste mindestens eine Saitenlänge von ca. 120 cm haben. Warum gibt es keine Überlegung dazu, warum Quintenstimmung auf Bässen bis heute nicht beliebt ist? Wie alt ist die „Abstimmung nach Platten mit Hilfe der Stimmgabel“ (S. 228), wenn diese erst um 1700 erfunden wurde, und vorher kein allgemeiner Stimmtton herrschte? Nach dem Tod von Johann Christoph Leidolff führte seine Witwe zwölf Jahre lang bis zu ihrem Tod die Werkstatt mit bis zu zehn Gesellen weiter. Das steht schon so bei Lütgendorff. Ist es wirklich zu viel verlangt, dass sich einmal jemand darum kümmert, ob diese tüchtige Frau, unter deren Ägide ebenfalls Kontrabässe gebaut wurden, nicht einen Namen hatte? Sollte dieser nicht überliefert sein, wäre es dann nicht entgegenkommend, das zu vermerken?

Es geht nicht darum, dass alle diese Fragen beantwortet werden – das ist in einer Dissertation gar nicht möglich –, sondern dass sie gestellt werden. Ich möchte hier eine Lehre weitergeben, die mir mein Doktorvater Carl Dahlhaus seinerzeit auf den Weg gegeben hat: Eine Dissertation ist nicht ein Ende, sondern ein Anfang. Je mehr offene Enden sie hat, desto besser für die weitere Forschung.

(Juni 2000)

Annette Otterstedt

RUDOLF HOPFNER: Wiener Musikinstrumentenmacher 1766-1900. Adressenverzeichnis und Bibliographie. Wien: Kunsthistorisches Museum/Tutzing: Hans Schneider 1999. 641 S.

Das Buch ist ein Nachschlagewerk und dient als eine erste Orientierung zu einer Gesamterfassung des Wiener Instrumentenbauhand-

werks. Das Datum 1766 bedeutet natürlich nicht den Beginn dieser Traditionen in Österreich, sondern das erste Erscheinen eines Adressenverzeichnisses, des *Österreichischen Mercantilschemas*. Der Endpunkt der Erfassung ergibt sich aus dem Niedergang nach dem Ersten Weltkrieg. Weitere Erfassungen, vor allem zur Vorgeschichte des bedeutenden Wiener Instrumentenbauhandwerks, müssten folgen.

Vollständigkeit vorausgesetzt – die ein Rezensent natürlich nicht überprüfen kann – ist dieses Buch eine unverzichtbare Quelle zur biographischen Erforschung, da die Abfolge von Werkstätten hiermit erschlossen werden kann, was Einordnung und Datierung von Wiener Instrumenten erleichtert bzw. überhaupt erst möglich macht.

Das Buch ist eine solide Arbeit mit Hinweisen für die Benutzer; leider fehlt ein Stadtplan, der die Übersicht auch in sozialer Einordnung hätte erleichtern können. Den Schluss bilden ein paar Statistiken zur Verteilung der Gewerke, die – wie der Autor anscheinend augenzwinkernd vermerkt – aufgrund der Computererfassung „leicht“ beizugeben waren und einen raschen Überblick gestatten.

(Mai 2000)

Annette Otterstedt

THOMAS WATSON: Italian Madrigals Englished (1590). Transcribed and edited by Albert CHATTERLEY. London: Stainer and Bell 1999. XLIII, 125 S. (Musica Britannica LXXIV.)

Während man sich vielerorts fieberhaft für das Bach-Jahr 2000 rüstete, vergaß man in England und Italien nicht, dem bedeutenden Renaissancekomponisten Luca Marenzio (1553–99) anlässlich seines 400. Todesjahres wenigstens ansatzweise den Tribut zu zollen, der ihm gebührt. So widmete etwa die renommierte Zeitschrift *Early Music* Marenzio ein ganzes Heft. Konzertprogramme beim Marenzio Festival in Brescia, beim Flandern Festival und in Coccaglio trugen dem Gedenkjahr Rechnung. Hinzu kommen einige Tonträger, z.B. von dem Vokalensemble La Venexiana. Pünktlich zu diesem Gedenkjahr publizierte Albert Chatterley Thomas Watsons Madrigalkollektion, die 28 Stücke umfasst. 23 der vier- bis sechsstimmigen Sätze sind von Marenzio, die anderen verteilen sich auf Girolamo Conversi,

Giovanni Maria Nanino und William Byrd (2). Ein Satz ist von Alessandro Striggio, den die Engländer u. a. durch ein intavoliertes Madrigal (Peter Philips) im *Fitzwilliam Virginalbook* (FVB) kennen lernten. Es ist aber besonders Marenzio, den man das italienische Lieblingskind der Engländer im späten 16. und frühen 17. Jahrhundert nennen darf.

Die Präferenz italienischer Musik in England, die nicht nur in ihren Originalfassungen, sondern ebenso in Bearbeitungen gepflegt wurde, ist keinesfalls ein Zeichen insularer Abgeschlossenheit. Sie ist ein lebendiges Zeugnis kontinentaler Öffnung. Man denke dabei an Sammlungen wie die *Musica Transalpina* (1588) und an handschriftlich überlieferte Madrigale italienischer Komponisten, textlos als Consortmusik arrangiert.

