

Zum Gedenken an Georg Knepler (1906 – 2003)

von Peter Gülke, Freiburg

Wenige Wochen nach seinem 96. Geburtstag ist Georg Knepler am 14. Januar in Berlin gestorben. Bis in seine letzten Stunden hinein war er mit einem Buch beschäftigt, als dessen ersten Satz er formulierte: „Menschen sind auf dem Planeten Erde die einzigen Lebewesen, die Verhältnisse herbeigeführt haben, unter denen ein bis zwei Prozent der Gesamtpopulation die Macht haben, über alle anderen zu verfügen“. Diese Frage, und die hier anschließende, ob das so sein müsse, beherrscht alles, was er dachte, schrieb und auf vielerlei Weise wirkte – mit einer Konsequenz, die teils Bewunderung, häufiger reservierte Sympathie und nicht selten Befremden ausgelöst hat. Denen, die mit ihm schnell fertig werden wollten, hat Knepler es leicht gemacht, denen, die ihn in Allem verstehen wollten, schwer. Befremden konnte, besonders in früheren Jahren, dass jene Konsequenz als solche nicht immer erkennbar war; wenn einer darüber rückhaltlos Rechenschaft geleistet hat, dann er selbst; auch deshalb gehört er zu den Ausnahmeerscheinungen in unserer Zunft.

In Wien 1906 geboren, hat er dort u. a. bei Guido Adler, Wilhelm Fischer, Egon Wellesz, Rudolf von Ficker und Robert Lach studiert, Klavier bei Eduard Steuermann, Dirigieren bei Hans Gál, hat in Mannheim, Wiesbaden und Wien als Repetitor und Kapellmeister gearbeitet und zwischen 1929 und 1931 am Klavier die Solo-Abende von Karl Kraus begleitet. Zuvor war ein Aufenthalt in Berlin mit Kontakten u. a. zu Bertolt Brecht und Hanns Eisler prägend gewesen. 1934 wegen politischer Tätigkeit in der KPÖ verhaftet, emigrierte er nach seiner Entlassung nach England, wo er sich u. a. als Leiter einer Operntruppe und von Arbeiterchören durchbrachte. Nach der Rückkehr nach Wien im Jahre 1946 arbeitete er als Kulturreferent der KPÖ, ging 1949 in die DDR und baute als Gründungsrektor die Deutsche Hochschule für Musik auf. Darüber hinaus engagierte er sich kulturpolitisch auf vielerlei Weise, zunächst weitgehend auf der von Partei und Staat vorgegebenen Linie, mehr und mehr jedoch in kritischer Distanz und seit den sechziger Jahren von der ‚Firma‘ observiert. 1959 folgte er einem Ruf an das Institut für Musikwissenschaft der Humboldt-Universität, an dem er bis 1971 lehrte, bis 1969 auch dessen Direktor. Über 30 Jahre lang war er Chefredakteur der *Beiträge zur Musikwissenschaft*.

Knepler war der bedeutendste Vertreter einer sich marxistisch bekennenden Musikwissenschaft, die von seiner Person und seinen Arbeiten ausgehende Prägekraft und die Widerstände, denen er begegnete, sagen über die jüngste Geschichte unseres Faches ebenso viel wie über ihn selbst. Als einer, der sich im Sinne der zitierten Formulierung auf die Sache der Erniedrigten und Beleidigten verpflichtet fühlte, drängte er stets über akademische Fachgrenzen hinaus – sei es, dass er sich der Musik des 19. Jahrhunderts, gerade auch der Trivialmusik, zu Zeiten widmete, da dies nicht üblich war, sei es, dass er Detailforschungen vornehmlich als Möglichkeit nutzte, Grundsatzfragen zu stellen. Ästhetische Fragestellungen rückte er in die Nähe anthropologischer, anhand allerfrühester Musik versuchte er, Genese und Wesen der Musik in ein und denselben Erklärungszusammenhang einzubinden, „Geschichte als Weg zum Musikverständnis“ –

dies der Titel eines seiner Bücher – ebenso freizulegen wie Musik als Weg zum Geschichtsverständnis. Hanns Eislers Diktum, dass, wer nur von Musik etwas versteht, auch von ihr nichts verstehe, gehörte zu seinen Lieblingszitaten, wie kein anderer drängte er auf interdisziplinäre Verständigungen und Arbeitsformen; die ‚New Musicology‘ hat in ihm einen – unerkannten – Kirchenvater.

Lange unerkannt blieb er auch als engagierter Anwalt einer undogmatisch differenzierenden materialistischen Dialektik. In einem hitzigen Gespräch definierte er Marxismus einmal „nur“ als Methode, sich von Vorurteilen freizumachen. Gerade aufgrund polemischer, nicht selten diskriminierender Vorurteile von beiden Seiten – von der östlichen, dass die „bürgerliche“ einer „kapitalistisch interessierten Ablenkung von der Wirklichkeit“ (Ernst Bloch) zuarbeite, von der westlichen, dass die östliche zum Sprachrohr von Staatsideologie verkommen sei – hat die deutsche Musikwissenschaft etliche Unmündigkeit hinsichtlich dringlicher Selbstverständigungen selbst verschuldet. Knepler versuchte dem entgegenzuwirken, u. a. in zögernd oder gar nicht beantworteten Gesprächsangeboten an Heinrich Bessler, später an Carl Dahlhaus.

Allerdings hatte er in den 50er-Jahren durch eigene Orthodoxien und Härten selbst zur Zementierung der Fronten beigetragen; von hier bis zu dem 1980 in einem Stasi-Dossier als „Papst der Anti-Dogmatiker“ Charakterisierten – welches Lob! – war ein weiter Weg. Vielerlei Enttäuschungen und Verletzungen, angefangen bei den antisemitisch begründeten seiner Jugend, haben ihn von einer prinzipiellen, nicht enttäuschbaren Zuversicht nicht abbringen können. Wie sehr ihm denkerische und moralische Konsequenz ein und dasselbe waren, hat er in kritischen Rechenschaftsüberprüfungen über frühere Aktivitäten, auch über Einseitigkeiten seiner Darstellung der Musik des 19. Jahrhunderts, eindrucksvoll unter Beweis gestellt; Knepler konnte, was wenige können: bereuen.

Dass unter seiner Ägide ein hohes Niveau im theoretischen Diskurs gegen anpasserische Simplifizierungen verteidigt werden konnte, ist wesentlich der Kunst des Zuhörens und des offenen Gesprächs, insbesondere im Kontakt mit Jüngeren, zuzuschreiben. Dennoch waren etliche, die ihm viel zu danken haben, von der in ihm personifizierten Verknüpfung von aufklärerischem „discours de la méthode“ und Gewissensinstanz, als einem schwierigen Treuegebot, überfordert. Unter traurigen Vorzeichen bezeugt dies ein offenes Vermächtnis – diejenigen, die auf kneplersche Zwischenfragen glauben verzichten zu können, bedürfen ihrer besonders dringlich.

Musikarchäologie – Forschungsgrundlagen und Ziele

von Ellen Hickmann, Hannover

1. Forschungsstand

Der Terminus Musikarchäologie (Archaeomusicology, Palaeo-Organology, Musical Archaeology, Archaeology of Music) hat sich in der Geschichtsschreibung der Musikwissenschaft und der Archäologie allgemein etabliert.¹ Unbefriedigend, weil bestenfalls punktuell, waren lange die Hinweise in Enzyklopädien und Lexika beider Disziplinen auf das jeweils fachfremde Gebiet. Archäologie, „dem Wortsinn nach Kunde von den Anfängen oder den frühen Dingen“² erscheint wie selbstverständlich als scheinbares Analogon von „Antike“ oder „Altertum“, in der Literatur immer noch oft eingengt als „klassische Antike“ bzw. „klassische Altertumswissenschaft“.

Geläufige Vorstellungen über ‚alte Musik‘ haben auch in neueren Entwürfen einer die ‚Vorzeit‘ einbeziehenden Musikgeschichtsschreibung von unreflektiert übernommenen Definitionsdefiziten zu Struktur- bzw. Konzeptionsschwächen geführt, wenn es darum geht, die Musik jenes ‚Altertums‘ in ihrer Gesamtheit oder in den satzsaftig bekannten Ausschnitten darzustellen. Ähnlich wie der Musikwissenschaftler hat auch der Archäologe Schwierigkeiten beim Umgang mit musikbezogenen Materialien, gehe es nun um die Gesamtdarstellung des Musiklebens einer Region oder um den klingenden Gegenstand, der die betreffende Kultur repräsentiert. Als Beispiel für die Probleme diene die Zusammenstellung der Beiträge in *World Archaeology*, Bd. 12,³ der musikarchäologische Überblicke (zu den Niederlanden, Mesopotamien, Ägypten) mit größtenteils altvertrautem Bildmaterial sowie methodische Ansätze (Skandinavien, Polen) und Darstellungen einzelner Instrumente oder Instrumententypen aus verschiedenen Teilen der Erde (Schneckenhäuser der Vorgeschichte, vorgeschichtliche Metallinstrumente, griechische Auloi, das australische Didjeridu etc.) enthält. Der Herausgeber war sich der

¹ Ellen Hickmann u. Alexander Häusler, Art. „Musikarchäologie“, in: *MGG2*, Sachteil 6, Kassel 1997, Sp. 926–968; dies., Art. „Archaeomusicology“, in: *NGroveD2*, Bd. 1, S. 848–854; dies., Art. „Europe, Pre- and Protohistoric“, ebd., Bd. 8, S. 421–429; Albrecht Schneider, „Archaeology of Music in Europe“, in: *The Garland Encyclopedia of World Music*, Bd. 8, New York/London 2000, S. 34–45. In der Archäologie bzw. in der Kombination von Archäologie und Musikwissenschaft begegnet der Terminus vor allem in den Kongressberichten über die Tagungen der International Study Group on Music Archaeology, die, nachdem sie sich als Studiengruppe 1996 aus dem International Council for Traditional Music (ICTM) gelöst hatte, eng mit dem Deutschen Archäologischen Institut Berlin zusammengearbeitet. Eine eigene Veröffentlichungsreihe, *Studien zur Musikarchäologie*, wurde im Rahmen der Serie *Orient-Archäologie* des DAI geschaffen. Hier erscheinen die erwähnten Kongressberichte sowie musikarchäologische Monografien. Zu den neueren Tagungsberichten gehören: *Saiteninstrumente im archäologischen Kontext* (Limassol 1996), hrsg. v. E. Hickmann u. Ricardo Eichmann (= *Studien zur Musikarchäologie I*), Rahden 2000; *Musikarchäologie früher Metallzeiten* (Michaelstein 1998), hrsg. v. E. Hickmann, Ingo Laufs u. R. Eichmann (= *Studien zur Musikarchäologie II*), Rahden 2000; *Archäologie früher Klangerzeugung und Tonordnung* (Michaelstein 2000), hrsg. v. E. Hickmann, Anne D. Kilmer u. R. Eichmann (= *Studien zur Musikarchäologie III*), i. Dr.; *Musikarchäologische Quellengruppen – Bodenurkunden, mündliche Überlieferung, Aufzeichnung* (Michaelstein 2002), hrsg. v. E. Hickmann, A. D. Kilmer u. R. Eichmann (= *Studien zur Musikarchäologie IV*), Dr. in Vorb. – Neuere Kataloge zu Ausstellungen musikarchäologischer Artefakte: Annemies Tamboer, *Ausgegrabene Klänge. Archäologische Musikinstrumente aus allen Epochen*, Oldenburg 1999; *Archéologie et musique*, hrsg. v. Christine Laloue, Paris 2002; *Préhistoire de la musique. Sons et instruments de musique des âges du Bronze du Fer en France*, hrsg. v. Musée de Préhistoire d’Île-de-France, Nemours 2002; etc.

² Franz Georg Maier, *Neue Wege in die alte Welt. Methoden der modernen Archäologie*, Zürich 1980, S. 17.

³ *Archeology and Musical Instruments*, hrsg. v. Vincent Megaw (= *World Archaeology* 12 (1981) 3).

Mängel bewusst und erklärte sie mit dem Fehlen allgemeiner Überblicksdarstellungen und Einzelstudien. Damit war zumindest ein Problem der neuen Fachrichtung erkannt, das allerdings unterdessen behoben ist (vgl. Anm. 1).

2. Semantik

In der Grundlagenforschung, auch in der neueren Musikgeschichtsschreibung, erscheint das Wort „Archäologie“ zuweilen als Metapher, bei Carl Dahlhaus mehrfach. In einem zusammenfassenden Aufsatz über Bedeutung und Aufgaben der Musikwissenschaft heißt es:

„Die interpretierende Musikhistorie wird durch eine musikalische Archäologie ergänzt, die aus dem Schutt des in Archiven und Bibliotheken Tradierten Werke ausgräbt, die als Dokumente über ein Stück Vergangenheit bedeutend erscheinen oder von denen der Historiker erwartet, dass sie in das musikalische Repertoire der Gegenwart aufgenommen werden.“⁴

Archäologie steht hier, weit über bloße ‚Ausgrabung‘ hinausweisend, für Vorgangsweisen, die die Vergangenheit dem Gegenwärtigen bewusst machen sollen. So etwa könnte Musikarchäologie bestimmt sein, wie wir sie u. U. eher in einer ihrer Bedeutungen verstehen: Eine der wesentlichen Zielsetzungen der Musikarchäologie ist Traditionsforschung, Erkunden der Wirkung archäologischer Tatbestände bis in unsere Tage. Musikarchäologie rekonstruiert, ausgehend von der Analyse des wie auch immer gewonnenen Grabungsbefundes, Musik und Musikleben im soziokulturellen Zusammenhang der zeitlich oft weit zurück zu datierenden Ethnie⁵ und versucht, im gegenwärtigen Musizieren der Gesellschaft im gleichen geographischen Raum noch vorhandene Züge oder auch Spuren jener alten Musikkultur aufzudecken. In diesem Anspruch orientiert sich die Musikarchäologie an den Zielsetzungen der sog. „New Archaeology“.

Mit Gordon Childe, David L. Clarke⁶ u. a. ging die Archäologie, wenn auch nicht einheitlich, von der Prämisse aus, auf die Analyse von Befunden, also Funden in ihrem Kontext komme es an, nicht auf Bergung und Interpretation von Einzelfunden. Man arbeitete nicht mehr objektorientiert, sondern problemorientiert,⁷ indem man die hinter den Funden stehenden Fragen nach dem Menschen und seiner Kultur einzukreisen und zu beantworten versucht. Hiernach beruht „die Rekonstruktion der geschichtlichen Entwicklung menschlicher Kulturen primär auf dem Studium ihrer überlebenden Artefakte, Bauten und biologischen Materialien“; es ist daher

„unabdingbar, diesem Material mit allen einsetzbaren Verfahren den höchstmöglichen Grad an Information abzugewinnen. Aber alle Verfahrensschritte archäologischer Feldforschung bleiben letztlich bezogen auf die aus einer verknüpfenden Interpretation von Fundbestand und Fundzusammensetzung hervorgehende Rekonstruktion vergangenen Lebens.“⁸

⁴ Carl Dahlhaus, „Musikwissenschaft“, in: *In Sachen Musik*, hrsg. v. Sigrid Abel-Struth u. a. in Verbindung mit dem Deutschen Musikrat, Kassel 1977, S. 71–72, hier S. 72.

⁵ Ann Buckley, „Music Archaeology: Its Contribution to ‚Cultural‘ Musicology and ‚Historical‘ Ethnomusicology“, in: *Archaeologia Musica* 1(1989), S. 109–113; *Hearing the Past. Essays in Historical Ethnomusicology and the Archaeology of Sound*, hrsg. v. A. Buckley, (= *Etudes et recherches archéologiques de l'Université de Liège E.R.A.U.L.* 86), Lüttich 2000.

⁶ Gordon Childe, *The Prehistory of European Society*, Harmondsworth 1958; David L. Clarke, *Analytic Archaeology*, London 1968.

⁷ Helmut Ziegert, *Objektorientierte und problemorientierte Forschungsansätze in der Archäologie*, in: *Hephaistos* 2 (1980), S. 53–65.

⁸ Maier, *Neue Wege*, S. 345.

Ähnlich wäre bei der Erforschung und Darstellung von Musik und Musikleben der fernen Vergangenheit vorzugehen, denn der Musikarchäologe hat mit ähnlichen Forschungsgegenständen und mit den gleichen Materialien zu tun wie der Archäologe. Beide bedienen sich also der selben oder weitgehend ähnlicher Forschungsmethoden.

3. Forschungsinhalte

Zu der oben skizzierten Ganzheitlichkeit als erstrebtem Forschungsziel können, soweit die Musikarchäologie sich auf die Interpretation der rein materiellen Kulturen beschränkt, folgende Gegenstände der Untersuchungen führen: 1. ausgegrabene Objekte, ganz gleich, aus welcher Zeit oder Kultur sie stammen, aus dem Paläolithikum etwa Europas, aus einer Metallzeitperiode etwa Chinas, aus industriearchäologischen Grabungen der Gegenwart Nordamerikas etc. – Musikarchäologische Artefakte sind in erster Linie Musikinstrumente oder deren Teile –, 2. Ikonographische Funde, wie z. B. Musikszenen in der Felskunst, in Reliefs, Wandmalereien, Mosaiken, 3. vereinzelt auch schriftliche Quellen wie Inschriften, Aufzeichnungen über Musik, 4. Notationen.⁹ Dass Musik in alten Kulturen eine große Rolle gespielt hat, ist dem Umstand zu entnehmen, dass bei allen Arten von Bodenfunden Zeugnisse des Musizierens geborgen werden konnten, sowohl bei Grab- als auch bei Hort- und Siedlungsfunden. Doch gewinnt der Musikarchäologe seine Forschungsgegenstände selten direkt aus Grabungen, an denen er teilnimmt. Er erhält sie „a) durch eigene Inventarisierungen archäologischer Sammlungen und derjenigen anderer, b) bei Durchsicht archäologischer und musikologischer Fachliteratur, c) durch Mitteilung von Archäologen und d) von der Allgemeinheit.“¹⁰

4. Klassifikation und Interpretation

Eine der musikarchäologischen Aufgaben besteht darin, Funde zu klassifizieren. Man bedient sich dabei der von der Musikwissenschaft und der Archäologie entwickelten Klassifikationsweisen und unterscheidet fünf Gruppen von Klanggeräten, nämlich: 1. Instrumente, deren einzige Bestimmung die der bewussten Klangerzeugung ist (Hörner und

⁹ Diese kommen in den Kulturen früherer Zeiten, mit denen sich die Musikarchäologie befasst, als Fundgruppe am seltensten vor, vgl. z. B. die Publikationen von Egert Pöhlmann über erhaltene griechische Melodien und Notationsfragmente. Dennoch sind sie Gegenstände musikarchäologischer Forschung, vgl. z. B. Stefan Hagel, „Der delphische Paian des Athenaios“, in: *Studien zur Musikarchäologie III*; Stelios Psaroudakes, „The Orestes Papyrus: Some Thoughts on the Dubious Musical Signs“, in: *Studien zur Musikarchäologie IV*. – Viel Aufsehen hatte die 1976 entzifferte keilschriftliche Notation eines Hymnus aus dem alten Ugarit durch A. D. Kilmer erregt, der unter Begleitung des Replikats einer mesopotamischen Leier auch klanglich umgesetzt wurde, vgl. A. D. Kilmer, Richard L. Crocker u. Robert R. Brown, *Sounds from Silence. Recent Discoveries in Ancient Near Eastern Music*, Berkeley 1976. Dieses Klangzeugnis wurde auf dem IMS-Kongress Berkeley 1977 vorgestellt und erläutert, vgl. „Round Table ‚Music and Archaeology‘“, in: *International Musicological Society. Report of the Twelfth Congress. Berkeley 1977*, hrsg. v. Daniel Hertz und Bonnie Wade, Kassel 1981, S. 844–865. Das Dokument war Anlass zur Gründung der Study Group on Music Archaeology im ICTM (vgl. E. Hickmann, „Music Archaeology – an Introduction“, in: *Studien zur Musikarchäologie I*, S. 1–4). Die teils stark kontroversen Diskussionen über diesen Notationsfund haben seitdem nicht aufgehört, vgl. u. a. R. L. Crocker, „Mesopotamian Tonal Systems“, in: *Iraq* 59 (1997), S. 189–202; Oliver R. Gurney u. Martin L. West, „Mesopotamian Tonal Systems: A Reply“, in: *Iraq* 60 (1998), S. 223–227; Janet C. Smith u. A. D. Kilmer, „Laying the Rough, Testing the Fine [Music Notation for CBS 10996]“, in: *Studien zur Musikarchäologie I*, S. 127–140; Theo Krispijn, „Musik in Keilschrift“, in: *Studien zur Musikarchäologie III*.

¹⁰ Zit. nach: Cajsja S. Lund, „Methoden und Probleme der nordischen Musikarchäologie“, in: *AMI* 52, Fasz. 1 (1980), S. 1–13, hier S. 5.