Die textliche Situation in Nicholas Yonges *Musica Transalpina* unterscheidet sich von Thomas Watsons hier neu edierter Madrigalsammlung (1590) darin, dass in Yonges Compilation die italienischen Madrigaltexte direkt in das Englische übertragen wurden, während Watson neue Verse schmiedete. Das Vorwort fasst diesen Umstand bündig zusammen: „Yonges Übersetzungen sind einigermaßen singbar und halten sich in etwa an den allgemeinen Sinn der Originaltexte. Thomas Watson war sich jedoch völlig im Klaren über das viel engere und subtilere Zusammenspiel von Text und Musik in Marenzios neuesten Kompositionen. Deshalb verwendete Watson in seiner eigenen Anthologie sein literarisches Talent dazu, Texte zu entwerfen, die oft gar keine Übersetzungen sind, sondern neue Schöpfungen, deren Gefühle und Bilder sich der Musik nahtlos anpassen“ (S. XXI). Dabei schwebte Watson sicher auch ein pädagogisches Konzept vor. Es ermöglichte englischen Musikern, sich mit der italienischen Madrigalkunst vertraut zu machen und diese mit englischen Texten zu verbinden. Die beiden Madrigale von Byrd können als schlüssige Beispiele interpretiert werden, wie so eine englische Lösung aussehen konnte. Somit ist Watsons Publikation von 1590 eine philologisch und musikalisch ausgesprochen wichtige Entwicklungsstufe hin zum englischen Madrigal. Hieran konnten Thomas Morley, John Wilbey u. a. anknüpfen.

Die Ausgabe der *MB* bringt Marenzios Madrigale (und die der drei anderen italienischen

Komponisten) mit Watsons Dichtungen, denen jeweils die italienischen Originale unterlegt sind. Dies ermöglicht, Watson als inspirierten Dichter kennen zu lernen, der nicht umsonst als einer der führenden Poeten am Beginn der Blüte der spätelisabethanischen Dichtung galt, den auch Shakespeare kannte. Seine Verse zeigen, dass nicht nur die italienischen Poeten die Erfüllung oder die Qualen liebender Herzen mitreißend und inspirierend zu thematisieren wissen.

Die Neuedition der *Italian Madrigals Englished* stellt uns Watson nicht nur als Dichter vor. Chatterleys Quellenauswertungen bereichern die Dokumentation seiner Biographie. Diese ist als „A Calendar of Life of Thomas Watson“ (S. XXVIII–XXXIV) der „Introduction“ angeschlossen. Die große Verehrung, die Marenzio bei den Engländern genoss – und, geht man von der hier vorgestellten gelungenen Ausgabe aus, immer noch genießt – zeigt sich am Ende von Watsons Huldigungsgedicht an den Meister aus Italien, wo am Anfang aller sechs Stimmbücher zu lesen ist: „I dream once more, and God himself instructs you how to ravish us, / Revealing through your art his universal laws: / And there, amid the luminance of flashing constellations, The whitest sphere, the brightest star, Marenzio, is yours.“

(Oktober 2000)

Johannes Ring

PETER PHILIPS: Complete keyboard music. Transcribed and edited by David J. SMITH. London: Stainer and Bell 1999. XXXV, 204 S. (Musica Britannica LXXV.)

Während Thomas Watson italienische Musik importierte, verließ der englische Komponist Peter Philips (1560/61–1628) seine Heimat, um 1582 in Rom die italienische Musik an ihrer Quelle zu studieren. Durch seine Emigration wollte der Katholik Philips den religiösen Repressalien entkommen. Ab 1582 lebte er drei Jahre lang in Rom. Ausgedehnte Reisen mit seinem Förderer Thomas Lord Paget, dessen Familie mit dem berühmten William Byrd Verbindung hatte, führten ihn schließlich nach Antwerpen (1590–1597), wo er Kinder das Virginalspiel lehrte. In diese Zeit fallen die meisten seiner Clavierstücke, die sich in zwei große und zwei kleine Gruppen unterteilen: a) Intabulierungen vokaler Modelle (Madrigale

und Chansons); b) Tanzsätze (meist Intabulierungen von Ensemblestücken), wobei einige dieser Stücke auch für Instrumentalensemble überliefert sind, was wohl Philips' eigentliche Konzeption dieser Stücke darstellt (S. XIX); c) Fantasien, von denen zwei wahrscheinlich auch auf vokale Vorlagen zurückgehen (S. XXVIII) und d) liturgische Stücke.

Mit dem Dichter T. Watson verbindet ihn die Reaktion auf die Mode der Zeit, d. h. die Rezeption italienischer Musik, besonders der von Lucca Marenzio. Gerade die Intabulierungen italienischer Madrigale sind einerseits als Reaktion auf seinen Rom-Aufenthalt, andererseits als Reminiszenz an seine Mäzene aus der italienischen Händlergilde in Antwerpen zu sehen. Es waren wohl die Kinder dieser italienischen Händlerkolonie, die Philips' Clavierunterricht besuchten.

Philips' Tastenmusik entfaltet nicht die Virtuosität eines John Bull. Dennoch ist sie keine Anfängerliteratur. Ihre komplexe Satzkunst und die geforderte Fingerfertigkeit haben mehr als nur eine pädagogische Funktion. Diese Stücke erklangen wohl bei den abendlichen Musiken in den Häusern der italienischen Händler in Antwerpen. Die meisten Stücke datieren aus Philips' Antwerpener Zeit, die zwischen seiner römischen Zeit und seiner Organistentätigkeit am Hofe des Erzherzogs Albert in Brüssel liegt. Die beiden liturgischen Orgelstücke, eine Intabulierung einer Motette von Orfeo Vecchi und zehn Versetten über den Cantus firmus „Veni Sancte Spiritus“, fallen in diese Zeit. Offensichtlich improvisierte Philips die notwendige Musik auf der Orgel. In welchem Zusammenhang die beiden Orgelstücke entstanden, wissen wir nicht. Im Gegensatz zu bestimmten Orgelwerken Jan P. Sweelincks, den Philips persönlich kennen gelernt hatte, sind die beiden Stücke des Engländers ohne obligates Pedal.

Für die Edition wurden Quellen ausgewertet, die zeitlich und regional die engste Verbindung zum Komponisten haben, z. B. das *FVB*. Dadurch sind deutlich abweichende Fassungen der *Pavane* von 1580, Philips erste überlieferte Clavierkomposition, editorisch nicht berücksichtigt worden. Doch zeigt die Quellenlage eine geradezu internationale Verbreitung von Philips Tastenmusik, u. a. in Quellen aus Nordeuropa, England, Deutschland und Itali-

en. Betrachtet man das *FVB* als repräsentative Quelle englischer Tastenmusik um 1600, so fällt auf, dass Philips' (mit einer kleinen Ausnahme) als einziger Bearbeiter mehrstimmiger vokaler Vorlagen in Erscheinung tritt. Nun aber daraus zu schließen, dies sei eine nur auf dem Kontinent praktizierte Kunst, ist voreilig, denn Quellen wie das *Mulliner Book* und andere Handschriften, die vor Fitzwilliams Claviermusiksammlung entstanden, überliefern einen schönen Fundus, u. a. mit Intabulationen einiger Chansons von Claudin de Sermisy (ediert in MB LXVI, 1995).

Das Vorwort des Bandes informiert in erster Linie über Philips' Biographie, ordnet den Bestand der Stücke und deutet auf die musikalischen Einflüsse (z. B. William Byrd und Thomas Morley) hin, die in Philips Clavierstücken nachweisbar sind. Eine genaue stilistische Erfassung ist in dem knappen Vorwort nicht angestrebt, doch verweist ein umfangreicher Fußnotenapparat auf entsprechende Studien, von denen eine maßgebliche von D. J. Smith (*The Instrumental Music of Peter Philips: Sources, Disseminations and Style*, D. Phil. diss., Oxford 1994) verfasst wurde.

Die Intabulierungen vokaler Modelle werden von Smith mit ihren vokalen Vorlagen ediert, wobei die vier- bis sechsstimmigen Vokalstücke auf den geradzahligen und die dazugehörigen Bearbeitungen auf den gegenüberliegenden Seiten abgedruckt sind. Ein müheloses vergleichendes Lesen ist so gewährleistet, ein genussreiches Blättern und Musizieren ist in einer schönen Ausgabe der *Musica Britannica* möglich, die nicht nur herausragende Claviermusik, sondern auch exzellente Vokalmusik kompiliert.

(Oktober 2000)

Johannes Ring

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II, Werkgruppe 5, Band 13: L'Oca del Cairo. Kritischer Bericht. Vorgelegt von Andreas HOLSCHNEIDER. 106 S., Abb.

Fast 40 Jahre mussten vergehen, bevor 1998 der Kritische Bericht zur 1960 vorgelegten Edition von Mozarts fragmentarischer Oper *L'Oca del Cairo* (*Die Gans von Kairo*) KV 422 im Rahmen der *Neuen Mozart-Ausgabe* (NMA) erschien. Friedrich-Heinrich Neumann, der Her-

ausgeber des Haupttextes verstarb überraschend 1959, also noch vor Erscheinen seines Bandes. Wenige Jahre später entdeckte dann Andreas Holschneider an unvermuteter Stelle eine vollständige Partitur von der Hand des Komponisten Johann Simon Mayr der bis dato nur unvollständig als Stimmenkopie bekannten Nr. 4: Arie und Terzett „Siano pronte“. Sie wurde von ihm als Nachtrag 1966 in der *NMA* mit kurzem Vorwort ediert. Damit war, so lässt sich vermuten, Holschneider zum „natürlichen“ Erbe Neumanns geworden, um den fehlenden Kritischen Bericht nachzuholen. Er ist „gut Ding“ geworden ... – und es bleiben keine Wünsche offen.

Mozart hat immerhin insgesamt sieben (musikalisch großartige!) Nummern zum ersten Akt entworfen, die autograph in Einzelfaszikeln in der Staatsbibliothek zu Berlin überliefert sind. Einiges wurde auch skizziert. Ob er je ernsthaft daran dachte, die Oper vollständig auszuführen? Von Anfang an stand er Giovanni Battista Varescos Librettovorlage skeptisch gegenüber. Zwölf Briefe aus Wien an den Vater, zwischen Dezember 1782 und Februar 1784 geschrieben, und Eingriffe in das Libretto Varescos lassen jedenfalls keinen Zweifel daran, dass er zunehmend die Lust an der Sache verlor und schließlich die „ganze gans=historie“ (6. Dezember 1783) mit sicherem Gespür für die völlig verfehlte Textvorlage ad acta legte. Der Kritische Bericht gibt dankenswerterweise – wie bereits von Neumann in dessen Vorwort zur *NMA* angekündigt – das von Mozart eigenhändig annotierte Libretto in der Hand Varescos zum ersten Akt sowie den Libretto-Entwurf zur vollständigen Oper in einer schwarz-weißen, verkleinerten Reproduktion gut lesbar wieder. (Es handelt sich also streng genommen nicht um ein „Faksimile“, wie behauptet.)