Trompeten, Flöten aus Knochen oder Holz, Saiteninstrumente – in der Vorgeschichte meist Leiern oder ihre Überreste – Schellen und Glocken), 2. Geräte, deren primäre Funktion als Klangmittel vermutet werden kann, wie z. B. Schwirrscheiben aus Knochen, 3. Geräte mit doppelter Funktion, in einer auch geeigneten Form, Klang zu erzeugen, wie z. B. Schmuck mit Rassel- oder Klappermöglichkeit, 4. Objekte, die u. a. auch Klänge von sich gaben, ohne in der Absicht gefertigt zu sein, als Schallgeräte zu fungieren wie Armringe aus Silber oder Eisen, 5. Objekte, deren primäre Bedeutung unbekannt ist, wie z. B. Knochengegenstände mit eingeschnittenen Rillen als Schrapstäbe.¹¹

Diese Klassifikation soll Spezialisten wie Laien, etwa Sammlern und Hobbyarchäologen, als Orientierungshilfe für die Einordnung von Funden, ja überhaupt deren Beachtung, dienen, denn sehr häufig werden bei dem zugegebenermaßen sehr weit gefassten Musikbegriff, besonders in der Musikethnologie und in der instrumentenkundlichen Systematik, Klangwerkzeuge als solche gar nicht erkannt. Die instrumentenkundliche Klassifikation (Hornbostel/Sachs u. a.) und die mit ihr transportierte Musikauffassung ist auch in Fachkreisen nicht eben Allgemeinwissen und darüber hinaus durchaus nicht allgemein verbreitet und geläufig. Doch mit dieser ersten Klassifikation ordnet der Musikarchäologe den Fund in weiteren Schritten, wertet ihn geographisch, chronologisch und typologisch aus, mit dem Ziel, ihn einer bestimmten Kultur zuzuschreiben und möglichst die Zugehörigkeit zu anderen Kulturen auszuschließen. Materialuntersuchungen und -analysen folgen, sowie die Vermessung der einzelnen Teile. Musikarchäologie ist also zu einem großen Teil Sicherung, Beschreibung, mehrschichtige Analyse des musikrelevanten Objektes. Bei noch spielbaren Instrumenten sind die üblichen akustisch-musikalischen Untersuchungen anzuschließen, die Feststellung des Tonvorrates, des Ambitus, tonometrische Untersuchungen, Klangspektren sind anzufertigen. Ist das Instrument zerbrochen oder nur rudimentär überkommen, fertigt man im Ideal ein Replikat an und nimmt die genannten Untersuchungen an ihm vor. Zunehmend werden auch sehr gut erhaltene Klangwerkzeuge nicht selbst gespielt, sondern ihre Nachbildung. Der Vergleich der gewonnenen Daten mit Ergebnissen, die die Analyse ähnlicher Instrumente ergeben hat, führt u. U. zur exakten Datierung und präziseren kulturellen Zuordnung. Damit wäre auch Aufschluss über Spielpraxis und soziokulturelle Bedeutung des Instruments zu gewinnen, dies immer über den Vergleich mit zeitähnlichen, aber auch rezenten Instrumenten dieser Art. Bei solchen Materialanalysen und zeitlichen Einordnungen kann der Musikarchäologe ohne Inanspruchnahme anderer Wissenschaften nicht effektiv sein, interdisziplinäres Arbeiten ist unerlässlich:

„1. Archaeomusicology is such a research which – with the aid of interdisciplinary methods – attempts to survey, describe and interpret music and the practice of music in a. pre-historic epochs („prehistorical archaeomusicology“) and/or b. historic epochs, but, in the latter case, with archaeomusicological artefacts (including iconographic material) used as primary source material („medieval archaeomusicology“, „historical archaeomusicology“, etc.); 2. Archaeomusicology: the study of sound-producing instruments (not currently in use) and sound production in past societies, using methods derived from archaeology and related disciplines in addition to methods of musicology and

¹¹ Diese Gruppierung ist von der skandinavischen Musikarchäologie hergeleitet, vgl. C. S. Lund, „Methoden und Probleme“, S. 6. Sie trifft aber auch auf andere Kulturen zu und kann ganz besonders mit zahlreichen Objekten der altamerikanischen Musikarchäologie belegt werden, vgl. E. Hickmann, *Musik aus dem Altertum der Neuen Welt. Archäologische Dokumente des Musizierens in präkolumbianischen Kulturen Perus, Equadors und Kolumbiens*, Bern u. a. 1990. Eine besondere Rolle spielen hier die multifunktionalen Objekte der Gruppen 3 und 4.

history; 3. Investigations and their results in these fields combined (i. e. musicology and archaeology) should be compared with similar interdisciplinary researches, through the ages up to the present, to give evidence of e. g. the question whether recent music cultures might be derived from prehistoric ages, or f. i., to find out more precisely as hitherto problems of continuity or change of a musical culture.“¹²

5. Musikethnologische Methoden in der Musikarchäologie

Wird die Lebensweise einer heutigen außereuropäischen Gesellschaft als Beispiel dafür herangezogen, wie eine prähistorische Gemeinschaft, ein prähistorisches Volk gelebt haben könnte, so entspricht dieses Verfahren der Methode der „ethnographischen Analogie“ oder des „aktualisierten Vergleichs“. In der Archäologie schon seit etwa Mitte des 19. Jahrhunderts üblich mit dem Ziel, Archäologie populär zu machen, wurde die Methode in der Musikwissenschaft zunächst strikt abgelehnt. Kontinuierliche Verbindungen zwischen der alten Musikkultur und einer wie auch immer beschaffenen heutigen im gleichen geographischen Umfeld waren bis Ende des 19. Jahrhunderts nicht Gegenstand eingehender musikwissenschaftlicher Untersuchung. Guillaume André Villoteau¹³ z. B., der sich eingehend zur Musik der Ägypter äußerte, erwähnte Dokumente altägyptischer Musik nur am Rande. Dieser Rückbezug wurde in der älteren Forschung auch für andere Kulturen rigoros abgelehnt, im Fall der Griechen z. B. von Raphael Georg Kiesewetter¹⁴ und nach Ulrich von Wilamowitz beim Vergleich der Musik der „neueren Griechen und deren System [...], die in keiner Beziehung mehr aus der Welt der alten Griechen herzuleiten“¹⁵ sei; revidiert wurde diese Ansicht z. T. erst durch Thrasybulos Georgiades.¹⁶ Und in der Kultur sog. „geschichtsloser“ Völker wird erst in jüngerer Zeit nach historischen Dimensionen geforscht.¹⁷ Die geläufige, historisch gewachsene Anschauung, nach der jeder Faktor einer Fremdkultur mit dem ihm phänomenologisch Ähnlichen der unseren zu vergleichen, an ihm zu messen sei, beherrscht noch die junge Musikethnologie zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Sie war der Evolutionstheorie verpflichtet,¹⁸ wie lange zuvor bereits an Abhandlungen über außereuropäische Musik zu erkennen. Um 1910 kam die kulturhistorische Methode der Kulturkreislehre auf. Unter dem Beschuss der Kritiker modifizierte Schmidt bald den Kulturkreisbegriff. Er unterschied:

„1) den Kulturkreis als methodisches Forschungsmittel zur möglichst objektiven Feststellung komplexhafter genetisch-historischer Kulturzusammenhänge und ihrer Schichtenfolge; 2) den Kulturkreis in der Seinsordnung, d. h. den Kulturkreis als ehemalige Stammeskultur. Die Elemente, die ihn zusammensetzen, sollen auf einen einheitli-

¹² E. Hickmann u. C. S. Lund, „Report on the Round Table, New York 1983 (Aug. 8–16): Music and Dance in Prehistoric Cultures; Reconstructing and Exploring the Boundaries of Tradition. 27th Congress of the International Council for Traditional Music (ICTM), New York“, in: *Music Archaeological Bulletin (MAB)* 1 (1984), S. 2–4.

¹³ Guillaume André Villoteau, *Recueil de tous les mémoires sur la musique des Egyptiens et des Orientaux*, 2 Bde., Paris 1846.

¹⁴ Raphael Georg Kiesewetter, *Ueber die Musik der neueren Griechen nebst freien Gedanken über altägyptische und altgriechische Musik*, Leipzig 1858.

¹⁵ Ulrich v. Wilamowitz-Moellendorff, *Griechische Verskunst*, Berlin 1921, zit. n.: Heinz Becker, *Zur Entwicklungsgeschichte der antiken und mittelalterlichen Rohrblattinstrumente*, Hamburg 1966, S. 84.

¹⁶ Thrasybulos Georgiades, *Musik und Rhythmus bei den Griechen. Zum Ursprung der abendländischen Musik*, Hamburg 1958.

¹⁷ Jan Vansina, *Oral Tradition. A Study in Historical Methodology*, London 1965; ders., *Oral Tradition as History*, Wisconsin/London 1985; Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures. Selected Essays*, New York 1973.

¹⁸ Nach Charles Darwin, *On the Origin of Species by Means of Natural Selection [...]*, London 1859; Leo Frobenius, *Der Ursprung der afrikanischen Kulturen*, Berlin 1898; vgl. z. B. Carl Stumpf, *Die Anfänge der Musik*, Leipzig 1911, Reprint Hildesheim 1979.

chen Ursprung zurück gehen, auf eine einst existierende Kultur (= Urkultur). Diese hat sich auf dem Wege der Migration über weite Erdteile verbreitet. Konkret fassbar war natürlich nur der Kulturkreis in der Seinsordnung, d. h. das als weltumspannend gedachte Schema der Kulturen mit der Sequenz: Urkultur, totemistische Jägerkultur, mütterrechtliche Ackerbaukultur, patriarchalische Viehzüchterkultur.“¹⁹

Die Vergleichende Musikwissenschaft schloss sich der Kulturkreislehre bald an. Das herausragende Werk aus der Anwendungszeit dieser Methode war Curt Sachs' *Geist und Werden der Musikinstrumente*. Sachs versuchte in seinem universalistisch angelegten Buch, das bis dahin bekannte Musikinstrumentarium der Welt in seiner Gesamtheit darzustellen. Er ging von der für ihn gesicherten Tatsache aus,

„dass die gesamte Instrumentenwelt der niederen und mittleren Kulturen mit Einschluss der amerikanischen und der ost- und südostasiatischen Hochkulturen von wenigen Zentren aus gespeist worden ist, deren wichtigste und fruchtbarste man in Zentralasien zu suchen hat.“²⁰

Je weiter entfernt von diesem Zentrum ein Musikinstrument auf der Erde gespielt werde, um so älter müsse es sein; denn Träger dieser Kulturen müssen zu den ersten Wanderern gehört haben, die Kulturgüter zu den frühesten Exporten. Die Ethnologie sah in ähnlichen Formen und Verwendungsweisen Korrelate von Gegenständen, die bei fern vom Zentrum lebenden ethnischen Einheiten zu beobachten sind. Dieser Tatbestand ist für das Wesen der Kulturkreislehre wichtig:

„Bei ihr“, so Sachs, „handelt es sich darum, in steten Vergleichen die Gesellschaftung bestimmter Sachgüter, Vorstellungen, Verfassungen und Bräuche zu beobachten und aus ihrem Verbreitungsgebiet die Schichtung des menschlichen Kulturaufbaus und damit seine Geschichte zu erschließen.“²¹

Diese so entstehende hypothetische, relative Chronologie kollidierte bei dem Autor selbst immer wieder mit dessen historischem Bewusstsein. Bei einem Großteil der mittelmee-risch-antiken Instrumente, die bis dahin bekannt waren, konnte er auf einigermaßen gesicherte Datierungen und kulturelle Zuordnungen zurückgreifen. Und so geriet er bei seiner Darstellung immer wieder in den Bereich der Historie. Doch als Versuch, Musikgeschichte zu schreiben, konnte das Werk nicht überzeugen.

Es gab die Methode der ethnographischen Analogiebildung in der Vergleichenden Musikwissenschaft schon vor der Zeit der Entstehung von *Geist und Werden*, z. B. bei Raoul und Marguerite d'Harcourt.²² Doch erst die nachfolgenden Generationen sahen auf breitester Basis beim Gebrauch des aktualisierten Vergleichs die Chance für die Konstruktion von „Traditionszusammenhängen“, von „Geschichte“ und „Geschichtlichkeit“ in außereuropäischer Musik auf der Basis musikarchäologischer Befunde.²³

¹⁹ Wilhelm Schmidt, *Handbuch der Methode der kulturhistorischen Ethnologie*, Münster 1937, zit. nach Albrecht Schneider, *Musikwissenschaft und Kulturkreislehre. Zur Methodik und Geschichte der vergleichenden Musikwissenschaft*, Bonn 1976, S. 44 f.

²⁰ Curt Sachs, *Geist und Werden der Musikinstrumente*, Berlin 1928, S. 5.

²¹ Ebd., S. 4.

²² Raoul u. Marguerite d'Harcourt, *La musique des Incas et ses survivances*, Paris 1923.

²³ Hans Hickmann u. Carl Gregor Graf von Mecklenburg, *Catalogue d'enregistrements de musique folklorique égyptienne, précédé d'un rapport préliminaire sur les traces de l'art musical pharaonique dans la vallée du Nil*, Strasbourg/Baden-Baden 1958; „Symposium I: Geschichtlichkeit in außereuropäischer und europäischer Musik“, in: *Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Bayreuth 1981*, hrsg. v. Christoph-Hellmut Mahling u. Sigrd Wiesmann, Kassel/Basel 1983, S. 1–75; A. Schneider, *Analogie und Rekonstruktion. Studie zur Methodologie der Musikgeschichtsschreibung und zur Frühgeschichte der Musik*, Bd. 1, Bonn 1984; E. Hickmann, „Musikarchäologie als Traditionsforschung“, in: *AMl* 57 (1985) 1, S. 1–9; Dale A. Olsen, „The Magic Flutes of El Dorado: A Model for Research in Music Archaeology as Applied to the Sinú of Ancient Colombia“, in: *The Archaeology of Early Music Cultures. Third International Meeting of the ICTM Study Group on Music Archaeology*, hrsg. v. E. Hickmann u. David W. Hughes, Bonn 1988, S. 305–328; Axel May, „Querblasene Hörner – ein Beispiel einer ethnographischen Analogie“, in: *Studien zur Musikarchäologie II*, S. 365–372; etc.

6. Musikarchäologie und Musikgeschichte

Für die Chronologie, d. h. den vor- und frühgeschichtlichen Ablauf in der Zeit,²⁴ war und ist für eine Reihe von geographischen Regionen und Kulturen das von der Vor- und Frühgeschichtsforschung entwickelte Drei-Perioden-System Stein-, Bronze-, Eisenzeit maßgeblich, das modifiziert auch auf musikalische Materialien und deren Zeitstellung appliziert werden kann. Als Beispiel dafür diene Franz Zagibas Anwendung dieses chronologischen Schemas auf Funde aus dem Raum von der Donau bis zur Adria, wobei er das nördlich und östlich davon gelegene Gebiet „des heutigen Bayern, der DDR, Polens, Böhmens und Mährens, der Slowakei und Ungarns“ einbezog.²⁵ Nach der Abfolge Steinzeit (mit Altpaläolithikum, Mesolithikum, Jungpaläolithikum), Keramikzeit (Neolithikum), Metallzeit (Bronze- und Eisenzeit) ergab sich bei ihm ein „System der frühgeschichtlichen Musikinstrumente“²⁶, das freilich nicht nur nach der erläuterten Chronologie errichtet wurde, sondern deutlich der Kulturkreislehre entlehnte Thesen einbezieht. Die Tatsache nämlich, dass bestimmte Instrumente in den drei als „Zyklen“ bezeichneten Epochen des Dreiperiodensystems nicht vorkommen, erklärt Zagiba mit einem Zitat von Otto Seewald, „dass ‚gewisse Musikinstrumente mit dem Ablauf bestimmter kultureller Entwicklungen und deren Trägern eng verbunden sind, so dass sich daraus ein merklich abgegrenztes Verbreitungsgebiet ergibt‘.“²⁷

Leider jedoch kann so keine vorzeitliche Musikgeschichte entstehen, zumal es hier nur um Musikinstrumente geht. Die Seriation der Klangmittel indes führt noch nicht zu einem vorzeitlichen ‚Geschichtsbild‘ – es bleibt notwendigerweise vorerst ‚zweitrangig‘,²⁸ wenngleich nicht überflüssig, denn die Gemeinsamkeiten von Archäologie und Geschichte bergen zur Möglichkeit der Überbrückung von quellenlosen bzw. -armen Zeiten ähnliche Chancen. Archäologie und Geschichte leiden gleichermaßen darunter, wie David P. Dymond ausführt, dass ihre Erscheinungsformen erbärmlich unvollständig sind. Dem Archäologen stehen zum Studium lediglich Überbleibsel aus unvergänglichen Materialien wie Ton, Stein und Metall zur Verfügung, nur sehr selten sind ‚weichere‘ Materialien wie Textilien, Korbgeflechte, Holz, Fell oder Leder erhalten. Er muss annehmen, dass viele Gegenstände nicht überkommen bzw. (ihres fragmentarischen Zustandes wegen) nicht identifiziert worden sind. Ebenso wurden und werden zahllose historische Schriftdokumente zerstört, dem Historiker verbleibt, was übrig ist, und dies, auch in diesem Bereich, oft nur zufällig. Weder in der Archäologie noch in der Geschichte liegt demnach dem Experten die historische Wahrheit vor. Deswegen müssen Spezialisten für beide Erscheinungsformen sorgfältig prüfen, was in den überlieferten Quellen (an Interpretationsmöglichkeiten) angelegt ist. Archäologen müs-

²⁴ Zur Chronologie allgemein vgl. Hans-Jürgen Eggers, *Einführung in die Vorgeschichte*, Hamburg 1959; Hermann Müller-Karpe, *Einführung in die Vorgeschichte*, München 1975; Franz Georg Maier, „Zeit als Dimension der Archäologie: Die Suche nach der richtigen Chronologie“, in: ders., *Neue Wege*, S. 261-264.

²⁵ Franz Zagiba, *Musikgeschichte Mitteleuropas I (von den Anfängen bis zum Ende des 10. Jahrhunderts)*, Wien 1976.

²⁶ Ebd., S. 13.

²⁷ Otto Seewald, *Beiträge zur Kenntnis der steinzeitlichen Musikinstrumente Europas*, Wien 1934, zit. nach Zagiba, *Musikgeschichte*, S. 3.

²⁸ Vgl. hierzu die Position von Albrecht Riethmüller zur altgriechischen Musik: „Musik zwischen Hellenismus und Spätantike“, in: *Die Musik des Altertums*, hrsg. v. A. Riethmüller u. Frieder Zaminer (= *NHdb*, Bd. 1), Laaber 1996, S. 207-325.

sen gründlich die Denkprozesse sondieren, die sich in den physischen Objekten äußern, Historiker haben kritisch die Dokumente in dem Bemühen um die Erkenntnis ihrer wahren Bedeutung zu hinterfragen. In jedem Fall ist die gefundene Interpretation Ergebnis einer persönlichen Rekonstruktion, die nur eine wahrscheinliche sein und keinen endgültigen Beweis liefern kann.²⁹

Neben genauer Kenntnis der so gewonnenen Fakten, handle es sich um archäologische Bodenerkunden oder historische Sachverhalte, ist ‚Fantasie‘, d. h. ein gehöriges Maß an Inspiration, unerlässlich, die einzelnen Fäden zu einem – wenn auch immer noch grobmaschigen – Netz zu verknüpfen.³⁰ Notwendig ist zudem die möglichst genaue Datierung der Dokumente. Sie ist oft schwierig, vor allem, was die archäologischen Musikartefakte betrifft. Häufig wurden vom ausgrabenden Archäologen keine Grabungsprotokolle angelegt, oft auch wurden Fundplätze beschädigt, zahlreiche Objekte stammen aus dem Handel. Zu dem Verfahren, die Funde einer relativen Chronologie einzuordnen und so in historische Tiefendimensionen vorzudringen, auch bei fehlender Schriftlichkeit, gehörte die unterdessen nicht mehr neue, weitgehend auch abgelehnte Methode der Typologisierung, die Typologie. Man erklärte sie als

„Verfahren, anhand von Form, Dekoration und Stileigentümlichkeit den Ort eines Fundstückes innerhalb einer Entwicklungsreihe zu bestimmen und es so relativ zu datieren. [...] Die Untersuchung von Fundgruppen in typologischen Serien (Seriation) bedient sich bestimmter Vorüberlegungen und Verfahrensweisen. Sie geht von der empirisch vielfach bestätigten Annahme aus, dass von Menschen gefertigte Gegenstände bestimmten Gesetzen unterliegen: handwerkliche, architektonische und künstlerische Formen machen einen Entwicklungsprozess durch, der durch das Bedürfnis nach technischer Verbesserung von Geräten oder durch Veränderungen von Zeitgeschmack und künstlerischem Stil bedingt ist. Darum lassen sich gleichartige Gruppen von Artefakten, Gräbern oder Bauten nach typologischen Kriterien in einer Serie anordnen, die auch eine zeitliche Abfolge repräsentiert: typologische Sequenz wird zur Zeitsequenz.“³¹

Die Typologie wurde „bald als einzig unfehlbare Methode missbraucht und dadurch diskreditiert“,³² auf viele Fundgruppen war sie sowieso nicht anwendbar. Musikinstrumenten und anderen musikbezogenen archäologischen Zeugnissen kam man mit dieser strengen formalistischen Methode nur selten bei. Zu viele Parameter waren für Klangwerkzeuge zu beachten. Doch 1949 gelang den Autoren Hans C. Broholm, William P. Larsen und Godtfred Skjerne³³ die Anwendung der Typologie bei der Erstellung einer relativen Chronologie für die nordeuropäischen Luren. Doch auf die zeitliche Einordnung etwa neolithischer Tontrommeln³⁴ oder metallzeitlichen Rasselschmucks³⁵ bedingt anwendbar, versagte die Methode für die Chronologie etwa von Knochenflöten³⁶

²⁹ David P. Dymond, *Archaeology and History. A Plea for Reconciliation*, London 1974, S. 75 ff. – Vgl. auch *Archäologie und Geschichtsbewusstsein*, hrsg. v. H. Müller-Karpe, München 1982.

³⁰ Wie z. B. bei Jan Hodder, Glynn Isaac u. Norman Hammond, *Patterns of the Past. Studies in Honour of David Clarke*, Cambridge 1981; Jan Assmann, *Ägypten: Eine Sinngeschichte*, München 1996; ders., *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 1997.

³¹ Maier, *Neue Wege*, S. 269 f.

³² Ebd., S. 271.

³³ Hans Christian Broholm, William P. Larsen u. Godtfred Skjerne: *The Lures of the Bronze Age. An Archaeological, Technical and Musicological Investigation*, Kopenhagen 1949; vgl. auch *Second Conference of the ICTM Study Group on Music Archaeology*, Bd. 1: *General Studies*, Bd. 2: *The Bronze Lurs*, hrsg. v. C. S. Lund, Stockholm 1986.

³⁴ Monika Lustig, „Die neolithischen Tontrommeln im mittel- und norddeutschen Raum“, in: *Studien zur Musikarchäologie III*.

³⁵ Danica Staššiková-Štukowská, „Aspekte musikarchäologischer Klangwerkzeuge aus Metall anhand von Funden aus der Slowakei“, in: *Studien zur Musikarchäologie II*, S. 383–387.

³⁶ Möglichkeiten und Grenzen der Datierung dieser Instrumente vgl. z. B. Günther Wagner, „Alte Flöten und Isotope: Physikalische Uhren als Grundlage der prähistorischen Chronometrie“, in: *Studien zur Musikarchäologie III*.

oder Saiteninstrumenten, z. B. von nordeuropäischen oder griechischen Leiern und chinesischen Zithern, völlig.