Etwa die Hälfte dieses Kritischen Berichts nimmt allein die Reproduktion ein. Zuvor werden zunächst die autographen Partiturentwürfe und Skizzen in bewährter *NMA*-Weise beschrieben. Unter den insgesamt sechs Skizzenblättern findet sich auch eines, das erst im Jahre 1997 im Original zugänglich wurde (zuvor nur in Abschrift bekannt) und sich also im Anhang des Kritischen Berichts – zusammen mit sehr überzeugend versuchter Textunterlegung – ediert findet. In aller Ausführlichkeit werden

die quellenkritischen Aspekte der Partiturschrift Simon Mayrs behandelt, ja sogar der Inhalt des gesamten Sammelbandes, in dem sich diese „Abschrift“ befindet, referiert. Es schließt sich die Beschreibung vier weiterer Quellen an (darunter die beiden Libretto-Teile und der bei André in Offenbach im Jahre 1855 erschienene Klavierauszug). Im zweiten Teil geht Holschneider unter Heranziehung der einschlägigen Mozart-Briefe auf Libretto und Komposition, und damit auf die Entstehungsgeschichte ein. Auch werden die überlieferten Skizzen und Entwürfe in einen logischen entstehungsgeschichtlichen Zusammenhang gebracht, wobei insbesondere die problematische – und auch hier ungelöste – Platzierung des Duetts „Ho un pensiero“ einen breiteren Raum einnimmt. Besonders intensiv behandelt Holschneider daraufhin die biographisch-philologischen Hintergründe seines Quellenfundes und dessen Vorlage. Behutsam mutmaßt er, dass Simon Mayr eine Wiener Kopie aus dem Hause Mozart als Vorlage gehabt haben könnte. Das Lesartenverzeichnis fällt dank wenig problematischer Stellen recht knapp aus und kann anhand der Noten auch ohne Vorlage der Quellen exakt nachvollzogen werden. Einzig die im Notenband angekündigte Referenz zur Fußnote zu „Holschneiders“ Arie und Terzett, S. 4 zu Takt 10–17, Viola, fehlt (vermutlich geht es um eine nicht explizite oder in der Oktavlage unklare Unisono-Angabe in der Quelle). Wer immer sich mit Mozarts Opernversuch eingehender auseinandersetzen will, kommt an diesem mustergültigen Bericht nicht vorbei.

(Januar 2002)

Wolf-Dieter Seiffert

CIPRIANI POTTER: Symphony in G Minor. Edited by Julian RUSHTON. London: Stainer and Bell 2001. XXXIX, 137 S. (Musica Britannica LXXVII.)

2001 feierte *Musica Britannica* ihr fünfzigjähriges Jubiläum. Die britische nationale Denkmälerausgabe blättert einen weiten Bereich britischer Musikgeschichte auf und wird durch Revisionen auf gültigem Kenntnisstand gehalten. Es ist dies eine mustergültige Edition in verschiedener Hinsicht, wird doch der Balanceakt zwischen historisch-kritischer und auführungspraktisch unmittelbar nutzbarer Ausgabe nahezu optimal beschritten, mit stetiger

Verfügbarkeit sämtlicher erforderlicher Auführungsmaterialien. Dies mag gleichzeitig die Wertschätzung dieser Reihe in aller Welt und ihre vielfache Nutzung in der Praxis erklären sowie den eingeschlagenen Weg der Editoren weiter bestätigen.

Gleichzeitig sind 77 Bände in fünfzig Jahren nicht eben viel angesichts einer derart reichen Musikgeschichte wie der britischen. So fällt auf, dass wirklich unbekannte Werke vergleichsweise selten ediert werden, noch seltener Komponisten, die weniger bekannt sind (dies ist möglicherweise bedingt durch die Absicherung der Edition, die nur teilweise vom Verlag finanziert wird, in die Zukunft hin – eine Stiftung unterstützt die Vorbereitung und den Druck der Bände). Zum fünfzigsten Jubiläum wurde durch den Vorsitzenden des Editorenkommittees, Julian Rushton von der Universität Leeds, ein Band zu einem der wichtigsten britischen Sinfoniker des 19. Jahrhunderts vorgelegt, dessen berühmteste Symphonie hier eine exemplarische Ausgabe erfährt. Cipriani Potter (1792–1871) war Professor und später auch Principal der Londoner Royal Academy of Music. Von seinen über zehn Symphonien ist die hier vorgelegte so genannte zehnte von 1832 nach neuesten stilistischen Vergleichsuntersuchungen (entgegen der kurzen Einführung Rushtons) seine wahrscheinlich letzte (vgl. Schaarwächter, „Cipriani Potter, Alexander George Macfarren and mid-19th-century British symphonism“, Vortrag 2001, Druck in Vorbereitung), und sie hat einen gewissen Ruf erlangt, weil Richard Wagner sie 1855 mit dem Orchester der Londoner Philharmonic Society aufführte, für die sie auch komponiert worden war. Wichtig ist diese Edition fraglos, lag doch bis heute keine gedruckte Partitur irgendeiner Symphonie Potters vor. Und dass sie mustergültig ist, liegt sowohl an der Vorarbeit verschiedener Musikwissenschaftler (etwa Philip H. Peter und Nicholas Temperley, dessen grundlegende Dissertation von 1959 Rushton in seiner Auswahlbibliographie unterschlägt) als auch an der relativ einfachen Quellenlage. *Musica Britannica* ist zu diesem Band im Großen und Ganzen zu beglückwünschen, und möge dieser Band ähnlich vielfache Nutzung erfahren wie viele andere der Reihe!

(Dezember 2001) Jürgen Schaarwächter

Eingegangene Schriften

Apokalypse. Symposion 1999. Hrsg. von Carmen OTTNER. Wien: Doblinger 2001. 383 S., Notenbeisp. (Eine Veröffentlichung der Franz-Schmidt-Gesellschaft. Studien zu Franz Schmidt XIII.)

RICHARD ARMBRUSTER: Das Opernzitat bei Mozart. Kassel u. a.: Bärenreiter 2001. 413 S., Notenbeisp. (Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Band 13.)

Barockmusikführer. Instrumentalmusik 1550–1770. Hrsg. von Ingeborg ALLIHN. Stuttgart–Weimar: J. B. Metzler/Kassel u. a.: Bärenreiter 2001. 551 S.

HECTOR BERLIOZ: Critique Musicale 1823–1863. Volume 3 (1837–1838). Texte établi et annoté par Anne BONGRAIN et Marie-Hélène COUDROY-SAGHAI. Paris : Buchet/Chastel 2001. XVI-II, 620 S.

CECILIA CAMPA : Il musicista filosofo e le passioni. Linguaggio e retorica dei suoni nel Seicento europeo. Napoli: Liguori Editore 2001. VIII, 424 S., Abb. (Memo 4.)

FRIEDRICH CERHA. Schriften: ein Netzwerk. Wien: Verlag Lafite 2001. 310 S., Abb., Notenbeisp. (Österreichische Musikzeit Edition. Komponisten unserer Zeit. Band 28.)

Col dolce suon che da te piove. Studi su Francesco Landini e la musica del suo tempo. In memoria di Nino Pirrotta. A cura di Antonio DELFINO e Maria Teresa ROSA-BAREZZANI. Firenze u. a.: Sismel-Edizioni del Galluzzo 1999. X, 663 S., Notenbeisp. (La Traduzione Musicale 4/Scuola di Paleografia e Filologia Musica. Studi e Testi 2.)

CARL DAHLHAUS: Alte Musik. Musiktheorie des 17. Jahrhunderts – 18. Jahrhundert. Hrsg. von Hermann DANUSER in Verbindung mit Hans-Joachim HINRICHSSEN und Tobias PLEBUCH. Laaber: Laaber-Verlag 2001. 821 S., Notenbeisp. (Carl Dahlhaus. Gesammelte Schriften in 10 Bänden. Band 3.)

Im Dienste der Quellen zur Musik. Festschrift Gertraut Haberkamp zum 65. Geburtstag. Hrsg. von der Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg durch Paul MAI. Tutzing: Hans Schneider 2002. 633 S., Abb., Notenbeisp.

JUTTA J. ECKES: L'italiano musicale. Standard- und Opernitalienisch. Ein Sprachkurs. Kassel u. a.: Bärenreiter 2001. 268 S., Abb.

Europäische Klaviermusik um 1900. Catalogue raisonné. Belgien, Schweiz, Spanien, Frankreich, Großbritannien, Niederlande, Portugal. Bearbeitet

von Margret JESTREMSKI und Insa BERNDTS. Mit praktischen Hinweisen von Sherri JONES. Im Auftrag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz hrsg. von Albrecht RIETHMÜLLER. München: G. Henle Verlag 2001. XXI, 203 S., CD-ROM

DINKO FABRIS: *Mecenati e musicisti. Documenti sul patronato artistico dei Bentivoglio di Ferrara nell'epoca di Monteverdi (1585–1645)*. Lucca: Libreria Musicale Italiana 1999. VIII, 514 S., Abb. (ConNotazioni 4.)

Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. Hrsg. von Albrecht RIETHMÜLLER. 31. Auslieferung Frühjahr 2001. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2001.

ANNA HARWELL CELENZA: *The early works of Niels W. Gade. In search of the poetic*. Aldershot u. a.: Ashgate 2001. XV, 251 S., Abb., Notenbeisp.

HARTMUT HEIN: *Beethovens Klavierkonzerte. Gattungsnorm und individuelle Konzeption*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2001. 433 S., Notenbeisp. (Beihefte zum Archiv der Musikwissenschaft. Band 48.)

EGBERT HILLER: *Entrückung. Traum und Tod. Zum Verhältnis von Text und Atonalität im Vokalschaffen von Arnold Schönberg, Alban Berg und Anton Webern*. Wien: Verlag Lafite 2002. 223 S., Notenbeisp. (Publikationen der Internationalen Schönberg-Gesellschaft 4.)

Hugo Riemann (1849–1919). *Musikwissenschaftler mit Universalanspruch*. Hrsg. von Tatjana BÖHME-MEHNER und Klaus MEHNER. Köln u. a.: Böhlau Verlag 2001. 229 S., Notenbeisp.

Internationaler Brahms-Kongress Gmunden 1997. *Kongressbericht*. Hrsg. von Ingrid FUCHS. Tutzing: Hans Schneider 2001. 682 S., Abb., Notenbeisp. (Veröffentlichungen des Archivs der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Band 1.)

Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 2001. Hrsg. von Günther WAGNER. Stuttgart–Weimar: Verlag J. B. Metzler 2001. 384 S., Abb., Notenbeisp.

Jüdische Musik in Sowjetrußland. Die „Jüdische Nationale Schule“ der zwanziger Jahre. Hrsg. von Jascha NEMTSOV und Ernst KUHN. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2002. X, 383 S., (studia slavica musicologica. Band 15.)

HANS RUDOLF JUNG: *Thematischer Katalog der Musikaliensammlung Großfahner/Eschenbergen in Thüringen*. Mit einer Einleitung „Zur Pflege der Figuralmusik in Großfahner, Eschenbergen und dem Herzogtum Sachsen-Gotha zwischen 1640 und

1750“. Kassel u. a.: Bärenreiter 2001. 578 S. (Catalogus Musicus XVII.)

Die Kammermusik von Johannes Brahms. Tradition und Innovation. Bericht über die Tagung Wien 1997. Hrsg. von Gernot GRUBER. Laaber: Laaber-Verlag 2001. 331 S., Notenbeisp. (Schriften zur musikalischen Hermeneutik. Band 8.)