7. Möglichkeiten der Rekonstruktion musikhistorischer Abläufe

Neben der Analogiebildung unter Anwendung des aktualisierten Vergleichs – und von hier ausgehend – werden in der Musikarchäologie Rückverfolgung und Rückprojektion musikbezogener Zeugnisse vorgenommen zur Rekonstruktion von Aspekten des Musiklebens und von musikalischem Verhalten. Rückverfolgung bedeutet das nach Möglichkeit lückenlose bzw. lückenarme Feststellen eines Instruments oder des Musizierens in vergangenen Jahrhunderten. Ziel, nicht Ausgangspunkt, ist das – möglichst frühe – musikarchäologische Artefakt, Ausgangspunkt, nicht Ziel, ist das Musikinstrument und Musizieren in der Gegenwart. Bei dem derzeitigen Forschungsstand der Musikarchäologie ist das Verfahren bisher selten angewandt worden, denn bei dem Versuch, Musizieren schrittweise zurück zu verfolgen, entstehen methodische Probleme. Die Autoren untersuchen zwar minutiös das Instrument der Gegenwart, beginnen bei der Darstellung der Geschichte dann jedoch meistens mit dem frühesten bekannten Dokument der Region. Zitate und Analysen von zwischen diesen extremen Zeitpunkten vorkommenden schriftlichen und bildlichen Darstellungen erfolgen nach der Literatur, nicht nach eigener Analyse, denn die Objekte selbst sind meist nicht mehr vorhanden. Hinzu kommt, dass archäologisch belegte Klangwerkzeuge, deren Funktion durchweg schwer zu bestimmen war, im späteren geschichtlichen Ablauf häufig zu den Volksinstrumenten gehörten, über die nur selten Zeugnisse erhalten sind.³⁷ Exemplarisch für diesen Tatbestand ist z. B. die Rassel, die archäologisch in vielen Teilen der Welt in verschiedenen Formen belegt ist, in die spätere Schriftlichkeit und Ikonographie der Überlieferung jedoch sehr selten einging.³⁸ Und Museumsbestände, die Volkskulturen veranschaulichen, sind im Allgemeinen nicht vor der Mitte des 19. Jahrhunderts entstanden.³⁹ Ein eindrucksvolles Beispiel eines Reduktionsversuchs liegt bei Andreas Fridolin Weis Bentzon in Form seiner detaillierten Untersuchung der sardischen Tripelklarinetten Launeddas vor.⁴⁰ Seine historische Betrachtung geht zurück bis zu den frühesten Instrumenten, den Doppelklarinetten des pharaonischen Ägyptens.

Weniger Unsicherheit im Vorgehen, weniger Fehlerquellen birgt das Verfahren der Rückprojektion; ein Musikinstrument, eine Musizierweise der Gegenwart wird auf das u. U. sehr frühe archäologische Artefakt bezogen, ohne dass die zwischen den Zeugnissen liegende große Zeitspanne mitbedacht und die entsprechenden, meist erst aufzufindenden Quellen mit herangezogen werden. Festzustellen ist weniger, wie dieses Musizieren gewesen ist, sondern allenfalls, dass es stattgefunden hat, in ähnlicher Weise wie heute. Alice Moyle z. B. verglich das australische Didgeridoo mit ca. 1000 Jahre alten Felszeichnungen aus dem nordaustralischen Arnhem, die mehrere, typologisch verschie-

³⁷ *Prinzipien und Methoden der historischen Erforschung von Volksmusikinstrumenten*, hrsg. v. Erich Stockmann (= *Studia instrumentorum musicae popularis* IV), Stockholm 1976.

³⁸ E. Hickmann u. Gisa Jähnichen, Art. „Rassel“, in: *MGG2*, Sachteil 8, Kassel 1998, Sp. 73–87.

³⁹ Ekkehard Mascher, *Brauchgebundene Musikinstrumente in Niedersachsen. Studien zu Klanggeräten im Museumsbesitz*, Hildesheim 1986.

⁴⁰ Andreas Fridolin Weis Bentzon, *The Launeddas. A Sardinian Folk-Music Instrument*, 2 Bde., Kopenhagen 1969.

dene Spieler wiedergeben. Terminologische Untersuchungen, Überprüfungen des Materials, aus dem heutige Instrumente sind, und regionale Verbreitung, Handhabung und Spielhaltung, verglichen mit der heutigen Spielweise, führten zu dem Schluss, dass sich mit dem Didjeridu-Spiel auch andere brauchgebundene Musizierelemente erhalten haben, etwa bestimmte Idiophone, wie sie in Liedtexten erscheinen, die die Autorin von frühen Wachswalzenaufnahmen gewinnt. In ihrer Studie zeigt sie, dass sich aus der Rückprojektion durchaus Anhaltspunkte für einen geschichtlichen Ablauf gewinnen lassen.⁴¹ Und kämen weitere chronologische Daten hinzu, so ließe sich vielleicht auch bestimmen, welche Zeitdauer diese Abfolge eingenommen hat. Damit wäre ein Schritt in Richtung auf Musikgeschichtsschreibung getan.

8. Schriftliche und mündliche Quellen

Je nach Einstellung bzw. Rezeption der Vergangenheit oder Gegenwart der musikarchäologischen Wirklichkeit lassen sich vier verschiedene Überlieferungsgruppen erkennen.

1. Das Objekt kann zeitgleich sein oder der bereits ‚archäologischen‘ Vergangenheit angehören. Im Rahmen dieser ersten Gruppe trägt der Autor durch ergänzende und beschreibende Ausführungen zum Bild des Befundes bei. Das gilt z. B. für Heron von Alexandrien und Vitruvius aus Rom, die im 1. Jahrhundert v. Chr. die Hydraulis in allen Einzelheiten schildern. Etwas später wurde das Instrument bekannt nach Mosaiken, von Münzbildern und Wandmalereien verschiedener Zeiten, archäologisch belegt in Aquincum, datiert 228 n. Chr. (nach diesen Fragmenten wurden mehrere Instrumente rekonstruiert), in der Schweiz (3. Jahrhundert n. Chr.), in Dion (1. Jahrhundert v. Chr.), gebräuchlich bis ins 3. Jh. Ihre Erfindung schrieben die Autoren dem alexandrinischen Mechaniker Ktesibios zu (aktiv 283–246 v. Chr.). Der römische Historiograph Ammianus Marcellinus bestätigt im 3. Jahrhundert n. Chr. den Gebrauch der Orgel im Zirkus.⁴² Vom 8./9. Jahrhundert an übersetzten dann arabische Gelehrte die Schriften der Antike, vor allem der griechischen. Bei Muristos taucht die Beschreibung der Orgel mit einer Konstruktionszeichnung wieder auf.⁴³ Ob sie noch existiert hat, ist archäologisch nicht zu belegen. Eine Zeichnung findet sich im Utrechter Psalter (9. Jahrhundert). Unklar ist, ob die instrumentenkundliche Wirklichkeit hier wiedergegeben wird. Ein anderes Instrument mag unter der Bezeichnung Orgel = Organum in Europa existiert haben, sicher ist das jedoch nicht. Zusammen mit hellenistisch-römischen Erwähnungen und Beschreibungen des Instruments, die auch auf seinen Gebrauch im Musikleben, das Zusammenspiel mit anderen Instrumenten hinweisen, ist in diesem Fall eine der Realität sicher sehr nahekommende Rekonstruktion des mit der Hydraulis verbundenen Musiklebens möglich. – Ein gutes Beispiel für den Vorrang archäologischer Objekte und die Verflechtung von Archäologie und schriftlicher Information liefern Kulturen Ostasiens. China z. B. kennt bis heute die Zither

⁴¹ Alice Moyle, „The Australian Didjeridu“, in: *World Archaeology* 12 (1981) 3, S. 321–331; zu diesem Themenkomplex vgl. auch Gerhard Kubik, „Eisentechnologie als innovativer Stimulus in der Musikgeschichte des subsaharischen Afrikas“, in: *Studien zur Musikarchäologie II*, S. 203–211.

⁴² Friedrich Jakob, Art „Orgel“ III u. IV, in: *MGG2*, Sachteil 7, Kassel 1997, Sp. 914–918.

⁴³ Henry George Farmer, *The Organ of the Ancients. From Eastern Sources (Hebrew, Syriac, and Arabic)*, London 1931.

Qin, die schriftlich erwähnt wohl zuerst im Li Gi erscheint (wenn auch nicht namentlich), jener Kompilation philosophischer, religiöser, ethischer Gedanken aus der Zeit des Konfuzius, das Werk wurde aber wahrscheinlich viel später, im 1. Jahrhundert n. Chr., verfasst. Abgebildet wird das Instrument wahrscheinlich erstmalig auf Reliefs des Grabes von Kaiser Cien der westlichen Provinz Szechuan (Anfang 10. Jahrhundert); wie chinesische Archäologen hervorheben, datieren sie selbst archäologische Perioden weit in historische Zeiten, so dass für viele Teile Chinas gesagt werden kann, der archäologische Befund sei Abbild aktuellen Lebens zu bestimmten Zeiten der chinesischen Regionalgeschichte.⁴⁴ Archäologie wird hier also unmittelbar vergegenwärtigt, wie schon die alte, materialgebundene Klassifikation andeutet.

2. In dieser zweiten Gruppe der schriftlichen Quellen, deren Autoren das von ihnen beschriebene Objekt nicht oder nicht mehr genau kennen, ist mit Fehlern zu rechnen, die nicht mehr zu korrigieren sind, weil häufig nicht von zeitgleich mit den Artefakten wirkenden Berichterstattern überliefert. Als Beispiel können manche Missionare, musikunkundig und in vielerlei Vorurteilen befangen, genannt werden. Musikarchäologisches und musikbeschreibendes Material ist auch aus der Spätantike erhalten. Das geographisch-kulturelle Umfeld des hellenistischen Alexandriens trägt bei der Mannigfaltigkeit der hier aufeinander prallenden, sich später vermischenden und überlagernden Kulturelemente, besonders der synkretistischen Religionen, zur verwirrenden Menge und zum Typenreichtum der erhaltenen Güter bei.⁴⁵ Reisende, Händler, Priester der orientalischen Kultur wie der frühchristlichen Kirche, Gelehrte, unter ihnen Philosophen, Lexikographen, Historiker, die allesamt Schriften über ihre Eindrücke verfassten, waren ebenso von unterschiedlicher Herkunft wie Bildungsvoraussetzung. Es entzieht sich unserer Kenntnis, wie sie die vielen widersprüchlichen Vorgänge und Erscheinungsformen gedeutet und eingeordnet haben. Die Schriften dürften nur einen schwachen Abglanz von dem vermitteln, was im steten Wechsel der Zu- und Abwanderer geschah. Musikarchäologische Artefakte und Schriftquellen sind deswegen schwer in Übereinstimmung zu bringen, weil nicht erschlossen werden kann, welches Instrument sich hinter den oft komplizierten Bezeichnungen in den Schriften verbirgt. Die Beschreibungen sind ungenau und dabei phantasievoll. In diese Gruppe gehören auch jüdische und spätbabylonische Erwähnungen über Musik im alten Palästina, die sich oft als völlig entstellte Berichte bis in unsere Zeit fortsetzten.⁴⁶ Funde von Musikinstrumenten und Musikszenen in Palästina sind rar. Sie mit den Erwähnungen in der Bibel vergleichend in Übereinstimmung bringen zu wollen, ist bis heute nur zu einem kleinen Teil gelungen.⁴⁷

⁴⁴ Kwang-Chi Chang, *The Archaeology of Ancient China*, New Haven ³1977; Wu Zhao, „The Ancient Chinese Zither Qin and its Musical Systems“, in: *Studien zur Musikarchäologie III*.

⁴⁵ E. Hickmann, „Bild- und Schriftquellen zum Musikinstrumentarium der alexandrinischen Kultur um Christi Geburt“, in: *Studia organologica, Fs. John Henry van der Meer*, hrsg. v. Friedemann Hellwig, Tutzing 1987, S. 217–228.

⁴⁶ Vgl. z. B. Wiedergaben der nicht als Fantasiegebilde erkannten „Instrumenta Hieronymi“ in instrumentenkundlicher Fachliteratur bis in die Gegenwart. Darstellung dieser Gruppe nach mittelalterlichen Handschriften, vgl. Reinhold Hammerstein, „Instrumenta Hieronymi“, in *AfMw* 16 (1959), S. 117–134; Hanoch Avenary, „Hieronymus' Epistel über die Musikinstrumente und ihre altöstlichen Quellen“, in: *AnM* 16 (1961), S. 55–80; E. Hickman, „Klangwerkzeuge in zeichnerischer Phantasie: Archäologen über Musikinstrumente“, in: *musica instrumentalis* 3 (2001), S. 194–199.

⁴⁷ Vgl. Bathyah Bayer, *The Material Relics of Music in Ancient Palestine and its Environs. An Archaeological Inventory*, Tel Aviv 1963; Joachim Braun, *Music in Ancient Israel/Palestine. Archaeological, Written and Comparative Sources*, Grand Rapids 2001.

3. Mythen und Legenden dürfen quasi als Endprodukte mündlicher Überlieferung gelten. Sie sind in ihrem historischen Gehalt am ergiebigsten dann, wenn die Vorgeschichte der Kultur, die sie hervorgebracht hat, so weit in historische Zeiten hineinragt, dass sie von Außenstehenden aufgezeichnet, als schriftliche Fixierung durch Hinterfragen der noch lebendigen mündlichen Tradition kontrolliert werden können. In Gebieten der Andenkulturen Süd-Amerikas bewährt sich diese Verfahrensweise zuweilen noch.⁴⁸

4. Mündlichkeit der Tradierung: Im Laufe des Überlieferungsprozesses wird nicht klar, ob dem/den Tradierenden das archäologische Objekt bekannt war. Fehlerquellen im Rahmen dieser Gruppe sind mangelnde Anschauung, falsche oder fehlinterpretierte Informationen. Aus der Quellenkritik, die hier nur angedeutet wurde, und dem Ergebnis aus dem Vergleich von archäologischen und schriftlichen Quellen lässt sich schließen, dass der Informationswert schriftlicher Quellen der Gewinnung von Erkenntnissen aus mündlicher Überlieferung, wie die Ethnologie sie systematisch und traditionell betrieben hat, wahrscheinlich nicht nachsteht, auch, was die Zuverlässigkeit der Übermittlung betrifft, wobei wiederum zu beachten ist, für die schriftliche Tradierung ebenso wie für die orale, dass die Zusammensetzung von individuell erlebten Eindrücken und ebenso individuell ausgewählten und interpretierten Fakten ‚Geschichte‘ konstituiert. Der entscheidende Unterschied besteht in der Erfassung der historischen Rückblende. Klaus Wachsmann stellte in einem Diagramm Möglichkeiten und Grenzen mündlicher Überlieferung in ostafrikanischen Sozietäten dar. Er geht von typischen Verhaltens- und Befragungsmustern des Forschers aus, setzt also voraus, dass dieser sich der Reihenfolge nach für folgende Sachverhalte und Lebensbedingungen interessieren werde: 1. für Trends und Notwendigkeiten, die sich aus dem unmittelbaren Umfeld ergeben, 2. für biographische Gegebenheiten, 3. für stilistische Evidenzen (der Musik), 4. für terminologische Fragen. Die ihm wichtigen Informationen wird er auf der Basis der Antworten und auf Untersuchungsebenen gewinnen, die auf folgende Beobachtungen gerichtet sind: A. die direkte Beobachtung musikhistorischer Vorgänge mit zunehmend vergangenheitsbezogenen Verhaltensweisen, B. das persönliche Gedächtnis des Informanten, C. Berichterstattung des Informanten nach dem ‚Hörensagen‘ und nach Legenden, D. historischer Augenschein in Berichten Reisender u. a., datierbare archäologische Zeugnisse, E. Arbeitshypothesen, Spekulationen über langfristige Entwicklungen.⁴⁹ Das archäologische Dokument wird also erst einbezogen nach Ausschöpfung aller Möglich-

⁴⁸ Als Beispiel diene die El-Dorado-Legende Kolumbiens, nach der der Kazike aus dem Stamm der Muisca seiner im Guatavita-See versunkenen Frau Geschenke darbringt und die Zeremonie musikalisch begleiten lässt. Die Szene des über den See fahrenden Kaziken, bei ihm seine Untergebenen, alle zusammen auf einem großen Floß, ist mehrfach in stark verkleinerter Form und in reinem Gold nachgebildet worden. Zwei der Begleiter tragen Rasseln, in einigen Nachbildungen sind auch Blasinstrumente zu sehen. Pfeifen, Flöten, Trompeten, von denen die Legende kündigt, gehören zu den reichlich vorkommenden archäologischen Funden Kolumbiens. Wie die Instrumente gebraucht worden sind, wissen wir aus den zahlreichen Berichten der Missionare und Eroberer. Auch wenn diese fehlerhafte Bezeichnungen für die Instrumente eingesetzt haben, wenn sie die Tänze als heidnischen Zauber verwünscht haben – Legende und Bericht liefern uns eine mehrfache Sicherung für den Gebrauch der musikarchäologischen Funde und ihre Bedeutung im Musikleben. So erweist sich die El-Dorado-Legende für diese dritte Möglichkeit der Quellenbefragung als geradezu ideales Beispiel; vgl. Ellen Hickmann, „Zum Problem der Geschichtlichkeit in südamerikanischer Musik“, in: *Kongressbericht Bayreuth 1981*, S. 61–68.

⁴⁹ Klaus Wachsmann, „Musical Instruments in Kiganda Tradition and their Place in East African Scene“, in: *Essays on Music and History in Africa*, hrsg. v. K. Wachsmann, Evanston 1971, S. 93–134. – Zu den Mechanismen, Modi und Zeitspannen des Erinnerns allgemein vgl. Aleida Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 1999.

keiten der Befragung um Traditionen und Geschichtlichkeit in einer schriftlosen Gesellschaft. Es scheint die Regel zu sein, alle Zeugnisse der Geschichte zu interpretieren, bevor man zum archäologischen Artefakt oder auch Befund vor- bzw. zurück geht. Dabei darf beim Stand heutiger Grabungs- und Analysetechnik in der Archäologie, bei der Fülle der Bestände in Museen die These gewagt werden, dass schon bei alleiniger und einseitiger archäologischer Arbeitsweise ein plastisches Bild von der Musik und vom Musikleben einer Reihe von Kulturen rekonstruiert werden kann, das die schriftliche Information zu ergänzen vermag.

9. *Terminus und Forschungsfeld Musikarchäologie in der Rückblende. Ausblick*

Musikarchäologie existiert im Grunde genommen so lange wie Musikgeschichte, d. h. seit über Musik, Musikinstrumente und ihre Handhabung geschrieben wird. Doch dürften nur wenige Autoren die erhaltenen Dokumente in situ oder auch in Sammlungen selbst kennen gelernt haben. Die frühchristlichen Patres aus dem Raum um das östliche Mittelmeer wussten hingegen genau, was sie ablehnten, wenn sie sich polemisierend über kultische Musik ihres Umfeldes ereiferten. Und über sie, deren Interesse dem damaligen zeitgenössischen Brauchtum und seinen Klangmitteln galt, ist dem modernen Musikarchäologen sehr viel Wissen übermittelt worden, ebenso über griechische und römische Autoren der Jahrhunderte um Christ Geburt, die aus eigener Anschauung schrieben. Doch auch wenn man voraussetzen darf, dass sich in den römischen Provinzen die Religionen – und damit auch das Instrumentarium und sein Gebrauch – länger hielten als in Rom selbst und Alexandrien, ist festzustellen, dass im 6./7. Jahrhundert, zur Zeit also, als Isidor von Sevilla seine Enzyklopädie verfasste, römische Kultur keine Rolle mehr gespielt hat, ja rasch verschwunden war: Zu viele Missverständnisse organologischer Natur und terminologischer Art, auch solche, die den Brauchzusammenhang betreffen, sind in den Schriften dieser Zeit mit überliefert (s. o.). In Italien war unterdessen der gregorianische Gesang aufgekommen, über Instrumente, heute als musikarchäologische Zeugnisse zu klassifizieren, wissen wir nichts, und im Bereich des längst zerstörten Alexandriens, überhaupt des alten Ägypten existierte ein offenbar recht eigenständiges Musikleben mit völlig anderen Instrumenten, als sie die Antike gekannt hatte,⁵⁰ entwickelt z. T. auch von den frühesten christlichen Gemeinden, den Kopten.⁵¹

Nur wenige Instrumente sind aus dem Europa der Völkerwanderungszeit und des Frühmittelalters bekannt. Die Klangwerkzeuge blieben als archäologische Artefakte meist in Bruchstücken erhalten, die heute von Musikarchäologen bearbeitet und rekonstruiert werden. Im Mittelalter wurden oft die Musikinstrumente und das Musizieren, wie man es aus den vielen Bibelstellen kannte, wiedergegeben und interpretiert. Mit dem bis ins 17. Jahrhundert tradierten antiken Bildungskanon gelangte dann auch das Wissen über die Musik der Antike, die Instrumentennamen und den religiös-kultischen Zusammenhang in die Lehrbücher. Aber es ist ein reines

⁵⁰ E. Hickmann, „Bild- und Schriftquellen“.

⁵¹ R. Eichmann, *Koptische Lauten. Eine musikarchäologische Untersuchung von sieben Langhalslauten des 3.–9. Jh. n. Chr. aus Ägypten* (= Deutsches Archäologisches Institut, Abteilung Kairo, Sonderschrift 27), Mainz 1994.

Schriftwissen, das die archäologischen Befunde nicht zur Kenntnis nahm oder sie unter Vorgabe eigener ‚Erfindung‘ mit viel Spekulation umgab (Athanasius Kircher z. B.). Dennoch scheinen Wissen und Kenntnis über antike, besonders griechische und biblische Musik und Musikinstrumente nie ganz verloren gegangen zu sein. Im 18. Jahrhundert kam eine Flut von Abhandlungen über ‚Altertümer‘, auch musikalische, auf, besonders nach den Schriften Johann Joachim Winckelmanns⁵² und der Entstehung der Ägyptologie nach den Napoleonischen Feldzügen. Auf herausragende Werke über Musik und Musikinstrumente der Antike, auch der biblischen, weist Johann Nikolaus Forkel hin.⁵³

Sehr viele dieser Ausführungen, besonders die Abbildungen (s. o.), gehören ins Reich der Fantasie, eine Tatsache, die erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts durch wissenschaftliche Texteditionen und Konfrontation mit musikarchäologischen Realien zum Teil revidiert werden konnte. Ebenfalls im 19. Jh. empfahl François-Joseph Fétis den musikarchäologischen Zugang, wenn er ausführte, „les recherches archéologiques“ könnten zur Erweiterung des Wissens über Instrumente der Antike beitragen.⁵⁴ Doch erst Zygmunt Estreicher bezeichnete in seiner Rezension von Sachs' *The Rise of Music in the Ancient World East and West* (1943) das monumentale Werk „als wesentlichen Beitrag zur Musikarchäologie“.⁵⁵ So fand der Terminus zögernd Eingang in die musikwissenschaftliche Diskussion wie zuvor schon in Schweden, dessen musikalische Materialien ohnehin zu einem großen Teil aus *Archaeologica* bestanden.⁵⁶

Als Teildisziplin der Musikwissenschaft und der Archäologie ist die Musikarchäologie also ein relativ junges Gebiet.⁵⁷ Ihre Aufgaben, die, wie beschrieben, in der Untersuchung, Interpretation und Rekonstruktion bestanden und bestehen, wurden unterdessen um die Erforschung von Klangräumen der Prähistorie erweitert,⁵⁸ außerdem wurden neurophysiologische Studien zur Erforschung der Voraussetzungen für das Musizieren des frühen Menschen einbezogen.⁵⁹ Letztlich geht es um die Entdeckung von ‚Anfängen‘ der musikalischen Betätigung durch den Menschen, wann, wo, mit welchen Mitteln und unter welchen Voraussetzungen sie auf der Welt zu finden sind. In diesem universalistischen Anspruch werden sich der Musikarchäologie noch weite Felder eröffnen, die es zu erschließen gilt.