LAWRENCE KRAMER: *Musical Meaning. Toward a Critical History*. Berkeley u. a.: University of California Press 2000. IX, 335 S., Notenbeisp.

ANDREAS KRAUSE: *Anton Webern und seine Zeit*. Laaber: Laaber-Verlag 2001. 312 S., Abb., Notenbeisp. (Große Komponisten und ihre Zeit.)

KONRAD KÜSTER: *W. A. Mozart und seine Zeit*. Laaber: Laaber-Verlag 2001. 487 S., Abb., Notenbeisp. (Große Komponisten und ihre Zeit.)

MYRIAM MARBE: *Komponistin zwischen Ritual und Intellekt. Symposionsbericht Hochschule für Musik Nürnberg/Augsburg 2000*. Hrsg. von Volker BLUMENTHALER und Jeremias SCHWARZER. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2001. 93 S., Notenbeisp.

Musik in Baden-Württemberg. Jahrbuch 2001/ Band 8. Im Auftrag der Gesellschaft für Musikgeschichte in Baden-Württemberg hrsg. von Georg GÜNTHER und Reiner NÄGELE. Stuttgart–Weimar: Verlag J. B. Metzler 2001. 284 S., Abb., Notenbeisp.

musik nachdenken. Reinhold Brinkmann und Wolfgang Rihm im Gespräch. Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft 2001. 153 S., Abb.

Neues musikwissenschaftliches Jahrbuch. 10. Jahrbuch 2001. Hrsg. von Franz KRAUTWURST. Augsburg: Wißner/Edition Helma Kurz 2001. 176 S., Abb., Notenbeisp.

RALPH PALAND: „Die glückliche Hand“ von Arnold Schönberg. Formale Konzeption in der frühen Atonalität. Lucca: LIM Editrice 2001. X, 196 S., Notenbeisp. (Premio internazionale Latina di studi musicali 1999.)

Pop & Mythos. Pop-Kultur, Pop-Ästhetik, Pop-Musik. Hrsg. von Heinz GEUEN und Michael RAPPE. Schliengen: Edition Argus 2001. 215 S., Abb.

DERRICK PUFFETT on Music. Edited by Kathryn Bailey Puffett. Aldershot u. a.: Ashgate 2001. XVI, 813 S., Notenbeisp.

Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters III. Hrsg. von Michael BERNHARD. München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften 2001. 532 S., Abb., Notenbeisp. (Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission. Band 15.)

ALEXANDER REISCHERT: Kompendium der musikalischen Sujets. Ein Werkkatalog. Kassel u. a.: Bärenreiter 2001. Band 1: Werkkatalog, Band 2: Register. 1417 S.

LUKAS RICHTER: Momente der Musikgeschichte II. Minnesang, Chorpolyphonie, Tastenkunst. Aufsätze. Anif/Salzburg: Verlag Mueller-Speiser 2001. VII, 213 S., Notenbeisp. (Wort und Musik. Salzburger Akademische Beiträge 45.)

LEONID ROJSMAN: Die Orgel in der Geschichte der Russischen Musikkultur. Hrsg. von Martin BALZ. Mettlach: Gesellschaft der Orgelfreunde 2001. 484 S., Abb. (157. Veröffentlichung der Gesellschaft der Orgelfreunde. Jahresgabe 1998.)

SIGNE ROTTER: Studien zu den Streichquartetten von Wilhelm Stenhammar. Kassel u. a.: Bärenreiter 2001. XII, 439 S., Notenbeisp. (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. Band XLVII.)

ARTHUR SCHNABEL. Musiker Musician 1882–1951. Im Auftrag der Stiftung Akademie der Künste hrsg. von Werner GRÜNZWEIG. Hofheim: Wolke 2001. Katalog, 278 S., Abb.

Schubert und Brahms. Kunst und Gesellschaft im frühen und späten 19. Jahrhundert. Dokumentation der Veranstaltungsreihe der Hochschule für Musik und Theater Hannover 3.–25. November 1997. Hrsg. von ARNFRIED EDLER. Augsburg: Wißner-Verlag 2001. 275 S., Abb. (Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover. Band 11.)

Schubert-Jahrbuch 1999. Bericht über den Internationalen Schubert-Kongreß Duisburg 1997. „Franz Schubert – Werk und Rezeption“. Teil III: Ästhetik, Rezeption und Methodenfragen. Hrsg. von Dietrich BERKE, Walther DÜRR, Walburga LITSCHAUER und Christiane SCHUMANN. Duisburg: Deutsche Schubert-Gesellschaft 2001. 165 S., Abb., Notenbeisp.

STEFANIE STEINER: Zwischen Kirche, Bühne und Konzertsaal. Vokalmusik von Haydns „Schöpfung“ bis zu Beethovens „Neunter“. Kassel u. a.: Bärenreiter 2001. 333 S., Notenbeisp.

WOLFRAM STEUDE: Annäherung durch Distanz. Texte zur älteren mitteldeutschen Musik und Musikgeschichte. Hrsg. von Matthias HERRMANN. Altenburg: Verlag Klaus-Jürgen Kamprad 2001. 272 S., Notenbeisp.

Das symphonische Werk Joseph Haydns. Referate des Internationalen Musikwissenschaftlichen Symposiums Eisenstadt, 13.–15. September 1995. Hrsg. von Gerhard J. WINKLER. Eisenstadt: Burgenländisches Landesmuseum 2000. 119 S., Notenbeisp. (Wissenschaftliche Arbeiten aus dem Burgenland. Band 103.)

MARC VIGNAL: Haydn et Mozart. Paris: Fayard/Mirare 2001. 476 S.