⁵² Vor allem: Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Dresden 1764.

⁵³ Johann Nikolaus Forkel, *Allgemeine Literatur der Musik [...]*, Leipzig 1792, Reprint Hildesheim 1962, v. a. S. 30 ff.

⁵⁴ François-Joseph Fétis, *Histoire générale de la musique*, 5 Bde., Paris 1869–1876, hier Bd. 1 (1869), S. 9

⁵⁵ Zygmunt Estreicher, „Ein Versuch der Musikarchäologie“, in: *SMZ* 88 (1948), S. 348–355.

⁵⁶ Aufgezeigt z. B. von Ingrid De Geer, „The Orkney Earldom in an Archaeomusicological Perspective: A Survey“, in: dies., *Earl, Saint, Bishop, Skald – and Music: The Orkney Earldom of the Twelfth Century. A Musicological Study*, Uppsala 1985, S. 24–28.

⁵⁷ Noch 1967 bezeichnete Emanuel Winternitz „musical archaeology“ als „the little-cultivated field“: „Musical Archaeology of the Renaissance in Raphael's Parnassus“, in: ders., *Musical Instruments and their Symbolism in Western Art*, London 1967, S. 185 f.

⁵⁸ Vgl. hierzu Michel Dauvois u. Xavier Boutillon, „La caractérisation acoustique des grottes ornées paléolithiques et des leurs lithophones naturelles“, in: Catherine Homo-Lechner u. a., *La pluridisciplinarité en archéologie musicale, 4ème rencontres internationales du Groupe d'études sur l'archéologie musicale de l'ICTM*, 8.–12. Octobre 1990, 2 Bde., Paris 1994, Bd. 1, S. 207–265; John Purser, „The Womb of Sound“, in: *Studien zur Musikarchäologie III*; Igor Reznikoff, „On the Sound Dimensions of Palaeolithic Painted Caves“, in: ebd.

⁵⁹ Eckart Altenmüller, „Evolution von Hirn und Hand als Voraussetzung der Musikausübung“, in: *Studien zur Musikarchäologie III*; Eckart Altenmüller, „Singen – die Ursprache? Zur Musikarchäologie des Gesangs“, in: *Studien zur Musikarchäologie IV*; Hinderk Emrich, „Zur Rolle der Mimesis in der evolutionären Kulturanthropologie“, in: ebd.; Reinhard Kopiez, „Are Musical Preferences of Babies Indicators for Universals in Music? A Review of Methods and Results“, in: ebd.

Ein Musikinstrument der Aphrodite?

von Anemone Zschätzsch, Oestrich-Winkel

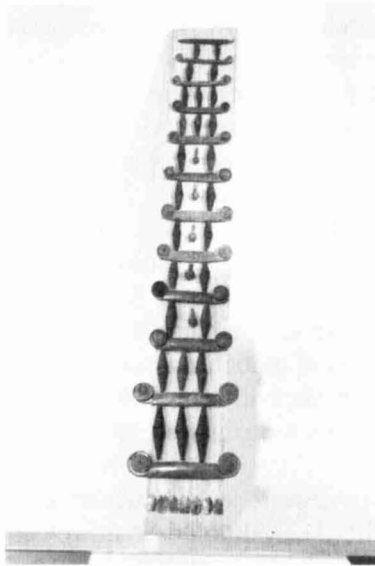


Abb. 1: Einzelelemente von Leiterinstrumenten auf einem Holzbrett, Privatbesitz (Photo: Reinhold Stieber)

In Privatbesitz in Deutschland befindet sich ein seltsames Objekt. Auf einem langen Holzbrett befinden sich zwölf verschieden große Bronzebügel. Der Größe nach von 14,5–8,5 cm sortiert wurden sie in gleicher Ausrichtung und in einigem Abstand voneinander auf diese Unterlage montiert. Zwischen den Bügeln wurden jeweils zwei oder drei doppelkonische Spiralen bzw. zwei Spiralen und ein kugelförmiges Objekt, alles ebenfalls aus Bronze, angeordnet (Abb. 1). Sowohl der Kunsthändler als auch der Käufer hatten keine Ahnung, um was es sich hierbei handeln könnte. Dabei hätten diese Bügel ohne weiteres als Teile eines schon länger bekannten leiterförmigen Musikinstrumentes erkannt werden können. Denn schon Paola Zancani-Montuoro¹ hatte 1977 in einem Frauengrab des 8. Jahrhunderts v. Chr. in Francavilla Marittima einen fast unversehrten Gegenstand gefunden, den sie aufgrund des Fundzusammenhanges als Musikinstrument identifizierte. Dieses leiterförmige Instrument besteht aus zwei etwa 14 cm langen bronzenen Holmen, die in Voluten enden und durch mit Spiralbändern umwickel-

ten Holzsprossen zu einem Rechteck miteinander verbunden sind. In der genannten Publikation stellte Zancani-Montuoro weitere Instrumente und Einzelteile zusammen und wies auf Ähnlichkeiten mit Darstellungen dieser Instrumente in anderen Gattungen hin. Inzwischen sind weitere vollständige Instrumente und zahlreiche Einzelteile gefunden worden.

Seit dem Ende des 18. Jahrhunderts sind Vasen aus dem 4. Jahrhundert v. Chr. bekannt, auf denen dieses leiterförmige Instrument auch abgebildet ist. Bis jetzt sind etwa 200 unteritalische Gefäße publiziert worden. Hauptsächlich handelt es sich um apulische, selten um kampanische und paestanische Vasen und solche vom Typ Gnathia. Im 20. Jahrhundert wurde eine Elfenbeinpyxis mit Reliefdarstellung in Nimrud gefunden.

Neben den Bronzeoriginalen und den Abbildungen auf den Vasen ist das Instrument auch in anderen Gattungen anzutreffen: auf runden Tonscheiben, den ‚dischi sacri‘, die seit Mitte des 19. Jahrhunderts Gegenstand der Forschung sind, auf einem Altarrelief aus dem Anfang des 4. Jahrhunderts v. Chr., das erst seit kurzem bekannt ist, in der Hand von Statuetten aus dem 3.–1. Jahrhundert v. Chr. und bei weiteren Statuetten,

¹ Paola Zancani-Montuoro, „Nekropoli“, in: *Atti e Memorie della Società Magna Grecia* N.S. 24 (1977), S. 9–40.

nämlich Frauenfiguren, die auf einem Schwein sitzen. Dazu kommen die Gandhara-Reliefs² und vielleicht ein Sarkophag³ aus dem 1.–2. Jahrhundert n. Chr.

Die Funde insgesamt stammen nur aus zwei und dazu weit auseinander liegenden Gebieten, nämlich aus Vorderasien und aus Unteritalien. Sie umfassen den Zeitraum vom 8. Jahrhundert v. bis zum 2. Jahrhundert n. Chr., allerdings mit einer Lücke von etwa zwei Jahrhunderten, denn für das 6. und 5. Jahrhundert v. Chr. fehlen bis jetzt jegliche Funde (vgl. die Übersicht in Abb. 2).⁴

Dass die Bronzegeräte und die Darstellungen in der bildenden Kunst dennoch denselben Gegenstand meinen, scheint nach heutigem Forschungsstand sicher. Trotz vorhandener Unterschiede,⁵ auch möglicher Größenunterschiede zwischen den Originalen und den Darstellungen des Instrumentes auf anderen Gattungen, bleibt das Aussehen gleich: Dieser leiterförmige Gegenstand besteht grundsätzlich aus zwei Holmen, die in Voluten oder anderen Verzierungen enden können. Die Holme weisen weiterhin eine wechselnde Anzahl von Löchern auf und sind durch meist kürzere, in diesen Löchern festgemachte Sprossen verbunden, so dass ein längliches Rechteck entsteht. Die Sprossen bestehen aus Holz oder Metall und sind manchmal mit Spiralen umwickelt oder von Röhrchen⁶ umgeben, manchmal haben sie je ein Kügelchen in der Mitte. Das Material der Holme ist nach den Originalfunden Bronze, vielleicht gab es auch anderes Material.⁷

Das eingangs erwähnte seltsame Objekt in Privatbesitz erweist sich daher als eine willkürliche Zusammenstellung von Holmen und nicht dazugehörigen Einzelelementen, die sehr wahrscheinlich zu Schmuckstücken gehören. Die zwölf Holme sind nicht nur von verschiedener Größe, sondern auch von verschiedener Form (s. Anhang: Katalog-Nr. 12 und 21), so dass möglicherweise sechs leiterförmige Instrumente zusammengesetzt werden könnten. Durch einige nahezu unversehrt geborgene Instrumente bereitet eine Rekonstruktion im Großen und Ganzen keine Probleme. Als Beispiel für eine gelungene Wiederherstellung kann ein Exemplar (Nr. 4) – ebenfalls in Privatbesitz in Deutschland – vorgestellt werden (Abb. 3). In der Ausstellung *Mythen, Mensen en Muziek* in Amsterdam 1999 war das fragmentierte Instrument zu sehen. Inzwischen wurde es vorbildlich restauriert und ähnelt dem Exemplar aus Francavilla

² Ricardo Eichmann, „Zithern vor den Lauten?“, in: *Beiträge zur Kulturgeschichte Vorderasiens. Festschrift für Rainer Michael Boehmer*, hrsg. v. Uwe Finkenbeiner u. a., Mainz 1995, S. 107–120.

³ Hermanfrid Schubart u. Walter Trillmich, *Denkmäler der Römerzeit. Hispania Antiqua*, Mainz 1993, S. 403 Taf. 203b.

⁴ In römischer Zeit findet sich das Instrument wieder: zusammen mit tympanon, auloi und Glöckchen erscheint es in den Händen von Eroten auf einem römischen Grabmonument und als kleines Bronzegerät in römischen Gräbern des 3. und 4. Jh. n. Chr. in Köln und Brühl. Waldemar Haberey, „Gravierte Glasschale und sogenannte Mithrassymbole aus einem spätrömischen Grab von Rodenkirchen bei Köln“, in: *Bonner Jahrbücher* 149 (1949), S. 94 ff. und „Spätrömische Gräber in Brühl“, in: *Bonner Jahrbücher* 162 (1962), S. 397 ff. Diese und vermutlich weitere röm. Funde müssten noch genau untersucht werden, was zur Zeit nicht möglich ist.

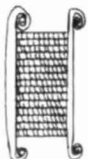









⁵ S. Typeneinteilung und -besprechung mit Katalog am Ende des Textes.

⁶ Diese Röhrchen oder Zylinder werden hier mit Vorbehalt als Teil des Leiterinstrumentes genannt, sie sind in den Gräbern zahlreich gefunden worden – auch ohne Holme – und scheinen eher zu einem von Zancani-Montuoro als ‚sonagliera‘ bezeichneten und ebenfalls als Musikinstrument gedeuteten Gerätes zu passen. Ebenfalls sind nach den Funden mehrere lose hängende Spiralen zu einer Art Instrument zusammengestellt worden. Dazu Bruno Chiartano, „La necropoli dell’età del ferro dell’Incoronata e di S. Teodoro“, in: *Notizie degli scavi Suppl.* 1977, S. 9–190, hier S. 38. Zur Klärung dieser Frage müssten alle Grabinventare neu untersucht werden, was beim gegenwärtigen Stand der Publikationen kaum möglich ist.

⁷ Evtl. Elfenbein in Locri, leider war keine Auskunft vom Museum zu erhalten.

Abb. 2

Geographische Verteilung der bis jetzt vorhandenen Funde

| Südtalien | Zeit | Orient |
|---|----------------|---|
|  | 8. Jh. v. Chr. | Elfenbein-Pyxis |
| Bronzegeräte  | 7. Jh. v. Chr. | Bronzegerät ?  |
| | 6. Jh. v. Chr. | |
| | 5. Jh. v. Chr. | |
| Altarrelief Getty Vasenbilder  | 4. Jh. v. Chr. | |
| Dischi  | 3. Jh. v. Chr. | Statuetten von Kharayeb  |
| Statuette auf Schwein  | 2. Jh. v. Chr. | Statuette auf Schwein  |
| | 1. Jh. v. Chr. | |
| | 1. Jh. n. Chr. | |
| Röm. Sarkophag  | 2. Jh. n. Chr. | Ghandara-Reliefs  |

(Nr. 1). Ein weiteres bisher noch nicht publiziertes Instrument (Nr. 13) befindet sich in Schweizer Privatbesitz (Abb. 4). Die Einzelteile sind sehr geschickt zum Photographieren zusammengelegt worden. Dieses Instrument fällt insofern aus dem Rahmen, als die Voluten beider Holme offenbar nach innen weisen, da an den Außenseiten der Holme kleine nadelförmige Elemente stecken, die die sonst übliche Anordnung der Holme nicht zulassen.

Trotz der relativ zahlreichen Zeugnisse aus verschiedenen archäologischen Gattungen gibt es für dieses leiterförmige Instrument keine antike Bezeichnung. Deshalb wurde im Laufe der Zeit von den Forschern immer wieder versucht, diesem Instrument einen Namen zu geben. Vorgeschlagen wurden: Sistrum Apulum⁸, Leiterchen⁹, mystische Leiter¹⁰, Xylophon¹¹, Soul-Ladder¹², Calcofono¹³, Sistro Italice¹⁴, Platage¹⁵ und

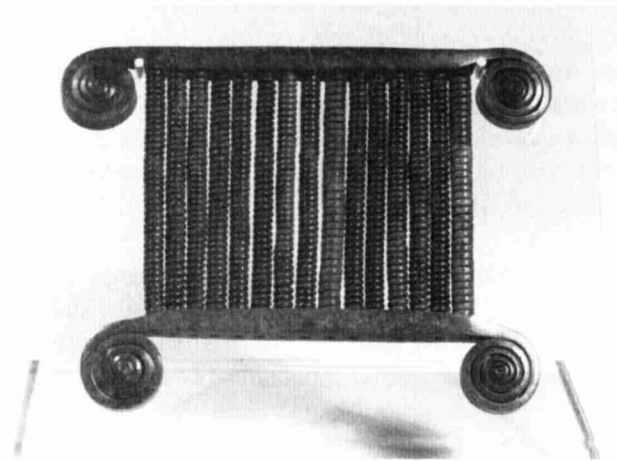


Abb. 3: Bronzeinstrument in Freiburg, Privatbesitz (Photo: Jürgen Haering)

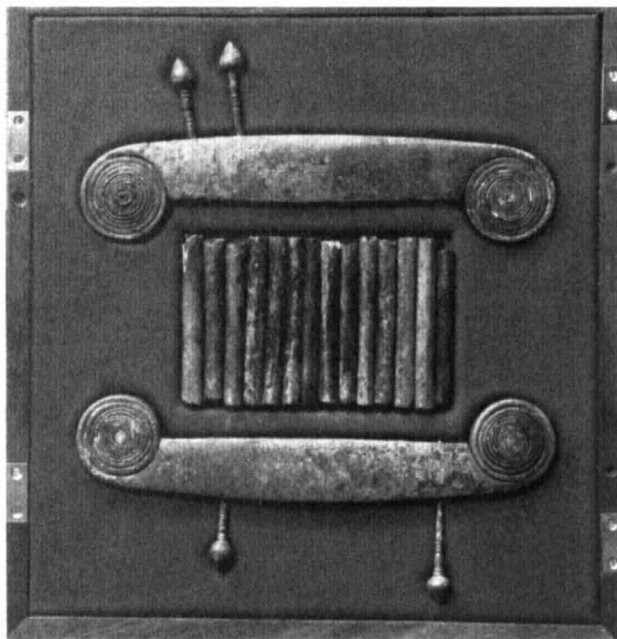


Abb. 4: Bronzeinstrument im Kunsthandel (Photo: Donati)

Psithyra¹⁶. Die meisten Bezeichnungen sind Hilfsbegriffe und in der antiken Literatur nicht zu finden.

Dagegen werden in der griechischen Literatur einige Namen von Musikinstrumenten erwähnt, deren Aussehen aber nicht bekannt ist. Zwei dieser Instrumentennamen, nämlich die Platage und die Psithyra, sind mit dem Leiterinstrument in Verbindung gebracht worden. Die Platage wird erstmals von Aristoteles genannt und als Kinderspielzeug bezeichnet:

„Zugleich aber sollten die Kinder eine Unterweisung erfahren, und die Platage des Archytas, die sie den Kindern geben, ist freilich gut geeignet, damit sie auf ihr spielen und nichts im Haus zerschlagen.“¹⁷

In der *Suda* wird die Redewendung ἄρξυτου πλαταγή genauer erklärt:

„und sie heißt die Platage des Archytas, da er sie erfunden hat, und sie ist eine Art Instrument, das Echo und Klang bildet.“¹⁸

Das Weihepigramm des Leonidas von Tarent (*Anthologia Graeca* VI 309) verbindet ebenfalls die Platage mit der Jugendzeit: Philokles weiht nämlich seine Spielsachen – es werden Krotala, Ball, Platage, Astragale und Kreisel aufgezählt – dem Hermes. Offensichtlich gab es also Krotala und Platage als Kinderspielzeug.

In den mythischen Erzählungen spielt die Platage bei der fünften Arbeit des Herakles eine wichtige Rolle. Apollonios Rhodios (*Argonautica* II 1052–56) berichtet, Herakles habe nicht vermocht, die Stymphalischen Vögel mit Pfeil und Bogen zu vertreiben, sondern erst mit Hilfe der χαλκείη(ν) πλαταγή(ν) sei es ihm gelungen. Die Scholien zu Apollonios Rhodios bestätigen diese Version durch Zitate von Autoren aus dem 5. Jh. v. Chr., nämlich des Pherekydes aus Athen und des Hellanikos aus Mytilene.

Auch Diodor (*Bibliotheca historike* IV 13,2) kennt diese Geschichte: Herakles habe eine bronzene Platage hergestellt, um mit dem Lärm derselben die Tiere aufzuschrecken und fortzujagen. Bei Peisandros (fr. 4)¹⁹ allerdings verwendet Herakles die Krotala. Apollodor (*Bibliotheca* II 93) verbindet diese literarische Version des Wegjagens mit der in der bildenden Kunst ausschließlich dargestellten Version des Tötens der Vögel, indem Herakles zunächst die Tiere mit den Krotala aufschreckt und dann mit Pfeil und Bogen oder der Schleuder tötet.²⁰

⁸ Heinrich Heydemann, *Die Vasensammlung des Museo Nazionale zu Neapel*, Neapel 1872, s. Index.

⁹ Adolf Furtwängler, *Königliche Museen zu Berlin*, Berlin 1885, s. Index.

¹⁰ Heinrich Heydemann, „De Scalae in vasorum picturis significatu“, in: *Annali dell’Istituto* 41 (1869), S. 309 ff.; Armand Delatte, „La musique du tombeau dans l’antiquité“, in: *Revue archéologique*, 21/22 (1913), S. 318–333; zuletzt wieder Anna Maria Di Giulio, „Iconografia degli strumenti musicali nell’arte apula“, in: *La Musica in Grecia*, hrsg. v. Bruno Gentili u. Roberto Pretagostini, Bari 1988, S. 108–120, hier S. 113.

¹¹ Max Wegner, *Das Musikleben der Griechen*, Berlin 1949, S. 66.

¹² Arthur Bernard Cook, *Zeus II*, Los Angeles 1952, S. 125.

¹³ Zancani-Montuoro, S. 29 ff.

¹⁴ Lucia Lepore, „Il sistro italoico: strumento, attributo, oggetto di culto“, in: *Imago Musicae* 8 (1991), S. 95–108.

¹⁵ H. R. W. Smith, „Deadlocks?“, in: *Bulletin antieke beschaving* 45 (1970), S. 68–85, hier S. 84; ders., *Funerary Symbolism in Apulian Vase-Painting*, Berkeley 1976, S. 126 ff.

¹⁶ Martin L. West, *Ancient Greek Music*, Oxford 1992, S. 128.

¹⁷ Aristoteles, *Politeia* 1340b. Die Übersetzungen stammen, soweit nicht anders vermerkt, von der Verfasserin.

¹⁸ *Sudiae Lexikon*, hrsg. v. Ada Adler, 5 Bde., Leipzig 1928–38, s. v. ἄρξυτας.

¹⁹ Peisandros fr. 4 (das Fragment ist zit. bei: Pausanias, *Periegesis Hellados* VIII 22,4).

²⁰ Frank Brommer, *Herakles*, Köln 1953, S. 25.

Was den Klang betrifft, so geht aus den literarischen Quellen lediglich hervor, dass die Platage in ihrer Wirkung ein dem Krotalon ähnliches Schlaginstrument gewesen ist, das sowohl den Kindern zum Spielen gegeben wie auch von Herakles als Lärm- und Schreckinstrument verwendet wurde. Archytas²¹ kann aber nicht der Erfinder der Platage sein, da sie bereits im 5. Jh. v. Chr. in der Literatur bekannt gewesen ist, wenn Pherekydes und Hellanikos richtig zitiert werden. Vielleicht ist diese Ἄρξυτου πλαταγή als Kinderspielzeug die Variante einer älteren Platage.

Über das Aussehen oder die Handhabung dieses Instrumentes wird in der Literatur nichts gesagt. Auch die Herleitung von dem Verb πλαταγέω (schlagen, klatschen) führt zu keinem befriedigenden Ergebnis.

Ein zweites Instrument ist bisher ebenfalls nur aus literarischen Quellen bekannt: die Psithyra. Pollux zählt sie unter den Musikinstrumenten auf und beschreibt sie folgendermaßen:

„Die Psithyra aber, eine libysche Erfindung, am ehesten der Troglodyten, hat eine viereckige Form. Einige glauben, die Psithyra sei dasselbe wie das sogenannte Askaron. Diese²² aber war plattenförmig, eine Elle lang, hatte auseinandergezogene Spulen, die – wenn sie angestoßen wurden – einen Widerhall beinahe wie ein Krotalon gaben.“²³

Sie ist also, wie die Platage, ein Schlaginstrument, dessen Klang dem des Krotalon ähnelt. Zusätzlich werden aber nun Aussehen und Größe der Psithyra beschrieben. Pollux zählt sie merkwürdigerweise bei den Saiteninstrumenten auf. Das hat vermutlich auch Frank Brommer dazu veranlasst, die Psithyra als Saiteninstrument zu definieren,²⁴ doch nach der Beschreibung des Pollux handelt es sich um ein Schlaginstrument.²⁵ Das Verb ψιθυρίζω, flüstern, könnte noch den Hinweis geben, dass die Psithyra einen leisen Klang von sich gab.

Bemerkenswert ist jedoch, dass drei Gottheiten die Epiklese Ψιθυρίστης oder Ψιθυρός besitzen, nämlich Aphrodite, Eros und Hermes. In Lindos soll auch ein Heros mit diesem Namen verehrt worden sein.²⁶

Obwohl diese beiden aus der Literatur bekannten Instrumente in der Forschung mit dem leiterförmigen Instrument verbunden wurden, zeigt sich aber nur eine einzige Übereinstimmung: Die Psithyra nach der Beschreibung des Pollux und die bronzenen Grabfunde haben beide Sprossen bzw. Spulen, mit denen Töne erzeugt werden. Da insgesamt die literarischen Quellen zu dürftig und das archäologische Material zu verschieden ist, sollte m. E. vorerst die Bezeichnung „leiterförmiges Instrument“ oder „Leiterinstrument“ beibehalten werden.

²¹ 4. Jh. v. Chr. in Tarent.

²² Freundliche Auskunft von Herrn PD Dr. habil. Chr. Pietsch, Mainz, το beziehe sich grammatisch zwar auf ἄσκαρον, inhaltlich auf Psithyra. So auch die englische Übersetzung von West (*Ancient Greek Music*, S. 128).

²³ Pollux, *Onomastikon* IV 60.

²⁴ F. Brommer, Art. „Psithyra“, in: *Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaften* XXIII 2, Stuttgart 1959, Sp. 1414. Brommer möchte das ‚Saiten-Instrument‘ Psithyra auf einer rf. Scherbe in Athen (Lucy Talcott u. Barbara Philippaki, „Figured Pottery“, in: *Hesperia Suppl.* 10 (1956), S. 49 Nr. 212 Taf. 19, ca. 420 v. Chr.) erkennen. Jedoch ist die Darstellung zu schlecht erhalten und deshalb nicht sicher zu identifizieren.

²⁵ So auch West, S. 127 f.; Hermann Usener, *Rheinisches Museum für Philologie* 59 (1904), S. 623 f.

²⁶ Inschrift abgedruckt in Gerhard Radke, Art. „Psithyros“, in: *Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaften* XXIII 2, Sp. 1416.

Anhand des archäologischen Materials soll noch einmal kurz dargelegt werden, dass es sich bei dem leiterförmigen Gerät wirklich um ein Musikinstrument handelt, auf welche Art es gespielt wurde und schließlich, welche Personen in welchem Zusammenhang das Instrument benutzt haben.

Dass die Bronzegeräte als Musikinstrumente verwendet wurden, ist erst von Paola Zancani-Montuoro herausgefunden worden. Einerseits hat der gute Erhaltungszustand erkennen lassen, dass das Instrument durch Schütteln oder Darüberstreichen Töne erzeugen konnte. Andererseits haben die weiteren Funde in dem Grab in Francavilla die Deutung als Musikinstrument nahegelegt. In unmittelbarer Nähe des Instrumentes wurden nämlich noch zwei weitere Geräte aus Bronze gefunden, die nach Zancani-Montuoro ebenfalls Musikinstrumente sind.²⁷ Das eine Gerät besteht aus 17 bronzenen Röhren, die mittels Kettchen an einem kleinen Rohr aufgehängt sind und – von der Besitzerin in der Hand, am Gürtel oder um den Hals getragen – bei jeder Bewegung durch das Aneinanderstoßen geklungen haben sollen. Bei dem zweiten Gerät handelt es sich um einen aus Bronzeblättchen zusammengesetzten Kegel, der auf irgendeine Weise Töne hervorgebracht habe, auf welche Weise, sei allerdings noch nicht erkennbar. Alle drei Instrumente lagen übereinander unter dem rechten Ellenbogen der bestatteten Frau. Sie gehörten also zusammen.

Auch die Darstellungen auf den Gefäßen erklären dieses leiterförmige Instrument zweifelsfrei als Musikinstrument. Eine aus Elfenbein geschnitzte Pyxis (Nr. 45) zeigt eine Prozession mit fünf Musikanten, die von links zu einer nach rechts sitzenden Frau schreiten. Zwei Auloi-Spieler führen den Zug an, ihnen folgt ein Tympanon-Spieler. Die beiden letzten Figuren halten das leiterförmige Instrument in Brusthöhe in der linken Hand und streichen mit der rechten über die Sprossen. Ihnen kommt offenbar eine besondere Bedeutung zu, denn nur sie zeigen den Kopf in Vorderansicht. Zudem sind sie größer als die anderen wiedergegeben und tragen andere und reichere Kleidung.²⁸

Auf einer Lekythos in Essen (Nr. 85; Abb. 5) begleitet eine Frau mit diesem Instrument eine tanzende, völlig in ihr Gewand gehüllte Frau. Das hingebungsvolle Musizieren hat der Maler deutlich zum Ausdruck gebracht. Da sich auf weiteren unteritalischen Vasen dieses leiterförmige Gerät zusammen mit anderen Instrumenten findet, ist auch hier die Deutung als Musikinstrument sicher. Mehrfach wird das Leiterinstrument zusammen mit dem Tympanon dargestellt: Beide Instrumente trägt eine Frau auf der kampanischen Lekythos in Bern (Nr. 76), auf der apulischen Knopfhenkelschale in Bari (Nr. 77) und auf dem apulischen Glockenkrater in Matera (Nr. 78).

Auf der apulischen Pelike in Kassel (Nr. 79) wird ein Paar links von einer Frau mit Leiterinstrument und rechts von einer Frau mit Tympanon umrahmt. Von den vier Frauen auf der Oinochoe in Mailand (Nr. 80) wenden sich auf der linken Seite eine stehende Frau mit Leiterinstrument und eine sitzende mit Tympanon einander zu.

²⁷ Zancani-Montuoro, S. 40–42.

²⁸ Eine Umzeichnung der Elfenbein-Pyxis findet sich in: Richard D. Barnett, *A Catalogue of the Nimrud Ivories*, London 1975, S. 191 Nr. 53 Taf. 16.



Abb. 5: Frau mit Leiterinstrument auf einer apulisch-rötfigurigen Lekythos, Essen, Ruhrlandmuseum (Photo: Ruhrlandmuseum Essen Nr. 74.158)

Auch auf dem Altar in Malibu (Nr. 44) wird von einer Frau das Tympanon und von einer weiteren Frau²⁹ das leiterförmige Instrument gehalten.

Zusammen mit zwei Auloi und einer Traube erscheint das Instrument auf einer apulischen Oinochoe in St. Petersburg (Nr. 81) ohne Figuren. Auf dem figurenreichen apulischen Dinos in Basel (Nr. 82) befinden sich beide Instrumente in den Händen von Frauen. Zu Seiten zweier gelagerter Männer stehen und sitzen abwechselnd Frauen und Jünglinge in ruhiger Haltung. Die erste Frau rechts der Kline spielt die Auloi, die dritte Figur hält Kranz und Leiterinstrument in den Händen. Mit Tympanon und Auloi ist das Leiterinstrument nur auf der Elfenbeinpyxis (Nr. 45) dargestellt.

Zusammen mit Saiteninstrumenten findet sich das Leiterinstrument selten. Auf der figurenreichen Pelike in Kopenhagen (Nr. 83) sind auf dem oberen Fries der A-Seite vier Frauen zu sehen: Links sitzt eine Frau mit einer Tänie in der Hand, rechts tanzt zwischen zwei sitzenden Frauen eine weitere. Die linke Frau, zu deren Füßen eine Lyra liegt, spielt die Auloi. Die rechte Frau zupft die Harfe, neben ihrem Stuhl befindet sich das leiterförmige Instrument. Auf dem unteren Fries ist eine Hochzeitsszene zu sehen. Auf dem zylindrischen Gefäß in Neapel (Nr. 84) sind zwei Frauen dargestellt, eine spielt die Lyra, die andere das Leiterinstrument. Aus allen diesen Darstellungen geht hervor, dass das leiterförmige Instrument den Musikinstrumenten zuzurechnen ist.

Schwieriger ist eine Antwort auf die Frage nach der Spielweise. Von den etwa 200 Darstellungen des Instrumentes auf Vasen zeigen nur wenige das eigentliche Spielen, meistens wird es auf sehr verschiedene Weise nur in einer Hand gehalten. Es kann auch

²⁹ Zur möglichen Deutung als Aphrodite s. Anemone Zschätzsch, *Verwendung und Bedeutung griechischer Musikinstrumente in Mythos und Kult*, Rahden/Westf. 2002.

lediglich als ergänzendes oder schmückendes Element dem Bild zugeordnet sein. Auf der Elfenbeinpyxis (Nr. 45) wird es mit der linken Hand am oberen Ende festgehalten, während die rechte Hand mit der Handfläche über die Sprossen streicht, als ob eine leichte Berührung ausreichte, um einen Ton hervorzubringen. Die Musikantin auf der Essener Lekythos (Nr. 85, Abb. 5) ergreift mit der linken Hand das untere Ende eines Holmes, während die rechte Hand mit leicht gekrümmten Fingern über die Sprossen zu streichen scheint. Die Frau im Naiskos der kampanischen Hydria in Rom (Nr. 86) dagegen hat das Instrument senkrecht auf ihren Schoß gestellt, fasst mit der linken Hand einen Holm, während die rechte Hand über die Sprossen streicht. Völlig anders ist die Spielweise dagegen auf dem zylindrischen Gefäß in Neapel (Nr. 84) angegeben. Die Umzeichnung der heute verschollenen Vase, von der kein Photo existiert, zeigt eine Musikantin mit dem Instrument in der linken und einem Plektron in der rechten Hand. Da sonst in keiner Darstellung zu diesem Instrument ein Plektron gehört, liegt die Vermutung nahe, dass der Zeichner hier in Unkenntnis des Instrumentes an ein Saiteninstrument gedacht und ein Plektron hinzugefügt hat.

Geht man der Frage nach, wer bei welcher Gelegenheit das Instrument verwendet hat, so lässt sich erkennen, dass schon bei den ältesten Funden aus dem 8. Jahrhundert v. Chr. das Leiterinstrument in einen kultischen Zusammenhang gehört hat. Die Elfenbeinpyxis (Nr. 45) zeigt eine Prozession zu einer sitzenden Gottheit. Die Bronzegeräte sind als Grabbeigaben Bestandteile des Totenkultes, dazu wurden sie – im Vergleich zu den anderen Gräbern der Nekropole – in größeren und reicher ausgestatteten Frauengräbern gefunden, so dass man an eine Priesterin oder Herrscherin gedacht hat. Aus Gräbern stammen auch die apulischen Vasen des 4. Jahrhunderts v. Chr., wiewohl damit nicht gesagt ist, dass sie eigens als Grabbeigaben hergestellt worden sind.

Die ‚Dischi sacri‘ (Nr. 48–75), deren Fundorte nicht bekannt sind, scheinen ebenfalls einen kultischen Bezug zu haben, obwohl ihre Bedeutung immer noch unklar ist. Denn auf diesen Tonscheiben oder -matrizen sind Gegenstände dargestellt, von denen sich viele bestimmten Gottheiten zuweisen lassen, so das Blitzbündel dem Zeus, das Kerykeion dem Hermes, die Eule der Athena, die Lyra dem Apollon³⁰. Bemerkenswerterweise ist auch das leiterförmige Instrument auf insgesamt 28 Tonscheiben und -matrizen abgebildet und kann daher ebenfalls einer Gottheit zugewiesen werden. Und dafür kommt nur Aphrodite in Frage, da sie – wie unten ausgeführt – die einzige von den Göttern ist, die mit diesem Instrument dargestellt wird. Die Vorschläge zur Verwendung dieser Tonscheiben sind vielfältig: Kuchenformen für religiöse Zwecke³¹, Exvota zum Aufhängen im Tempel³², Matrizen für Bronzespiegel³³, Siegel für tarentinische Kaufleute³⁴ oder kosmologische Objekte³⁵.

³⁰ Die Umzeichnung eines solchen Terrakotta-Diskos aus dem Museo Nazionale Tarent findet sich in: Frideric Th. Elworthy, *The Evil Eye*, New York 1958, S. 37, Abb. 181.

³¹ Arthur J. Evans, „Recent discoveries of Tarentine Terra-Cottas“, in: *Journal of Hellenic Studies* 7 (1886), S. 44–50, hier S. 48 f.

³² Giulio Minervini, *Bulletino Archeologico Napolitano*, Neapel 1857, S. 169.

³³ François Lenormant, *Gazette Archéologique* 7 (1881/82), S. 95.

³⁴ Walton Brocks McDaniel, „The Holiness of the Dischi Sacri“, in: *American Journal of Archaeology* 28 (1924), S. 24–41.

³⁵ Pierre Wuilleumier, „Les disques de Tarente“, in: *Revue archéologique* 35 (1932), S. 26–64.



Abb. 6: Paris-Urteil auf einer paestanischen Oinochoe in Paestum, Museo Nazionale, Aphrodite trägt das Leiterinstrument (Umzeichnung von der Verfasserin)

Überschaut man die vorliegenden archäologischen Zeugnisse, so ergibt sich, dass dieses leiterförmige Instrument fast nur weiblichen Wesen zugeordnet ist: Frauen musizieren bei der Prozession auf der Pyxis (Nr. 45), die Statuetten aus Kharayeb (Nr. 31–41) sind weiblich und die Terrakottafiguren in Berlin und London (Nr. 42 u. 43) stellen die Baubo dar. Auf den Darstellungen des leiterförmigen Instrumentes auf den unteritalischen Vasen sind ebenfalls vor allem Frauen mit diesem Instrument verbunden. Mehrmals hat es Aphrodite den Händen. Auf der apulischen Oinochoe in Paestum (Nr. 94) ist das Parisurteil dargestellt: Hermes führt die drei Göttinnen zum rechts sitzenden Paris. Aphrodite (Abb. 6) trägt in ihrer linken Hand das leiterförmige Instrument. Das gleiche Thema findet sich auf dem paestanischen Lebes (Nr. 101) im Kunsthandel. Hier sieht man das Musikinstrument neben dem Kopf der Aphrodite.

Der Volutenkrater in Neapel (Nr. 95) zeigt ebenfalls Aphrodite mit diesem Instrument.³⁶ Auf der A-Seite des Gefäßes ist im unteren Fries eine Schlacht dargestellt, auf dem oberen Fries sitzt Aphrodite zusammen mit anderen Göttern. Die Mitte des Bildes ist zerstört, aber die erhaltenen Götter lassen sich bestimmen: auf der linken Seite Poseidon, Aphrodite mit Eros, Hermes,³⁷ nur durch den Petasos gekennzeichnet, und Athena auf einem Wagen. Rechts der Lücke befinden sich eine sitzende weibliche Gestalt,³⁸ die von einer Nike bekrönt wird, sowie Zeus, Artemis und Apollon. Die

³⁶ Die Umzeichnung des Volutenkraters im Museo Nazionale Napoli findet sich in: *Antike Kunst* 29 (1977), S. 27, Abb. 2.

³⁷ Deutung als Pan: Tonio Hölscher, *Griechische Historienbilder des 5. und 4. Jh. v. Chr.*, Würzburg 1973, S. 175; Angelos Delivorrias, Art. „Aphrodite“, in: *Lexicon iconographicum mythologiae classicae* II, Basel 1984, Nr. 1438*. Abkürzungen im Folgenden: LIMC = *Lexicon iconographicum mythologiae classicae*, RVAp = Arthur D. Trendall u. Alexander Cambitoglou, *The Red-Figured Vases of Apulia*, Oxford 1978/82; RVAp I = dies., *Supplement of the Red-Figured Vases of Apulia*, Oxford 1983; RVAp II = dies., *Second Supplement of the Red-Figured Vases of Apulia*, Oxford 1991/92; CVA = *Corpus vasorum antiquorum*.

³⁸ Deutung als Hellas: Hölscher, S. 175; Luca Giuliani, „Alexander in Ruvo, Eretria und Sidon“, in: *Antike Kunst* 20 (1977), S. 26–42; Delivorrias, ebd. Deutung möglicherweise als Helios: RVAp, S. 495,40.

Zusammenstellung der Gottheiten und die Nähe des Eros erlauben keinen Zweifel an der Benennung der Göttin mit dem leiterförmigen Instrument als Aphrodite. Außerdem möchte Gisela Schneider-Herrmann³⁹ Aphrodite auf einem apulischen Lebes in Tarent (Nr. 96) erkennen. Im oberen Fries der A-Seite dieses Gefäßes sitzt in der Mitte eine Frau, die in der rechten Hand einen unbestimmten Gegenstand, mit der linken auf den Boden gestützten Hand das leiterförmige Instrument hält. Da sie von zwei Erosen umgeben wird, liegt die vorgeschlagene Deutung auf Aphrodite nahe. Im darunter befindlichen Hauptfries ist eine Hochzeitsszene dargestellt, die wiederum einen Bezug zu der Göttin herstellt. Somit ist bislang auf drei Vasendarstellungen Aphrodite mit dem leiterförmigen Instrument gesichert.

M. E. kann die Göttin auch auf drei weiteren Gefäßen gesehen werden. Auf dem apulischen Volutenkrater in Bari (Nr. 97) ist auf der A-Seite ein Naiskos dargestellt, dem seitlich jeweils zwei Figuren übereinander zugeordnet sind. In dem Naiskos steht ein nackter Jüngling, der einen Mantel über dem linken Arm und eine Lanze in der linken Hand trägt. Drei der rahmenden Figuren können auf Grund ihrer Attribute als Götter gedeutet werden: rechts oben sitzt Apollon mit der Kithara, links oben Aphrodite mit dem leiterförmigen Instrument. Links unten steht Hermes mit dem Kerykeion, rechts unten ein Jüngling mit Schwert in der Hand, der nicht sicher bestimmt werden kann, aber eventuell auch aus dem göttlichen oder heroischen Bereich stammen könnte. Es ist nicht selten, dass sich Götter neben einem Naiskos oder in demselben befinden.⁴⁰

Die zweite mögliche Darstellung ist auf einer apulischen Lekanis in amerikanischem Privatbesitz (Nr. 98) erhalten: Auf der A-Seite sitzt eine Frau nach links, die sich umschaute. In der rechten Hand hält sie einen Fächer, am linken, in Blickrichtung ausgestreckten Arm lehnt eine Kreuzfackel. Darunter läuft ein Schwan, links liegt am rechten Knie ein leiterförmiges Instrument. Zu den bekannten Attributen der Aphrodite, Schwan und Fächer, kommt hier noch das Instrument hinzu. Und auch die Darstellung auf der zweiten Seite, nach der die Göttin den Kopf wendet und auf die sie mit der Hand weist, bestätigt die Deutung als Aphrodite: dort kniet ein der Göttin zugewendeter Eros.

Auf einer apulischen Pelike in Tarent (Nr. 99) sitzt im oberen Fries eine Frau in Seitenansicht auf einer gepunkteten Bodenlinie. In der linken Hand hält sie ein geöffnetes Kästchen und einen Ball, in der herabhängenden rechten das leiterförmige Instrument. Vor ihr auf dem Boden befindet sich ein Schwan, von rechts eilt Eros mit einer Phiale herbei. Der untere Fries zeigt eine Brautscene. In der Frau des oberen Frieses ist m. E. wegen der typischen Attribute, nämlich Kästchen, Ball und Instrument, und der Anwesenheit des Eros Aphrodite zu sehen.⁴¹

³⁹ Gisela Schneider-Herrmann, „Das Xylophon in der Vasenmalerei Süditaliens“, in: *Festoen: opgedragen aan A[nnie] N[icolette] Zadoks-Josephus Jitta bij haar 70. verjaadag*, Groningen o.J. [ca. 1976], S. 517–526.

⁴⁰ Konrad Schauenburg, „Zur Grabsymbolik apulischer Vasen“, in: *Jb. des deutschen Archäologischen Instituts* 104 (1989), S. 19–60; ders., „Zu Gottheiten und Heroen im und am Grab“, in: *Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Instituts in Wien* 63 (1994), S. 71–94, hier ältere Literatur.

⁴¹ Aphrodite vielleicht auch auf den Gefäßen in Privatbesitz (Nr. 102–104).

Im J. P. Getty Museum befindet sich seit kurzem ein kleiner Terrakotta-Altar⁴² (Nr. 44), der auf der Vorderseite reliefiert ist. Drei Frauen in langen wehenden Gewändern eilen nach rechts. Die erste trägt in ihrer herunterhängenden linken Hand ein Tympanon; mit der anderen Hand umschlingt sie die Schulter der mittleren Figur. Diese hält in der angewinkelten Rechten das leiterförmige Instrument, das den Oberkörper der ersten Frau teilweise verdeckt. Die dritte Frau ist ohne Attribute. Mit der rechten Hand zieht sie ihr Gewand hoch, mit der linken umfasst sie die Schulter der mittleren Figur. Diese unterscheidet sich von den anderen beiden Frauen nur durch die Kopfbedeckung. Die Anordnung in der Mitte und die Umarmung der beiden anderen Frauen heben sie hervor. Da sterbliche Frauen wohl kaum als Altarschmuck zu erwarten sind, könnte man an Frauen aus dem aphrodisischen Bereich, vielleicht an Aphrodite selbst, denken.

Eine große Anzahl weiterer unteritalischer Vasen zeigt das leiterförmige Instrument in der Hand von nicht bestimmbar Frauen, von Eros oder als Füllornament zwischen Frauen und Eroten. Zwar weisen die Eroten in den Bereich der Aphrodite, doch ist ungewiss, ob bei diesen Frauen die Göttin oder eine Sterbliche gemeint ist. Möglicherweise hatte das Instrument eine Bedeutung im Aphroditenkult oder bei der Hochzeit, denn es sind typische Frauen- oder Hochzeitsszenen, in denen eine Braut von anderen Frauen geschmückt wird: entweder hält eine der Frauen das Instrument oder es befindet sich in der Nähe.

Weiterhin erscheint das Leiterinstrument auf den Vasenbildern mit Naiskoi in den Händen von Frauen, es liegt zu ihren Füßen oder ist im Naiskos aufgehängt. Aber auch die Figuren, die neben dem Naiskos stehen, können mit diesem Gerät ausgestattet sein. In der Forschung werden die Naiskoi als Grabnaiskoi angesehen und beide Themenkreise, Hochzeit und Tod, miteinander verbunden. Es wird vermutet, dass die unverheirateten verstorbenen Mädchen die Hochzeit mit dem Unterweltsgott vollzogen. Diese ‚Totenhochzeit‘ werde auf den apulischen Vasen⁴³ gezeigt, da auch die hellenistischen Grabepigramme⁴⁴ die verstorbenen Mädchen als ‚Hadesbraut‘ bezeugten. Inwieweit diese Naiskoi überhaupt mit Gräbern gleichzusetzen sind, bedarf einer Überprüfung, denn wenig weist auf Tod und Trauer hin, manchmal befinden sich sogar Götter in oder neben den Naiskoi.