„Verfolgung und Wiederentdeckung“. Protokolle der Gesprächskonzerte des Vereins „musica reanimata“ über die Komponisten Max Brand, Alfred Goodman, Józef Koffler und die Komponistin Ursula Mamlok. Hrsg. von Bettina BRAND. Saarbrücken: Pfau 2001. 87 S., Abb. (Verdrängte Musik 18.)

RALPH PHILIPP ZIEGLER: Alexander Friedrich Landgraf von Hessen (1863–1945). Leben und Werk eines Komponisten zwischen Romantik und Moderne. Kassel: Merseburger 2001. 293 S., Abb., Notenbeisp. (Studien zur Hessischen Musikgeschichte. Band 6.)

Mitteilungen

Es verstarben:

Dr. Sigrid WIESMANN am 21. Dezember 2001,

Prof. Dr. Günter FLEISCHHAUER am 12. Februar 2002 in Halle/S.,

Prof. Dr. Wolfgang ROSCHER am 19. Februar 2002.

Wir gratulieren:

Prof. Dr. Lars Ulrich ABRAHAM am 25. April zum 80. Geburtstag,

Dr. Kurt DORFMÜLLER am 28. April zum 80. Geburtstag,

Prof. Dr. Heinz BECKER am 26. Juni zum 80. Geburtstag,

Prof. Dr. Gerhard CROLL am 25. Mai zum 75. Geburtstag,

Prof. Dr. Ursula GÜNTHER am 15. Juni zum 75. Geburtstag,

Prof. Dr. Walter DÜRR am 27. April zum 70. Geburtstag,

Prof. Dr. Ferenc BÓNIS am 17. Mai zum 70. Geburtstag,

Prof. Dr. Christoph-Hellmut MAHLING am 25. Mai zum 70. Geburtstag,

Prof. Dr. Werner BREIG am 29. Juni zum 70. Geburtstag,

Prof. Dr. Günter KATZENBERGER am 25. Mai zum 65. Geburtstag.

PD Dr. Joachim KREMER hat zum 1. Oktober 2001 einen Ruf auf die C 3-Professur für Musikwissenschaft an der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart angenommen.

Dr. Barbara BUSCH hat zum 1. Oktober 2001 einen Ruf auf die Professur für Musikpädagogik an der Hochschule für Musik Nürnberg-Augsburg angenommen. Ihre Dissertation über *Berthold Goldschmidts Opern im Kontext von Musik- und Zeitgeschichte* wurde am 10. Dezember 2001 mit dem Kurt-Hartwig-Siemers-Preis der Hamburgischen Wissenschaftlichen Stiftung ausgezeichnet.

Prof. Dr. Dr. h. c. Constantin FLOROS ist zum Mitglied der European Academy of Sciences and Arts gewählt worden.

Prof. Dr. Hartmut SCHICK ist im November 2001 zum Vorsitzenden der Gesellschaft für bayerische Musikgeschichte gewählt worden; neuer stellvertretender Vorsitzender ist Dr. Bernhold SCHMID, Schriftführerin ist Dr. Silke BERDUX.

Das zweite Coesfelder Symposium „Musik und Psyche“ findet am 31. August und 1. September 2002 unter dem Thema „*Musik als Geliebte. Zur Selbstobjektfunktion der Musik*“ statt. Informationen über: Kolping-Bildungsstätte Coesfeld, Gerlever Weg 1, 48153 Coesfeld, Tel.: 02541/80303, Fax: 02541/803101, E-Mail: b.webers@bildungsstaette.kolping-ms.de.

Die fünfte *Triennale der European Society for the Cognitive Sciences of Music* (ESCOM) findet vom 8. bis 13. September 2003 an der Musikhochschule Hannover in Zusammenarbeit mit der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie (<http://www.music-psychology.de>) statt. Nähere Informationen über Reinhard Kopiez, E-Mail: kopiez@hmt-hannover.de.

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 Gesellschaften 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 zum 15.9.02 wird dennoch gebeten. Weitere Informationen zum Kongress und zur Anmeldung unter: sfmusico@club-internet.fr.

Vom 3. bis 5. Oktober 2002 wird in Wien (Schottenstift) eine internationale *Tagung zur „Theorie und Geschichte des einstimmigen liturgischen Gesanges in Ost und West“* (Schwerpunkt: musikalisch-liturgische Handschriften) veranstaltet. Infor-

mation und Anmeldung: Mag. Maria Pischlöger, Tel. 0043-1-5852802, E-Mail: a9507803@unet.univie.ac.at.

Im Zusammenhang mit dem von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderten Forschungsprojekt „*Händel-Incerta*“ haben Prof. Dr. Hans Joachim Marx und Steffen Voss M. A. (Hamburg) eine Abschrift der verschollenen, Johann Sebastian Bach zugeschriebenen Kantate „*Meine Seele soll Gott loben*“ (BWV 223) gefunden. Über die von Philipp Spitta beschriebene Komposition wird demnächst in einer musikwissenschaftlichen Zeitschrift berichtet.