Auch die mythischen Erzählungen auf Vasenbildern, die das leiterförmige Instrument zeigen, sprechen gegen eine Verbindung mit Todesvorstellungen. Viermal erscheint es bei Liebesabenteuern des Zeus: Auf der apulischen Amphora in Bari (Nr. 87) wird die Entführung der Europa dargestellt. Über dem Kopf des Stieres befindet sich das Instrument. Auch der apulische Dinos in Indiana (Nr. 88) zeigt dieses Thema. Hier

⁴² Ein zweiter, etwa gleich großer Terrakotta-Altar (mit derselben Inv. Nr.) wurde ebenfalls vom Getty Museum erworben und mit dem ersten in Verbindung gebracht. *Masterpieces of the J. P. Getty Museum Antiquities*, hrsg. v. Elena Towne-Marcus, Los Angeles 1997, S. 84: „Three Women on One Altar Looking to Adonis and His Companions on the Other“. Eine Deutung des Paares als Dionysos und Ariadne liegt m. E. näher, besonders wegen der Bedeutung des Dionysos in Unteritalien.

⁴³ Hans Lohmann, *Grabmäler auf unteritalischen Vasen*, Berlin 1979, S. 105; Ruth Lindner, Stefan-Christian Dahlinger u. Nikolas Yalouris, Art. „Hades“, in: *LIMC IV*, Basel 1988, S. 367–394, hier S. 393 f.

⁴⁴ Lohmann, S. 105 mit Anm. 853; S. 106 mit Anm. 856, dort auch ältere Literatur.

begleiten Nereiden den Ritt der Europa auf dem Stier. Eine hält das Instrument in der Hand. Bei der Darstellung von Leda mit dem Schwan auf der apulischen Lutrophoros in Malibu (Nr. 89) schwebt das Instrument über dem Tier. Eine Hydria in Paestum (Nr. 93) zeigt Danae, die den Goldregen empfängt. Über der Szene schwebt das leiterförmige Instrument. Auf einem apulischen Dinos in Malibu (Nr. 100) sind Peleus und Thetis dargestellt, dazu ein fliegender Eros mit dem Leiterinstrument.

Ein weiteres Liebespaar sind Dionysos und Ariadne, über denen Eros und das Instrument auf dem apulischen Kelchkrater in Basel (Nr. 90) zu sehen sind. Auf dem Glockenkrater in Paris⁴⁵ sitzt Ariadne mit Dionysos auf einem Altar und hält das Leiterinstrument in der erhobenen Rechten. Eine apulische Lekythos aus dem Kunsthandel (Nr. 91) zeigt im Hauptfries die Entführung der Persephone durch Hades, bei der Aphrodite, Eros, Hekate, Zeus und Hera zuschauen. Auf dem Schulterfries dieser Vase sitzt eine Frau, und eine der beiden Niken, die zu ihren Seiten stehen, hält das Instrument. Ein apulischer Teller in Berlin (Nr. 92) stellt im Tondo die Apotheose des Herakles dar, der mit Athena auf dem Wagen eines Viergespanns steht. Ein Fries aus Nereiden mit Meerestieren umgibt das Bild, und wiederum trägt eine Nereide das leiterförmige Instrument.

Alle diese Erzählungen haben m. E. ein Thema, nämlich die Hochzeit: Zeus mit Europa, Leda oder Danae. Persephone wird von Hades zur Hochzeit entführt, Dionysos und Ariadne, Peleus und Thetis sind ein Paar, und auf Herakles wartet am Ende der Fahrt seine himmlische Braut Hebe. Das leiterförmige Instrument ist also bei den mythischen Hochzeiten ebenso vertreten wie bei den Braut- oder Hochzeitsszenen sterblicher Frauen. Keine der Frauen aus den mythischen Erzählungen ist eine jung verstorbene Braut, sondern die Hochzeit stellt den Beginn eines neuen Lebensabschnittes dar. Deshalb ist es schwer vorstellbar, dass es sich bei den Darstellungen sterblicher Frauen um Verstorbene handeln sollte, wie es Konrad Schauenburg⁴⁶ in seinen umfangreichen Arbeiten zu den apulischen Vasen sehen möchte. Er interpretiert sowohl die Brautszenen der sterblichen Frauen als auch die Szenen aus dem mythologischen Bereich als Ausdruck von Jenseitsvorstellungen und Unsterblichkeitserwartungen. Diese Vasen wurden zwar in Gräbern gefunden, das heißt aber nicht unbedingt, dass alle Motive auch eine eschatologische Bedeutung haben müssen.

Es wäre zu überlegen, ob die Gefäße vielleicht Hochzeitsgeschenke waren, die den Frauen später mit ins Grab gegeben worden sind, oder ob Grabbeigaben mit Darstellungen von wichtigen und erfreulichen Ereignissen des Diesseits die Toten in ein erhofftes ebenso heiteres Jenseits begleiten sollten.

Auch die wenigen Vasenbilder, die das leiterförmige Instrument im dionysischen Bereich darstellen – auf vier apulischen Gefäßen tragen Mainaden⁴⁷, einmal ein Satyr⁴⁸

⁴⁵ *RVAp*, S. 387,214 Taf. 132,3: Helbig-Maler.

⁴⁶ Konrad Schauenburg, „Zur Grabsymbolik apulischer Vasen“; ders., „Diesseits und Jenseits in der italischen Grabkunst“, in: *Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Institutes in Wien* 64 (1995), Beiblatt, S. 22–62.

⁴⁷ Apul. rf. Glockenkrater, Louvre S 4049, *RVAp*, S. 387,214 Taf. 132, 3–4; Apul. rf. Pelike, Bari, Slg. De Blasi Cirillo 8, *RVAp*, S. 630,275; Apul. rf. Glockenkrater, Privatbesitz, Laguna Hills, Arthur D. Trendall u. Alexander Cambitoglou, *RVAp* Suppl. II, Oxford, 1991/92, S. 80,28c: Umkreis snub-nose-Maler; Apul. rf. Schale, Privatbesitz, Alexander Cambitoglou, Christian Aellen u. Jacques Chamy, *Le peintre de Darius et son milieu*, Genf 1986, S. 181–184, Abb. S. 183. Deutung als Baubo: Cook, S. 132; Théodora Karaghiorga-Stathacopoulo, Art. „Baubo“, in: *LIMC* III, Basel 1986, S. 87–90.

⁴⁸ Apul. rf. Volutenkrater, *Sotheby* 10./11.6.1983 Nr. 94, *RVAp* II, S. 344,362a.

das Instrument, doch ist immer ein Eros dabei – zeigen in diese Richtung. Insgesamt spricht die Verwendung des Instrumentes auch in den mythischen Szenen gegen eine Verbindung mit Todesvorstellungen.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass einerseits in Originalen und auf Abbildungen in verschiedenen Gattungen fast gleichzeitig in Vorderasien und Unteritalien in der Zeit vom 8. Jahrhundert v. Chr. bis zum 2. Jahrhundert n. Chr. – mit einer Unterbrechung von etwa zwei Jahrhunderten – ein leiterförmiges Musikinstrument auftritt, dessen Name unbekannt ist. Andererseits ist in den literarischen Quellen die Psithyra genannt, deren Beschreibung auf dieses Instrument zutreffen könnte. Weder die Originale noch die Abbildungen können mit Sicherheit mit diesem Namen verbunden werden.

In Unteritalien muss dieses leiterförmige Instrument im 4. Jahrhundert v. Chr. wieder eine besondere Rolle gespielt haben, da es verhältnismäßig häufig in Frauen- oder Brautszenen auf den Vasenbildern dargestellt wurde. Auch im mythologischen Bereich gehört das Instrument zu Aphrodite und zu Hochzeiten, gelegentlich taucht es im dionysischen Bereich auf. Obwohl die meisten Funde aus Gräbern stammen, zeigen sich im Zusammenhang mit dem Leiterinstrument – besonders auf den Vasenbildern – keine Hinweise auf eschatologische Vorstellungen.

Ob die zwischen Originalen und bildlichen Darstellungen erkennbaren Unterschiede in Form und Größe einer Neuentwicklung oder den Möglichkeiten der Maler zuzuschreiben ist oder ob es sich bei den Bronzegegeräten um Miniaturanfertigungen für Grabbeigaben handelt, müssen weitere Forschungen herauszufinden versuchen.

Die vorliegende Arbeit kann keine abschließende Untersuchung sein. Es bleiben noch Fragen offen, da bislang manche Publikationen von Grabinventaren fehlen, da die Funde in den Magazinen oft nicht erkannt wurden bzw. so gut wie nie zugänglich sind. Außerdem gibt es Exemplare in Privatbesitz, die leider der Forschung nicht bekannt sind oder ihr sogar vorenthalten werden.⁴⁹

ANHANG

Katalog der bisher bekannten Funde *

Soweit die archäologischen Befunde vorliegen, lassen sie sich in folgende drei Typen einordnen:

Typ 1 – Bronzeoriginale

Die Holme sind etwa 10–20 cm lang. Das typische Merkmal sind die Sprossen aus Holz, das so gut wie nicht erhalten ist, oder Metall, die in ganzer Länge mit Spiralen aus dünnen Metallbändern umwickelt oder von Metallröhrchen umgeben sind. Insgesamt sind zehn Instrumente vollständig erhalten bzw. konnten rekonstruiert werden, über 40 einzelne Holme sind inzwischen bekannt.

Die meisten Funde stammen aus Frauengräbern in der Gegend um Sibaris, Tiriolo und Pisticci in Süditalien. Die Datierung in das 8. Jh. v. Chr. ist durch weitere Grabbeigaben gesichert. Im Kunsthandel sind in den letzten Jahrzehnten noch einige Instrumente und einzelne Holme aufgetaucht, deren Fundorte leider nicht mehr zu ermitteln sind, nur eines wurde nach Sammlerangaben im Libanon gefunden.

⁴⁹ Deshalb ist ganz besonders Herrn Jürgen Haering, Freiburg, und Herrn Reinhold Stieber, Jüchen, zu danken, die freundlicherweise eine Publikation gestattet und Photographien zur Verfügung gestellt haben.

* Für alle Ergänzungen und Hinweise ist die Verfasserin dankbar.

Anhand der unterschiedlichen Holme kann Typ 1 noch einmal in 3 Varianten unterteilt werden.

Typ I a – Bronzegeräte mit schmalen Holmen und Voluten

- 1.) Fast unversehrtes Instrument (FO Francavilla Marittima, Grab 60), 19,8 x 11,3 x 1,8 cm, Museum Sybaris o. Nr. – Paola Zancani-Montuoro, „Nekropoli“, in: *Atti e Memorie della Società Magna Grecia* 15–17 (1977), S. 27–29 Taf. 9 – 8. Jh. v. Chr.

Am besten erhalten ist dieses von Zancani-Montuoro ‚Calcofono‘ genannte Stück. Die bronzenen Holme sind 14 cm lang, kantig und bilden an jedem Ende eine Volute. Jeder Holm hat 15 Löcher, in denen die mit Eisenbändern umwickelten Holzsprossen, die bei der Bergung zerbröselten, verankert sind. Diese beweglichen Spiralen stoßen aneinander und erzeugen einen Ton. Die Holme sind so miteinander verbunden, dass die Voluten in eine Richtung weisen.

- 2.) Fast vollständiges Instrument (FO Torre del Mordillo, Grab 206), Cosenza, Museo Civico o. Nr. – Angelo Pasqui, „Territorio di Sibari“, in: *Notizie degli scavi* 1888, S. 663 Nr. 10 tav. 19,15; Zancani-Montuoro S. 29 Nr. A Taf. 12b. – 8. Jh. v. Chr.

Bereits 1888 in einem Grab in Mordillo gefunden, ist es vollständig auf einer Zeichnung derselben Zeit zu sehen, aber offensichtlich zur Zeit der Untersuchungen von Zancani-Montuoro nicht mehr intakt gewesen, wie der recht schlechten Aufnahme zu entnehmen ist. Die Holme besitzen 12 Löcher, alle 12 Spiralen sind erhalten und die Voluten scheinen nach innen gewandt zu sein.

- 3.) Vollständiges Instrument (FO unbekannt), Zürich, Gallerie Nefer. – Gallerie Nefer 8, 1990, S. 15 Nr. 11 mit Abb.; *Die Phönizier im Zeitalter Homers*, hrsg. v. Ulrich Gehrig u. Hans Georg Niemeyer, Mainz 1990, S. 182 Nr. 128 mit Abb. – 8./7. Jh. v. Chr.

Das Instrument ist modern restauriert. Es besitzt zwei unterschiedlich lange Holme, der längere misst 17,5 cm und ist somit etwas größer als bei dem Instrument aus Francavilla (Nr. 1). Die Holme haben aber nur 13 Löcher, acht wohl in vollständiger Länge erhaltene Spiralen sowie weitere Spiralfragmente sind erhalten. Die Restaurierung erfolgte so, dass die Voluten nach außen weisen.

- 4.) Fast vollständiges Instrument (FO Libanon?), Freiburg, Privatbesitz. – *Mythen, Mensen en Muziek*, Ausstellungskatalog des Allard Pierson Museum Amsterdam, Amsterdam 1999, S. 46 Nr. 119 mit Abb. – 7. Jh. v. Chr. (Abb. 3).

Dieses Exemplar stammt angeblich aus dem Libanon und wurde in den 60er-Jahren erworben. Vorbildlich restauriert misst es nun 21 x 17 cm, hat 15 Bohrlöcher, in denen die mit Spiralen umwickelten Sprossen befestigt sind. Die Voluten weisen wie bei Francavilla alle in eine Richtung.

- 5.) Vollständiges restauriertes Instrument (FO angeblich Süditalien), Frankfurt, Museum für Vor- und Frühgeschichte 96,9. – Dagmar Stutzinger, *Neuerwerbungen des Museums aus den Jahren 1986–1999*, Frankfurt 1999, S. 114 f. Nr. 45 Abb. 4 – 8. Jh. v. Chr.

Das restaurierte Bronzeinstrument hat 12,5 bzw. 13 cm lange Holme mit 15 Löchern, aber lediglich 11 Sprossen wurden wiedereingefügt, deren Länge von 7,5 cm sich durch die intakten Spiralen ergab. Die Voluten weisen jeweils nach außen (wie Zürich).

Weitere zwölf einzelne Holme zeigen diese Form. Ebenfalls aus Gräbern in Unteritalien stammen die Holme Nr. 6–8, weiterhin befinden sich zwei Holme im Getty-Museum (Nr. 10), zwei Holme in Privatbesitz in Los Angeles (Nr. 11) und vier in deutschem Privatbesitz (Nr. 12 zusammen mit Nr. 21).

- 6.) Ein Holm (FO Torre del Mordillo, Grab 21), Cosenza, Museo Civico o. Nr. – Pasqui, S. 256 f. Nr. 8; Zancani-Montuoro, S. 30 Nr. C ohne Abb. – 8. Jh. v. Chr.
- 7.) Ein Holm (FO Tiriolo), Catanzaro, Museo Provinciale 560. – Domenico Topa, *La Civiltà primitiva della Brettia*, Palmi 1927, S. 104 Taf. 7.13; Zancani-Montuoro, S. 30 Nr. G Taf. 13. – 8. Jh. v. Chr.
- 8.) Ein Holm (FO unbekannt), Catanzaro, Museo Provinciale 561. – Zancani-Montuoro, S. 30 Nr. H Taf. 13. – 8. Jh. v. Chr.

- 9.) Ein Holm (FO unbekannt), Frankfurt, Museum für Vor- und Frühgeschichte X 14381. – Stutzinger, S. 115 Abb. 4. – 8. Jh. v. Chr.
Dieser Holm wurde im Magazin wieder entdeckt.
- 10.) Zwei Holme (FO unbekannt), Malibu, Getty Mus. 79. AB. 210. 1. – Marit Jentoft-Nilsen, „More Xylophons“, in: *Bulletin antieke beschaving* 55 (1980), S. 246 f. Abb. 1. – ohne Datierung.
- 11.) Zwei Holme (FO unbekannt), Los Angeles, Privatbesitz. – Jentoft-Nilsen, S. 246 f. Abb. 2. – Ohne Datierung.
- 12.) Vier Holme (FO unbekannt), Deutschland, Privatbesitz (dazu Nr. 21). – Hier erstmals publiziert, ohne Datierung (Abb. 1).

Typ I b – Bronzegeräte mit breiten Holmen und Voluten

- 13.) Vollständiges Instrument (FO unbekannt), Privatbesitz. – Hier erstmals publiziert, Photo Donati, ohne Datierung (Abb. 4).
Dies ist das einzige fast ganz erhaltene Instrument dieser Gruppe. Die Einzelteile dieses Instrumentes sind weder zusammenhängend erhalten noch bei einer Restaurierung zusammengefügt worden. Sie sind lediglich zum Photographieren zusammengestellt worden. Die beiden Holme sind 22 cm lang und 2,2 bzw. 2,3 cm breit. Die Voluten sind aus sehr dünnem Bronzeband zusammengerollt und haben einen Durchmesser von ca. 2,9 cm. Beide Voluten müssen in diesem Fall nach innen weisen, da – außergewöhnlich und von keinem anderen Holm bekannt – je zwei Verzierungen an deren Außenseiten vorhanden sind. Es handelt sich um 4 bis 5,5 cm lange nadelförmige Elemente, die bei dem einen Holm nebeneinander, bei dem anderen in einigem Abstand voneinander entfernt angebracht sind. Ob sie ursprünglich funktionell oder als Schmuck zu diesem Instrument gehörten, kann erst bei einer Autopsie festgestellt werden. Zu diesen Holmen gehören 14 Röhrrchen mit einer Länge von 5,2–5,8 cm und einem Durchmesser von 9 mm. Ob an den Holmen 14 Löcher vorhanden sind, ist auf der Abbildung nicht zu erkennen.
- 14.) Zwei Holme (FO unbekannt), München, Antikensammlung 4371a–c. – Klaus Vierneisel, „Glyptothek und Antikensammlungen“, in: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* 45 (1994), S. 199–214, hier S. 208 Abb. 20. – 8.–7. Jh. v. Chr.
Zwei Holme und vierzehn 5,5–5,6 cm lange Röhrrchen. Der Publikation wurde eine Photographie beigegeben, die ein fast vollständig erhaltenes Instrument suggeriert. Die Einzelteile gehören aber nicht zusammen wegen der unterschiedlichen Anzahl der Löcher in den beiden Holmen (15 bzw. 18).

Aus frühen Grabungen in Süditalien sind sechs solcher breiten Holme bekannt, die bereits Zancani-Montuoro zusammengestellt hat (Nr. 15–20). Sie gleichen den zuvor beschriebenen Holmen, sind aber allesamt wesentlich kürzer (12–14 cm), bei zweien (Nr. 18, 19) sind die Voluten weggebrochen.

- 15.) Ein Holm (FO Tiriolo), Catanzaro, Museo Provinciale 557. – Topa, S. 104 Taf. 7,11; Zancani-Montuoro, S. 30 Nr. D Taf. 13. – 8.–7. Jh. v. Chr.
- 16.) Ein Holm (FO Tiriolo), Catanzaro, Museo Provinciale 558. – Topa, S. 104 Taf. 7,12; Zancani-Montuoro, S. 30 Nr. E Taf. 13. – 8.–7. Jh. v. Chr.
- 17.) Ein Holm (FO Tiriolo), Catanzaro, Museo Provinciale 559. – Zancani-Montuoro, S. 30 Nr. F Taf. 13. – 8.–7. Jh. v. Chr.
- 18.) Ein Holm, Voluten abgebrochen (FO Tiriolo ?), Catanzaro, Museo Provinciale o. Nr. – Juliette de la Genière, *Recherches sur l'âge du Fer en Italie méridionale*, Neapel 1968, Anm. 176; Zancani-Montuoro, S. 30 Nr. I Taf. 13. – 8.–7. Jh. v. Chr.
- 19.) Ein Holm, Voluten abgebrochen (FO Tiriolo ?), Catanzaro, Museo Provinciale o. Nr. – Zancani-Montuoro, S. 30 Nr. L Taf. 13. – 8.–7. Jh. v. Chr.
- 20.) Ein Holm (FO Cirò), Crotona, Museo Nazionale o. Nr. – Paolo Orsi, „Regione III, XXV Cirò“, in: *Notizie degli scavi* 1921, S. 490–492 Abb. 19; Zancani-Montuoro, S. 30 Nr. M 31 Abb. 9. – 8.–7. Jh. v. Chr.
- 21.) Acht Holme (FO unbekannt), Deutschland, Privatbesitz (dazu Nr. 12). – Hier erstmals publiziert, ohne Datierung (Abb. 1).

Typ I c – Bronzegeräte mit schmalen Holmen ohne Voluten, im Schnitt U-förmig

Insgesamt ist bei diesem Typ die Länge der Spiralen hervorzuheben, die in etwa der Länge der Sprossen entsprochen haben muss, während bei den Varianten a und b die Sprossen stets kürzer sind als die Holme.

- 22.) Vollständiges Instrument (FO Pisticci, Grab 1), Matera, Museo Nazionale 12027. – Felice Gino Lo Porto, „Metaponto. Tombe a tumolo dell'età del ferro scoperte nel suo entroterra“, in: *Notizie degli scavi* 1969, S. 121–170, hier S. 143 Abb. 28,8; Zancani-Montuoro, S. 31 Nr. N Taf. 12 d.
Das Instrument besteht aus zwei Holmen und 14 Spiralen.
- 23.) Vollständiges Instrument (FO Pisticci, Grab 3), Matera, Museo Nazionale 12050. – Lo Porto, S. 149 f. Abb. 37,14; Zancani-Montuoro, S. 29 Nr. O Taf. 12c.
Zwei Holme mit unterschiedlicher Anzahl von Löchern (12 und 11) und 10 Spiralen.
- 24.) Vollständiges Instrument (FO Pisticci, Grab 117), Metaponto, Museo Nazionale 30774. – Zancani-Montuoro, S. 31 Nr. P 32 Abb. 10 links oben; Bruno Chiartano, „La necropoli dell'età del ferro dell'Incoronata e di S. Teodoro“, in: *Notizie degli scavi Suppl.* 1977, S. 9–190, hier S. 41 f., 117 Abb. 57 H.
- 25.) Vollständiges Instrument (FO Pisticci, Grab 2), Metaponto, Museo Nazionale 22732–33. – Zancani-Montuoro, S. 31 Nr. Q 32 Abb. 10 rechts oben; Chiartano, S. 41 f., 86 Abb. 35 B.
- 26.) Ein Holm (FO Torre del Mordillo, Grab 78), Cosenza, Museo Civico, o. Nr. – Pasqui, S. 472–474 Nr. 12.13; Zancani-Montuoro, S. 30 Nr. B; ohne Abb.
- 27.) Vier Holme (FO Pisticci, Grab 2099), Metaponto, Museo Nazionale. – Unpubliziert, ohne Datierung.
- 28.) Vier Holme und fast vollständig die Spiralen (FO Pisticci, Grab 258), Metaponto, Museo Nazionale. – unpubliziert. – ohne Datierung.
- 29.) Zwei Holme (FO Pisticci, Grab 581). – Unpubliziert, ohne Datierung.
- 30.) Vier Holme (FO Valle Sorigliano, Grab 28), Policoro, Museo Nazionale. – Unpubliziert, ohne Datierung.