Unter dem Titel „*Elektronische Musiktransformationen seit 1950*“ wurde zum 1. Januar 2002 ein Musikwissenschaftliches Forschungsvorhaben im Kulturwissenschaftlichen Forschungskolleg Medien und kulturelle Kommunikation an der Universität zu Köln integriert. Unter der Leitung von Prof. Dr. Christoph von Blumröder widmet sich Marcus Erbe M. A. im Teilprojekt „*Graphische Transkriptionen Elektronischer Musik*“ einem Kernproblem der musikwissenschaftlichen Analyse gegenwärtiger Musik. Um das Verhältnis von Gestik, Emotion und Klang und die Problematik musikalisch-kultureller Sinnkonstitution geht es in dem Einzelprojekt „*Interaktive Transkription*“, das von Jin Hyun Kim M. A. unter der Leitung von Prof. Dr. Uwe Seifert durchgeführt wird. Kontakt: Elektronische Musiktransformationen, Musikwissenschaftliches Institut der Universität zu Köln, Albertus-Magnus-Platz, 50923 Köln, Tel.: 0221/470-4199 und 0221/470 5238, E-Mail: MusiktransformationenA7@uni-koeln.de, Internet: www.uni-koeln.de/phil-fak/muwi/hpa7.

In *Mf* 4/2001 ist eine falsche Autorenangabe stehen geblieben: Der Bericht über „*Musik an den venezianischen Ospedali vom 17. bis zum frühen 19. Jahrhundert*“ (S. 448) stammt nicht von Mario Armellini, Bologna, sondern von Diana Blichmann, Bologna und Weimar/Jena.

Die Autoren der Beiträge

SUSANNE BOETIUS, geb. 1972 in München, Studium an der Palucca-Schule Dresden (Akademie für künstlerischen Tanz), Abschluss 1994 in Hannover mit dem Diplom für Bühnentanz; anschließend Studium der Theaterwissenschaft (Nebenfächer Markt- und Werbepsychologie und klassische Philologie) an der Ludwig-Maximilians-Universität München, Magisterabschluss 2001. Engagements als Tänzerin u. a. an der Bayerischen Staatsoper, am Gärtnerplatztheater München, an den Städtischen Bühnen Augsburg, am Landestheater Innsbruck, bei den Münchener Kammerspielen, am Theater Lübeck. Seit 1999 Regiemitarbeit und Choreographie u. a. am Theater Lübeck und der Musikhochschule Frankfurt/Main. Dort seit 2000 Lehrbeauftragte für szenischen Unterricht in der Abteilung Musiktheater. Seit 2001 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Musikwissenschaft Weimar-Jena („Musik und Theater um 1800“, Teilprojekt C8 des Sonderforschungsbereiches 482 „Ereignis Weimar-Jena. Kultur um 1800“ der Friedrich-Schiller-Universität Jena).

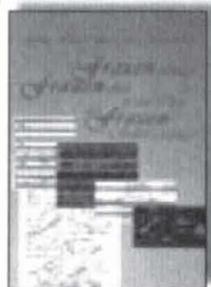
URSULA KRAMER, geb. 1960 in Darmstadt, Studium der Musikwissenschaft, Schulmusik. Germanistik, Anglistik und Romanistik an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz; 1986 Staatsexamen, 1987 Magister Artium; 1990-1991 Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Musikwissenschaftlichen Institut in Mainz, 1992 Promotion; 1991-1995 Dramaturgin am Staatstheater Mainz; 1995-2001 Hochschulassistentin; 2001 Habilitation, seitdem Hochschuldozentin am Musikwissenschaftlichen Institut Mainz. Buchpublikationen: „Richtiges Licht und gehörige Perspektive“. *Studien zur Funktion des Orchesters als Erzählvorgang in der Oper des 19. Jahrhunderts*, Mainz 1992; *Studien zur Geschichte der Bläserkammermusik von den Anfängen des 19. Jahrhunderts bis zum Zweiten Weltkrieg*, Habilitationsschrift, Mainz 2000 (Druck i. V.)

RALF WEHNER, geb. 1964 in Magdeburg, studierte an der Universität Leipzig Musikwissenschaft (Diplomarbeit 1988) sowie Editionswissenschaft und promovierte 1991 mit *Studien zum geistlichen Chorschaffen des jungen Felix Mendelssohn Bartholdy* (Köln 1996). Seit 1992 Tätigkeit in der Forschungsstelle „Leipziger Ausgabe der Werke von Felix Mendelssohn Bartholdy“ an der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig. Zuletzt erschienen die von ihm herausgegebenen Gesamtausgabenbände: *Felix Mendelssohn Bartholdy, Sinfonie Nr. 1, op. 11*, Wiesbaden 2000 (Serie I, Band 4) und *Gloria (1822)*, Wiesbaden 2001 (Serie VI, Band 4).

BEITRÄGE ZUR KULTUR- UND SOZIALGESCHICHTE DER MUSIK

Rebecca Grotjahn / Freia Hoffmann (Hg.) **NEU**
Geschlechterpolaritäten in der Musikgeschichte des 18. bis 20. Jahrhunderts
 Bd. 3, 2002, 292 S., ISBN 3-8255-0330-5, ca. €26,-

Sigrid Nieberle **NEU**
FrauenMusikLiteratur
 Deutschsprachige Schriftstellerinnen im 19. Jahrhundert
 Bd. 4, 2., verbesserte Auflage 2002, 274 S., ISBN 3-8255-0371-2, ca. €25,50



Gabriele Busch-Salmen / Eva Rieger (Hg.)
Frauenstimmen, Frauenrollen in der Oper und Frauen-Selbstzeugnisse
 Bd. 1, 2000, 374 S., ISBN 3-8255-0279-1, €30,58

Corinna Herr
Medeas Zorn
 Eine ‚starke Frau‘ in den Opern des 17. und 18. Jahrhunderts
 Bd. 2, 2000, 280 S., ISBN 3-8255-0299-6, €30,58



Centaurus Verlags-GmbH & Co. KG · Bugstraße 7-9 · D-79336 Herbolzheim
 Tel. (076 43) 93 39 - 0 · Fax. (076 43) 93 39 - 11 · info@centaurus-verlag.de