Typ II – Bronzegeräte mit festem Rahmen

Bei diesem Typ, der nicht von Originalgeräten bekannt ist, sondern nur von verschiedenen Gattungen der bildenden Kunst, sind die Holme an ihren Enden mit einem Querholm bzw. einer verstärkten Sprosse so verbunden, dass ein fester Rahmen entsteht. Bei einigen sind die Holme am oberen Ende abgeknickt und giebelförmig aneinandergeführt, bei anderen stehen Längs- und Querholm leicht über und sind verziert. Spiralen oder Zylinder sind nicht zu sehen, wie überhaupt Details selten erkennbar sind.

Erstmals erscheint die reine rechteckige Form des Instrumentes auf der Elfenbeinpyxis in London (Nr. 45) aus dem 8. Jh. v. Chr. Erheblich später taucht diese Form im Westen wieder auf: Auf dem Relief eines Terracotta-Altars (Nr. 44) des 4. Jh. v. Chr. aus Süditalien hält eine Frau das leiterförmige Gerät. Vier an den Enden verzierte Holme bilden ein stabiles Rechteck. Elf Sprossen sind zwischen den beiden Längsholmen angebracht.

Eine weitere Variante dieses Types tragen elf weibliche Terrakottafiguren (Nr. 31–41), die ins 3.–2. Jh. v. Chr. datiert werden und in Kharayeb in Syrien gefunden wurden. Hier besitzt das eine Ende des Gerätes den dreieckigen Abschluss. Zwei kleine Terrakottafiguren zeigen das Instrument im Besitz einer Frau. Sie sitzt jeweils seitwärts auf einem Schwein und hält in der linken Hand das Instrument. Während das Berliner Exemplar (Nr. 42) die einfache rechteckige Form aufweist, besitzt das Londoner (Nr. 43) das dreieckige Ende.

Ebenfalls aus dem Osten stammen zwei Gandhara-Reliefs aus dem 2. Jh. n. Chr., die bei Buner gefunden wurden. Auf beiden Reliefs tragen Männer ein Instrument mit dreieckigem Abschluss.

Terrakotten

- 31–36.) Sechs fr. weibl. Statuetten mit Instrument vor dem Körper (FO Kharayeb), Beirut, Museum Kh. 306–311. – Maurice H. Chéhab, *Les Terres Cuites de Kharayeb I und II, Librairie d'Amerique et d'Orient*, Paris 1951–52, Taf. 42.43,1,2. – 3.–2. Jh. v. Chr.

- 37–41.) Fünf fr. weibl. Statuetten mit Instrument vor der linken Schulter (FO Kharayeb), Beirut, Museum Kh. 312–316. – keine Abb. – 3.–2. Jh. v. Chr.
- 42.) Sitzstatuette auf Schwein (FO Italien), Berlin, Antikenmus. TC 4875. – Théodora Karagiorga-Stathacopoulo, Art. „Baubo“, in: *LIMC III*, Basel 1986, S. 87–90; Arthur B. Cook, *Zeus II*, Los Angeles 1952, S. 132 Fig. 79. – hellenistisch.
- 43.) Sitzstatuette auf Schwein (FO Alexandria), London, British Museum – J. Vogt, *Expedition Ernst von Sieglin. Ausgrabungen in Alexandria. II Terrakotten*, Leipzig 1924, S. 43 Abb. 42. – hellenistisch.
- 44.) Terrakotta-Altar (FO Tarent ?), Malibu, Getty Museum 85.A.D.598. – *Masterpieces of the J. P. Getty Museum Antiquities*, hrsg. v. Elena Towne-Marcus, Los Angeles 1997, S. 84 f. mit Abb. – 1. Viertel 4. Jh. v. Chr.

Reliefiertes Gefäß

- 45.) Elfenbein-Pyxis (FO Nimrud, SO-Palast), London, British Museum WA 118179. – Richard D. Barnett, *A Catalogue of the Nimrud Ivories*, London 1975, S. 191 Nr. 53 Taf. 17. – 8. Jh. v. Chr.

Reliefs

- 46.) Stein-Relief (FO bei Buner), Cleveland, Museum of Art – B. Goldmann, „Parthians at Gandhara“, in: *East and West* 28 (1987), S. 189–202 – 1./2. Jh. n. Chr.
- 47.) Stein-Relief (FO bei Buner), Toronto, Royal Ontario Museum – Goldmann, S. 189–202 – 1./2. Jh. n. Chr.

Typ III – lange und schmale Bronzegeräte

Dieser Typ erscheint nur auf den ‚dischi sacri‘ (Nr. 48–75) und auf den Vasenbildern (Nr. 76 ff.). Gegenüber den Typen I und II ist dieser schmal und lang. Die Holme enden frei wie bei einer Leiter, die Enden sind manchmal verziert. Die Anzahl der Sprossen variiert. Der Abstand zwischen den Sprossen ist offensichtlich größer als bei den Typen I und II, wo sie dicht nebeneinander liegen. Oftmals befindet sich in der Mitte der Sprossen eine Markierung oder Erhöhung.

Auf den Vasen kann im Vergleich mit den Figuren für das Instrument eine Länge von etwa 30–40 cm angenommen werden. Da das Instrument auf allen Vasenbildern recht ähnlich dargestellt wird, ist anzunehmen, dass es in dieser veränderten Form – lang, schmal, Sprossen auseinander – auch existiert haben muss. Die Frage, ob es sich um ein größeres Instrument handelt oder ob es die Vasenmaler um der Deutlichkeit willen größer gemalt haben als es in der Wirklichkeit war, muss weiteren Untersuchungen vorbehalten bleiben.

Für die Vasen haben Trendall und Cambitoglou⁵⁰ festgestellt, dass dieses Instrument hauptsächlich auf apulischen Vasen dargestellt ist, während es in anderen Gebieten Unteritaliens nur in der apulisierenden Phase auftritt, also in Kampanien beim CA- und APZ-Maler und in Paestum beim Aphrodite-Maler. Konrad Schauenburg⁵¹ hat herausgearbeitet, dass das Instrument „ein geschätztes Motiv in der Menziesgruppe“ und auch in der P-Gruppe ein „sehr verbreitetes Motiv“ gewesen ist.

Die Tonscheiben und -matrizen haben einen Durchmesser von 10–15 cm und zeigen eine Anzahl verschiedener Symbole und Musikinstrumente, darunter auch das leiterförmige Gerät, ebenfalls mit weit auseinanderliegenden Sprossen.

‚Dischi Sacri‘

- 48–57.) Zehn Tonscheiben (FO Unteritalien, bes. Tarent). – Pierre Wuilleumier, „Les disques de Tarente“, in: *Revue archéologique* 35 (1932), S. 26–64. Nr. 4.5.8.10.12.13.18.19.26.27. – 3.–1. Jh. v. Chr.

⁵⁰ *RVAp*, S. 315 f.

⁵¹ Konrad Schauenburg, *Studien zur unteritalischen Vasenmalerei II*, Kiel 2000, S. 53 und Anm. 838.

58–75.) Achtzehn Tonmatrizen (FO Unteritalien, bes. Tarent). – Wuilleumier, Nr. 1–3.6.7.9.11.14–16.20.22–25.31–33. – 3.–1. Jh. v. Chr.

Vasen

(hier besprochene Auswahl aus den bisher zusammengetragenen etwa 200 Vasen mit Leiterinstrument)

- 76.) Kampan. Lekythos (FO unbekannt), Bern, Kunsthandel. – Elsa Bloch-Diener, *Katalog Antike Kunst*, Bern 1978, S. 32, Nr. 230*; A. D. Trendall, *The Red-Figured Vases of Lucania, Campania and Sicily*, Suppl. III 4, Oxford 1983, S. 421b Taf. 27,5.6. – um 330 v. Chr.
- 77.) Apul. rf. Knopfhenkelschale (FO unbekannt), Bari, Mus. Arch. 4983. – *RVAp*, S. 589,282: Gruppe Louvre 1148. ohne Abb. – 360–340 v. Chr.
- 78.) Apul. rf. Glockenkrater (FO unbekannt), Matera, Mus. Naz. 152169. – *RVAp*, S. 57,84: Umkreis Malibu Maler; ohne Abb. – 4. Viertel 4. Jh. v. Chr.
- 79.) Apul. rf. Pelike (FO unbekannt), Kassel, Staatl. Kunstslg. T 723. – *RVAp*, S. 481,15: Laodimeia Maler; CVA Kassel (2) Taf. 74–76. – Mitte 4. Jh. v. Chr.
- 80.) Apul. rf. Oinochoe (FO unbekannt), Mailand, Sammlung H. A. 265. – *RVAp*, S. 516,169: Umkreis Darius- und Unterweltmaler; Gemma Sena Chiesa, in: *Archeologica: scritti in onore di Aldi Neppi Modona*, hrsg. v. Nelida Caffarello, Florenz, 1975, S. 421 ff. Taf. 1–6. – 4. Viertel 4. Jh. v. Chr.
- 81.) Apul. rf. Oinochoe (FO unbekannt), St. Petersburg, 1020; ohne Abb. – 2. H. 4. Jh. v. Chr.
- 82.) Apul. rf. Dinos (FO unbekannt), Basel, Antikenmus. S 33. – *RVAp*, S. 339,14; Margot Schmidt u. a., *Eine Gruppe apulischer Grabvasen in Basel*, Basel 1976, S. 114–123. Taf. 29–31. – 360–340 v. Chr.
- 83.) Apul. rf. Pelike (FO unbekannt), Kopenhagen, Mus. Nat. Chr. VIII 316. – *RVAp*, S. 509,123; CVA Kopenhagen (6) IV D Taf. 261. – 4. Viertel 4. Jh. v. Chr.
- 84.) Zylindrisches Gefäß (FO S. Maria di Capua Vetere), Neapel, Mus. Naz. 82480 (H 3382), verschollen. – Gisela Schneider-Hermann, „Die ‚Kleine Leiter‘, Addenda zum Xylophon auf italischen Vasen“, in: *Bulletin antieke beschaving* 52/53 (1977/78), S. 265–267, S. 277 Abb. 8. – 4. Jh. v. Chr.
- 85.) Apul. rf. Lekythos (FO unbekannt), Essen, Ruhrlandmus. RE, Bd. *, Sp. 55. – *RVAp*, S. 404,44a: Maler der Dubliner Situla; Heide Froning, *Dithyrambus*, Würzburg 1971, S. 214–219 Nr. 89*. – 360–350 v. Chr. (Abb. 5)
- 86.) Kampan. Hydria (FO Cumae), Rom, Villa Giulia 22593. – Arthur D. Trendall, *The Red-Figured Vases of Lucania, Campania and Sicily*, Oxford 1967, S. 507, 497 Taf. 199,2: APZ-Maler; CVA Villa Giulia (1) IV Er Taf. 1,3–4. – 330–320 v. Chr.
- 87.) Apul. rf. Amphora (FO Canosa), Bari, Mus. Arch. 872. – *RVAp*, S. 497,44: Hecuba subgroup; Konrad Schauenburg, „Europa auf einer Situla im Kunsthandel“, in: *Römische Mitteilungen* 88 (1981), S. 107–116. Taf. 27. – 330–320 v. Chr.
- 88.) Apul. rf. Dinos (FO unbekannt), Indiana, University Art Mus. 80.27.2. – *The Art of South Italy. Vases from Magna Graecia*, Katalog, hrsg. v. Margaret Ellen Mayo u. Kenneth Hamma, Richmond 1982 Nr. 63. – 330–320 v. Chr.
- 89.) Apul. rf. Lutrophoros (FO unbekannt), Malibu, Getty Mus. 86.A.E.680. – CVA Malibu (4) Taf. 188,5; *RVAp II*, S. 180,278/2 Taf. 47,2: Louvre MNB 1148-Maler. – 340–330 v. Chr.
- 90.) Apul. rf. Kelchkrater (FO unbekannt), Basel, Antikenmus. BS 468. – *RVAp*, S. 480,13 Taf. 170,3: Hippolyt-Maler. – 340–330 v. Chr.
- 91.) Apul. rf. Lekythos (FO unbekannt), Privatbesitz. – *RVAp I*, S. 83,281a Taf. 17,1–2: Unterweltmaler. – 340–330 v. Chr.
- 92.) Apul. rf. Teller (FO unbekannt), Berlin, Antikenmus. 1984.47. – *RVAp II*, S. 158,248b: Umkreis Darius- und Unterweltmaler; Luca Giuliani, *Bildervasen aus Apulien*, 1988, S. 27 Abb. 13. – 340–330 v. Chr.
- 93.) Paestan. Hydria (FO Paestum), Paestum, Mus. Naz. 24603. – Arthur D. Trendall, *The Red-Figured Vases of Paestum*, London 1987, S. 318,448 Taf. 204c–d: Maler von Neapel 2585. – 330–320 v. Chr.

- 94.) Paestan. rf. Oinochoe (FO Paestum), Paestum, Mus. Naz. 20.295. – Trendall, *The Red-Figured Vases of Paestum*, S. 239,964 Taf. 146; Emanuele Greco, *Il pittore di Afrodite*, Benevento 1970, S. 23–31 Taf. 9.10.13a.31b: Aphrodite-Maler; Angelos Delivorrias, Gratia Berger-Doer u. Anneliese Kossatz-Deissmann, *LIMC II*, Basel 1984, s. v. Aphrodite Nr. 1438*. – um 330 v. Chr. (Abb. 6).
- 95.) Apul. rf. Volutenkrater (FO Ruvo), Neapel, Mus. Naz. 81667 (= H 3256). – *RVAp*, S. 495,40 Taf. 175: Darius-Maler; A. Delivorrias, G. Berger-Doer u. A. Kossatz-Deissmann, *LIMC II*, Nr. 1406*. – 340–330 v. Chr.
- 96.) Apul. rf. Lebes-Gamikos (FO Hypogäum Varrese di Canosa), Tarent, Mus. Naz. 8893. – *RVAp*, S. 511,135 Taf. 183,3: Umkreis Darius-Maler. – um 350 v. Chr.
- 97.) Apul. rf. Volutenkrater (FO unbekannt), Bari, Mus. Arch. 6270. – *RVAp*, S. 420,41 Taf. 154,2–5: Umkreis Lykurgos-Maler. – um 350 v. Chr.
- 98.) Apul. rf. Lekanis, Laguna Hills, Privatbesitz. – *RVAp II*, S. 286,105c Taf. 75,4: Umkreis Baltimore-Maler. – 330–320 v. Chr.
- 99.) Apul. rf. Pelike (FO Canosa), Tarent, Coll. Guarini 3. – *RVAp*, S. 519,196: Gruppe New York 28.57.10/Umkreis Darius-Maler; Biagio Fedele u. a., *Antichità della Collezione Guarini*, Galatina 1984, S. 83 Nr. 34 Taf. 100. – 3. Viertel 4. Jh. v. Chr.
- 100.) Apul. rf. Dinos (FO unbekannt), Malibu L.86 AE 157. – *RVAp II*, S. 181,291 Taf. 48,2. – ohne Dat.
- 101.) Paestan. Lebes (FO unbekannt), Kunsthandel. – Christie's New York 5.6.1998 Nr. 244; Konrad Schauenburg, *Studien zur unteritalischen Vasenmalerei II*, Kiel 2000, S. 133 Abb. 131. – 2. Hälfte 4. Jh. v. Chr.
- 102.) Apul. rf. Lekane (FO unbekannt), Japan, Privatbesitz. – Schauenburg, ebd., S. 158 Abb. 214.215. – 2. Hälfte 4. Jh. v. Chr.
- 103.) Apul. rf. Hydria (FO unbekannt), Neapel, Privatbesitz. – *RVAp*, S. 423,53: Gruppe Berlin-Ganymed; Schauenburg, ebd., S. 147 Abb. 176, 177. – 2. Hälfte 4. Jh. v. Chr.
- 104.) Apul. rf. Lekanis, Deutschland, Privatbesitz. – Schauenburg, ebd., S. 162 Abb. 228, 229. – 2. Hälfte 4. Jh. v. Chr.

Vom Kuss der Musen Spuren einer Musik- und Kulturkritik im alten Griechenland

von Eckhard Roch, Bochum

„Singe mir, Muse, das Lied von dem listigen Helden [...]“ so beginnt der Dichter der *Odyssee* seinen Gesang. Mag eine solche Anrufung der Gottheit in homerischer Zeit schon zur dichterischen Floskel erstarrt gewesen sein, so kündigt sie doch vom ursprünglichen Selbstverständnis des antiken Sängers. Nicht er, sondern die Musen, Töchter des Zeus und der Mnemosyne¹ (später Apollons und der Harmonia), sind die eigentlichen Schöpferinnen seines Gesanges. Denn sie lehrten den Sänger die μουσική τέχνη, die Musenkunst, auf die auch der Name Musik selbst bekanntlich zurückgeht. Keine andere Kunst konnte diese göttliche Herkunft in dem Maße für sich beanspruchen wie die Musik. Nur Auserwählten freilich wurde diese Gunst der Musen zuteil. „Ihn liebte innig die Muse“, heißt es im 8. Gesang der *Odyssee* von Demodokos, dem Sänger am Hof der Phaiaken, denn „sie hatte ihm Gutes und Schlechtes erwiesen, ihm die Sehkraft geraubt, doch dafür die Kraft des Gesanges verliehen.“²

Dass dieses Gute und Böse zusammengehört, um das Wesen des antiken Sängers verstehen zu können, lehrt das Beispiel des berühmten Sehers Teiresias. Teiresias, ob seiner Weisheit hoch berühmt, war von Zeus zur Schlichtung eines Streites gerufen worden, in den dieser mit seiner Gattin Hera geraten war. Wessen Liebesfreuden seien wohl größer, diejenigen der Frau oder diejenigen des Mannes, so lautete die Frage. Diejenigen der Frau, behauptete Zeus, was Hera jedoch heftig bestritt. Teiresias, der die Antwort wissen musste, weil er infolge eines Schlangenbisses eine Zeit lang weiblichen Geschlechts gewesen war, pflichtete dem Zeus bei. Hera aber, aufs höchste erzürnt, bestrafte Teiresias wegen seines Verrates, indem sie ihm das Licht der Augen raubte. Selbst Zeus konnte nach altem Götterrecht diese Strafe nicht rückgängig machen, aber er milderte sie dadurch, dass er dem blinden Teiresias nun die Sehergabe verlieh.³

Der antike Seher durchläuft somit gewissermaßen die zwei Stufen einer Initiation. Nicht seine Blindheit ist es, die ihn für das Göttliche empfänglich macht, sondern diese Einheit von göttlicher Strafe und göttlicher Gunst, diese Erfahrung von Katabasis und Anabasis, durch die er die Weihe einer höheren Seinsweise erhält. Er ist geheiligt, d. h. dem gemeinen irdischen Leben entzogen und der Gottheit geweiht. Der blinde Seher ist ein heiliger Mann, ein sacerdos (Priester), der die Kunde von den Ereignissen der Vergangenheit und Zukunft im Enthusiasmus (wörtlich: dem In-Gott-Sein) empfängt.⁴ Das lateinische Wort sacer bedeutet sowohl heilig als auch verflucht. Zum Dienst an der Gottheit berufen, aber durch

¹ Homer, *Ilias*, hrsg. v. Thomas W. Allen, Oxford 1931, 2.491; 2.598; Hesiod, *Theogonia*, hrsg. v. F. Solmsen, Oxford 1970, 55.76 ff.

² Homer, *Odyssee*, hrsg. v. Peter v. der Mühl, Basel 1962, 8.62–65.

³ Publius Ovidius Naso, *Metamorphoses*, hrsg. und rev. v. George P. Goold, Bd. 3 (Bücher I–VIII), London ²1971, 3.320–336; Dt. Übers. v. R. Suchier: Ovid, *Werke in zwei Bänden*, hrsg. u. bearb. v. Liselot Huchthausen (= *Bibliothek der Antike, Römische Reihe*), Berlin/Weimar 1982.

⁴ Möglicherweise haben alle diese Erzählungen vom blinden Seher und Sänger einen historischen Kern, der darin besteht, dass man Musikanten und Weissager in der Antike wahrscheinlich aus religiösen Motiven oder an den Fürstenhöfen aus Sicherheitsgründen blendete. So zu sehen auf ägyptischen Darstellungen der Amarna-Zeit (1379–1320

seine Blindheit zur sozialen Außenseiterstellung verdammt. Darin zeigt sich die Dialektik des Heiligen, von welcher der Mythos erzählt.

Auch Demodokos ist – wie der Überlieferung zufolge Homer selbst – blind. Man muss ihm sein Instrument, die Phorminx, herbeibringen und führt ihn dann an seinen Platz beim Gastmahl. Nach dem Mahl, so berichtet die *Odyssee*, spornte die Muse den Sänger an, die damals weithin berühmten Heldentaten des Odysseus zu besingen, denn diese hatte ihm Apollon geweissagt. Demodokos ist das Sprachrohr des Musen-Gottes, dessen Taten er unter den Menschen verkündet. Homer nennt ihn den göttlichen Sänger, weil er diese Gabe besitzt. Odysseus wird von seinem Gesang zu Tränen gerührt und bringt nach jeder Strophe eine Trankopferspende dar.⁵ Zwar soll der Gesang der Entspannung nach dem Mahle dienen und die Zuhörer erfreuen, aber die Trankopferspende zeigt doch, wie untrennbar Ritual und Unterhaltung hier noch verbunden sind.

Eine solche direkt von der Gottheit inspirierte, noch eng dem religiösen Kult verhaftete Kunst steht naturgemäß noch außerhalb jeder menschlichen Kritik. Demodokos ist nur Mittler göttlicher Wahrheiten, nicht selbst Dichter, Poetos. Wer es aber wagt, sich selbst zum Poetos zu erheben, die göttliche Kunst Apollons oder der Musen zu bezweifeln oder sich gar erkühnt, mit ihnen in Wettstreit zu treten, den trifft eine harte Strafe. So den thrakischen Kitharoden Thamyris, der den Musen im musikalischen Wettstreit unterlag und daraufhin seine Stimme und das Augenlicht verlor.⁶ Ein ähnlich symbolträchtiges Schicksal erlitten die neun Töchter des Pieros, die glaubten, aufgrund ihrer Neunzahl sich mit den Musen vergleichen zu dürfen und diese hochmütig zum musikalischen Wettstreit herausforderten. Auch sie unterlagen und wurden zur Strafe in misstönende Elstern verwandelt.⁷

Die Musen sind über jeden Irrtum in Kunstingen erhaben. Noch Platon beruft sich auf ihren treffsicheren Kunstverstand, wenn es ihm darum geht, die Irrtümer seiner eigenen Zeitgenossen zu geißeln. Es sei in der Musik nämlich höchst schwierig, das Angemessene wahrzunehmen, weil die Dichter (und Tonsetzer) viel schlechtere Künstler seien als die Musen, schreibt er in den *Nomoi*. Denn diese würden sich wohl nie so weit vergreifen, dass sie Worte, welche sie Männern in den Mund legten, mit dem Charakter und dem Melos der Frauen (*χρῶμα καὶ μέλος γυναικῶν*) begleiteten oder Tonweisen und Tänze für Freie mit Rhythmen von Sklaven oder Leuten mit sklavischem Sinne verbänden.⁸ Ungeachtet der Polemik enthält diese Aussage vor allem die Feststellung, dass es in Kunstingen keine festen Wertmaßstäbe gibt, wenn diese nicht aus der göttlichen Ordnung abgeleitet werden. Nur zu folgerichtig setzt Kritik daher genau in dem Augenblick ein, in dem die musische Kunst nicht mehr als Ausfluss des Göttlichen, sondern als Ergebnis menschlicher Tätigkeit verstanden wird. Dann nämlich wird ein solcher Verstoß gegen das sittlich und sozial Angemessene überhaupt erst möglich. Denn es gibt keinen objektiven Maßstab mehr, an dem sich das Urteil

v. Chr.), vgl. Ellen Hickmann u. Lise Manniche, „Altägyptische Musik“, in: *Die Musik des Altertums*, hrsg. v. Albrecht Riethmüller u. Frieder Zaminer (=NHdb, Bd. 1), Laaber 1989, S. 31–75, S. 58. Im Fall des Demodokos spricht insbesondere der Umstand, dass man ihm zeigen muss, wie er sein Instrument greifen könne, nachdem man es an einer Säule über seinem Haupt aufgehängt hat, für die Blendung. Vgl. Homer, *Odyssee*, 8.62 ff.

⁵ Ebd., 8.83 ff.

⁶ Homer, *Ilias*, 2.595 ff.

⁷ Ovid, *Metamorphosen*, 5.294 ff.

⁸ Platon, *Nomoi*, hrsg. v. John Burnet, Oxford 1907, Reprint 1967, 669c 3.

orientieren könnte. Genau an dieser Stelle tritt Kritik als Kompensat für den Verlust des alten Wertesystems ein.

Der Glaube an die göttliche Ordnung in Kunstingen, den Platon hier beschwört, war zu seiner Zeit längst verlorengegangen. Spuren einer Kunstkritik finden sich daher schon lange vor Platon, bereits in den Gesängen der *Ilias* und *Odyssee*.

Das mythische Kulturvolk der Phaiaken, bei dem Odysseus gastlich aufgenommen wird, liebt nach eigener Aussage die Gastmähler mit Musik und Tanz, modische Kleidung, warme Bäder und üppige Lager. Nach sportlichem Wettkampf und beim Gastmahl hat Demodokos die Aufgabe, seine Zuhörer mit Gesang und Lyraspiel zu erfreuen. Ihm wird befohlen, mitten im Kreis der Gäste Platz zu nehmen, wobei er sich an die ragende Säule des Saales lehnt. Sämtliche Menschen erweisen den Sängern Ehre und Achtung, und auch Odysseus versagt dem Sänger seinen Beifall nicht. Er lässt ihm sogar ein besonders fettes Fleischstück vorlegen und sucht ihn mit schmeichelnden Worten günstig zu stimmen:

„Dich, Demodokos, preise ich hoch vor sämtlichen Menschen,
dich unterwies die Muse, das Zeuskind, oder Apollon.
Denn du besingst höchst kunstreich das bittere Schicksal der Griechen,
[...] als wärest du ein Mitkämpfer oder eines Mitkämpfers Zeuge.“⁹

Und wie um des Sängers Sehergabe auf die Probe zu stellen, fordert er Demodokos auf, das Thema zu wechseln und vom Bau des hölzernen Pferdes zu singen. Wenn der Sänger von diesem Ereignis kunstgerecht berichte, so wolle er seinen Ruhm verkünden, zum Beweis, dass ein Unsterblicher ihm die göttliche Sangesgabe verliehen. Nachdem Demodokos das Lied zu aller Zufriedenheit beendet hat, spart Odysseus dann auch nicht mit lobenden Worten: Angenehm sei es, einen Sänger zu hören wie diesen, dessen Gesang so herrlich klinge wie die Stimmen der Götter. Und keine größere Freude des Daseins ließe sich denken, als wenn die Gäste beim Gastmahl den Liedern des Sängers lauschten.¹⁰

Die Szene am Hofe der Phaiaken beschreibt eine Musikkultur, die der religiös-kultischen Funktion schon weitgehend enthoben ist. Homer schildert die Phaiaken als ein kunstliebendes, sportlichem Wettkampf und der Musik zugeneigtes, aber verweichlichtes und daher ungriechisches Volk, das warme Bäder, üppige Speisen und Getränke mehr liebt als den kriegerischen Kampf. Musik ist Gegenstand des ästhetischen Wohlgefallens, der ἡδονή, und der Sänger Demodokos erfüllt die speziellen Wünsche seiner Zuhörer, wofür er dann seinen Lohn in Form von Naturalien erhält. Er ist vom Kultdiener zum bezahlten Unterhaltungskünstler geworden.

„Wes Brot ich eß, dess' Lied ich sing“. Das ist die Regel, die einem anderen Sänger der *Odyssee* jedoch fast zum Verhängnis wird. Die Rede ist von Phemios, dem Sänger am heimatlichen Hofe des Odysseus zu Ithaka. Dieser wird von den Freiern der Penelope gezwungen, beim Gastmahl zu singen. Als Odysseus die Freier bestraft, fleht Phemios um sein Leben:

„Bitte, Odysseus, erweise mir Rücksicht, erbarme dich meiner! Selber würdest du später dich grämen, sofern du den Sänger umbrächtest, mich, der ich singe zu Ehren der Götter und Menschen! Dir hoffe ich Lieder wie einem Gotte zu widmen. So schlage mir nicht das Haupt von den Schultern!“¹¹

⁹ Homer, *Odyssee*, 8.487 ff.

¹⁰ Ebd., 9.3 ff.

¹¹ Ebd., 20.344.

Phemios' verzweifelte Bitte ist symptomatisch für seine gewandelte soziokulturelle Position. Einerseits beruft er sich noch auf seine Sonderstellung als „heiliger“ Sänger, andererseits entschuldigt er sich damit, dass er von den Freiern gezwungen wurde, beim Gelage zu singen. Schließlich ruft er das Erbarmen eines Stärkeren an. „Wie einen Gott“ will er Odysseus besingen. Aber weder dieses Versprechen, noch seine Entschuldigungsgründe, noch die göttliche Bestimmung des Sängers, sondern sein kultischer wie kultureller Nutzen rettet Phemios das Leben. Phemios ist sich seiner Unentbehrlichkeit durchaus bewusst, aber die kritische Situation, in der er sich befindet, zeigt doch bereits an, dass die göttlich-musikalische Ordnung schwankt und Kunst und Künstler säkularisiert und damit korrumpierbar geworden sind.

Phemios ist der Prototyp des bezahlten Künstlers, der seine Weisungen nicht mehr aus göttlichem Munde, sondern durch seinen jeweiligen Brotherren erhält. Er hat eine Funktion zu erfüllen, nach der auch seine Kunst bewertet und entlohnt wird. Nicht nur beim Gastmahl, sondern auch bei Krankheit oder Kriegszügen ruft man im alten Griechenland nach dem Musiker. Der Musik dieser alten Zeit werden erstaunliche Wunder zugeschrieben, wovon verschiedene Mythen beredtes Zeugnis geben. So sollen Pythagoras und Damon durch Musik einen liebestollen Jüngling besänftigt haben, der durch das Spiel einer phrygischen Weise in Raserei geraten war. Pythagoras ließ einfach einen dorischen Spondeion, d. h. eine getragene Weise, spielen und sofort beruhigte sich der Jüngling.¹² Auf ähnliche Weise verhinderte Terpandros durch sein Lyraspiel sogar einen Aufruhr in Sparta, und Thaletas heilte mit seiner Musik die Stadt von der Pest.¹³ Durch Amphions Lyraspiel fügten sich die Bausteine von selbst zur Mauer des siebentorigen Theben.¹⁴ Orpheus vermochte durch seinen Gesang Berge zu versetzen, wilde Tiere zu zähmen und die Macht des Hades zu bezwingen.¹⁵

Der Wert und die Wirkung der Musik wird in diesen Mythen nicht mehr theologisch, sondern wissenschaftlich-kosmologisch begründet. Pythagoras soll den Vorfall mit dem tobenden Jüngling an den Sternen abgelesen haben. Offenbar hatte die als ekstatisch und aufpeitschend geltende phrygische Tonart nicht nur den Gemütszustand des Jünglings, sondern auch die kosmische Sternenordnung verändert. Musikalische und kosmische Ordnung verhalten sich vermöge der universell gültigen Proportionenlehre analog. Die daraus entstehende Wirkmächtigkeit der Musik gipfelt in dem von Platon überlieferten Ausspruch Damons, des Begründers der sogenannten Ethoslehre: Neue Gattungen der Musik einzuführen, müsse man scheuen, als wage man dabei alles, weil nirgends die Gesetze der Musik (*μουσικῆς τρόποι*) geändert würden, ohne dass zugleich auch die bürgerliche Ordnung und die wichtigsten Gesetze in Gefahr gerieten.¹⁶ Gemäß ihrer proportionalen Ordnung kam jeder Tonweise ein ganz bestimmtes Ethos zu. Dorische Weisen wie der Spondeion galten als besonnen und maßvoll,

¹² Anicius Manlius Torquatus Severinus Boethius, *De institutione musica* 1.1, hrsg. v. Godefredus Friedlein, Leipzig 1867, Reprint 1966, 182,7–185,9.

¹³ Ps.-Plutarch, *De musica*, 1146b 8–1146c 1, zit. nach: Plutarchus, *Plutarchi moralia*, Bd. 6, Teil 3, hrsg. v. Konrad Ziegler, Leipzig 1966.

¹⁴ Euripides, „Phoinissai“, in: *Euripidis fabulae* III, hrsg. v. John Diggle, Oxford 1994, 822 ff.

¹⁵ Horaz, *Oden*, dt. v. Manfred Simon, Berlin/Weimar 1983, 1.12,7–12; Vergil, *Georgica*, dt. v. Dietrich Ebener, Berlin 1984, 4.454–4.503.

¹⁶ Platon, *Politeia*, hrsg. v. John Burnet, Oxford 1965, 4.424b.

phrygische Weisen als aufpeitschend und ekstatisch, weshalb man – wie Pythagoras – nur die musikalische Weise zu ändern brauchte, um auch den Gemütszustand des Jünglings zu ändern. Platon lässt in der berühmten Passage seiner *Politeia* neben der dorischen Tonart nur das Phrygische gelten, das er als gewaltig (βίαιον) beschreibt.¹⁷ Die Tonarten, die er in der *Politeia* hingegen energisch verwirft, sind die mixolydische (μειξολυδιστῆ), die hochlydische (συντονολυδιστῆ) und einige ähnliche (τοιαῦτά τινες), die er als klägliche (θρηνώδεις ἀρμονίαι) charakterisiert. Ebenso will er das Lydische und das Ionische ausgeschlossen wissen, denn diese seien die weichlichen und bei den Gastmählern üblichen Tonarten (μαλακαί τε καὶ συμποτικαί τῶν ἀρμονιῶν).¹⁸ Wie dieses Ethos zustande kam, erklärt Platon in seinem Alterswerk, den *Nomoi*, folgendermaßen:

„Sie [die Musik] war nämlich damals bei uns in ihre besonderen Gattungen [κατὰ εἶδη] und Arten [σχήματα] geteilt, und eine Gattung des Gesanges waren Gebete an die Götter, welche mit dem Namen von Hymnen bezeichnet wurden; diesen gegenüber stand sodann eine andere, die man gewöhnlich Threnen [θρήνους] nannte; wieder eine andere waren die Paiane, und noch eine andere der sogenannte Dithyrambos, eine Schöpfung, glaube ich, des Dionysos [Διονύσου γένεσις]; noch eine andere endlich nannten sie geradezu (musikalische) Gesetzweisen [νόμοι], und zwar genauer kitharodische. Alle diese und noch einige andere Arten hatten nun ihre festbestimmte Ordnung, und es war nicht gestattet, die eine Sangesgattung an Stelle einer anderen zu gebrauchen. Auch traute man die richtige Einsicht hiervon nicht der Menge zu und gab die Macht, nach dieser richtigen Einsicht zu urteilen und den Ungehorsamen zu bestrafen[,] nicht ihrem Zischen und rohen Geschrei, wie heutzutage, noch auch [die Belobigung] ihrem Beifallsklatschen anheim.“¹⁹

Die zitierte Passage enthält neben der Kritik des zeitgenössischen Musiklebens vor allem eine schlüssige Begründung der Damon'schen Ethoslehre. Das Ethos einer musikalischen Weise beruht demnach auf der uneindeutigen Zuordnung einer Melodie zu ihrem ganz spezifischen Gebrauchszusammenhang. Daran wird der Wert einer musikalischen Weise gemessen. Die auf der Ethoslehre beruhende Musikpraxis ist bestimmt durch eine klar erkennbare Funktionalität, die historisch gewachsen ist. Später freilich, als auch die Ethoslehre im Schwinden begriffen war, blieb als letzte Urteilsinstanz nur noch der launische Beifall der Menge zurück.

Zu Zeiten dieser Ethoslehre bezieht sich Kritik daher vor allem auf Verstöße gegen das musikalische Brauchtum und die musikalische Ordnung im Kult. Ein besonders drastisches Beispiel dafür liefert der Fall des Timotheos von Milet, eines phrygischen Kitharoden, der von einem spartanischen Gericht wegen seiner Musik nicht nur kritisiert, sondern sogar standrechtlich verurteilt wurde. In der Anklageschrift warf man ihm vor, die Saitenzahl der Lyra von ursprünglich 7 auf 11 vermehrt zu haben, weshalb das Gericht das Herausschneiden der überzähligen Saiten verfügt haben soll.²⁰ Kritik als Urteil in einem etymologisch ursprünglichen Sinn: Das griechische Verbum κρίνειν, von dem unser Wort „Kritik“ abgeleitet ist, bedeutet ja so viel wie unterscheiden und urteilen.

In der Begründung des Urteils hieß es: Timotheos habe mit Hilfe der vermehrten Saitenzahl die einfache Musik in eine verworrene verwandelt und das enharmonische Klanggeschlecht ins chromatische versetzt. Zudem wurde er beschuldigt, dass er beim

¹⁷ Ebd., 399a–d.

¹⁸ Ebd., 398e.

¹⁹ Platon, *Nomoi*, 3.700a–e, zit. nach: Platon, *Sämtliche Werke in zehn Bänden*, hrsg. v. Karlheinz Hülsner, Frankfurt/M. 1991.

²⁰ S. Boethius, *De institutione musica*, dt. v. Oscar Paul, Leipzig 1872, Reprint 1973, S. 172.

Wettkampf der eleusinischen Demeter den Mythos von den Geburtsschmerzen Semeles, der Mutter des Dionysos, verunglimpft und die Jünglinge Ungebührliches zu glauben gelehrt habe.²¹

Man kann aus diesen Vorwürfen ziemlich genau rekonstruieren, wie der Gesang des Timotheos beschaffen gewesen sein muss. Sein vielsaitiges Instrument befähigte ihn offenbar, nicht nur diatonische, sondern auch chromatische Wendungen zu spielen, womit er gegen die alte dorische Harmonia der Spartaner verstieß, die eine anhemitonische Skala gewesen war.²² Verfechter der Ethoslehre aber hatten den Charakter des chromatischen Klanggeschlechtes stets als weibisch-weichlich und feige bezeichnet, womit über Timotheos' virtuose Kunst von vornherein das Verdammungsurteil gefällt war.

Diese kunstvolle Musik des Timotheos muss den einfachen Kultweisen der Spartaner aber nicht nur technisch und musikalisch überlegen gewesen sein, sondern war, im Gegensatz zu den überlieferten Kult-Melodien, überhaupt eine individuell komponierte Kunst. Timotheos soll den stolzen Leitspruch gehabt haben, er singe nicht die alten Lieder, weil seine neuen besser seien.²³ Offenbar machte Timotheos die technischen Möglichkeiten seines Instrumentes auch einem neuen Ausdrucksideal dienstbar, indem er die Geburtsschmerzen Semeles durch chromatische Seufzerfiguren realistisch nachzuahmen versuchte. Nach der Meinung seiner spartanischen Kritiker zog er damit aber den altehrwürdigen Mythos ins Lächerliche und brachte die Sittlichkeit und den Glauben der Jugend in Gefahr.

Diese vorwiegend kultisch begründete musikalische Ordnung der Ethoslehre ist schon seit dem 7. Jahrhundert v. Chr. in Auflösung begriffen. Verantwortlich dafür ist eine um diese Zeit aufkommende neue Institution, der musikalische Agon. Der musikalische Wettkampf brachte es mit sich, dass Melodien unterschiedlichster Art und Herkunft nebeneinander und herausgelöst aus ihrem ursprünglichen Kontext erklangen. Daher konnte über den Wert oder Unwert einer künstlerischen Leistung nicht mehr ihr Ethos, d. h. also Brauchtum und Sitte, entscheiden, sondern nur das ästhetische Urteil des Publikums.

Die Dichter selbst seien die ersten Urheber dieser Gesetzes- und Geschmacklosigkeit gewesen, fährt Platon an besagter Stelle der *Nomoi* fort, nämlich diejenigen unter ihnen, die zwar von Natur mit dichterischen Gaben ausgestattet, aber ohne Kenntnis des Rechten und Gesetzmäßigen in den Musenkünsten waren. Daher hätten sie sich ganz vom Taumel der Begeisterung hinreißen lassen (βακχεύοντες) und über Gebühr daran gehangen, ihren Zuhörern Genuss (ἡδονή) zu bereiten. Infolgedessen hätten sie die musikalischen Gattungen in unzulässiger Weise miteinander vermischt, nämlich Threnen mit Hymnen und Paiane mit Dithyramben. Auch ahmten sie Aulosweisen im Kitharaspield nach und verbanden überhaupt alles mögliche miteinander. Indem sie so gegen die Gesetze der Ethoslehre verstießen, hätten sie den Genuss zum alleinigen Maßstab des Kunsturteils erhoben und der Menge (τοῖς πολλοῖς) allen Sinn für die Gesetze der Musik geraubt.²⁴

Deutlicher lässt es sich kaum formulieren, wie der Agon zur Auflösung des funktional begründeten musikalischen Ethos führte, an dessen Stelle nun eine nicht mehr auf

²¹ Ebd.

²² Vgl. hierzu Samuel Boud-Bovy, „Le dorien était-il un mode pentatonique?“, in: *RMI* 64 (1978) S. 153–180.

²³ Timotheos von Milet, „Fragmenta“, in: *Poetae melici Graeci*, hrsg. v. Denys Lionel Page, Oxford 1962, Reprint 1967, 20.1–2: οὐκ αἶδω τὰ παλαιά, καινὰ γὰρ ἀμὰ κρείσσω.

²⁴ Platon, *Nomoi* 3.700a–e; vgl. auch ebd., 7.797b–c; 7.815b; *Politeia* 4.424b u. ö.

Angemessenheit, sondern nur auf Geschmack und subjektiver Empfindung beruhende Ästhetik trat.

Sehr drastisch bringt diese Konsequenz der Autor der sogenannten Hibeh-Rede (vermutlich Anfang des 4. Jahrhunderts v. Chr.) zum Ausdruck, wenn er die von den Anhängern der Ethoslehre behaupteten objektiven Wirkungen der Musik bestreitet.²⁵ Ein ebenso energischer Gegner der Ethoslehre war auch der Epikureer Philodemos aus Gadara (1. Hälfte des 1. Jahrhunderts v. Chr.), der die musikalische Begründung ethischer Wirkungen überhaupt leugnet: Die Unterschiede zwischen den Klanggeschlechtern kämen nicht aufgrund der Ähnlichkeit von deren musikalischer Struktur mit den menschlichen Charaktereigenschaften zustande, sondern nur aufgrund gewohnheitsmäßiger Ansichten und Meinungen (δόξα)²⁶ – eine Behauptung, die durchaus der Erklärung des Ethos bei Platon entspricht.

Mit dem Verlust ihrer sozialen Funktion geht auch der Verlust eindeutiger Wertmaßstäbe der Musik einher. Statt von immanenten Regeln wird das Kunsturteil nun, wie Platon bezeugt, nach dem Marktwert der künstlerischen Darbietung bestimmt. Ein Wandel, in dessen Folge dann auch so etwas wie die Institution der Kritik entsteht, die diesen Verlust der Wertmaßstäbe zu kompensieren hat. Der Künstler selbst wird vom Kult- oder Hofdiener zum freien Virtuosen, der seinen Unterhalt nun auf dem freien Markt des musikalischen Agons zu verdienen hat. Früher hätten die Aulospiele ihren Lohn vom Komponisten eines Stückes erhalten, weil die Komposition als solche an erster Stelle stand, berichtet Pseudo-Plutarch. Später habe sich dieses Verhältnis jedoch ins Gegenteil verkehrt, d. h. die Komposition trat hinter den virtuosen Spieler zurück.²⁷ Pseudo-Plutarch nennt sogar die Namen verschiedener Musiker und die Titel ihrer Erfolgsstücke, deren Siege nun auch mit genauer Jahreszahl überliefert sind.

Der Vorgang dieser kulturellen Umwälzung wird wiederum – typisch für die Antike – nicht in historiographischer, sondern mythischer Form überliefert, in Gestalt des berühmten Mythos von der Schindung des Silens Marsyas durch den Gott Apollon. Marsyas war ein so berühmter Aulosbläser, dass er es sogar wagte, mit dem Gott Apollon selbst in musikalischen Wettstreit zu treten. Apollon nimmt die Herausforderung an, unter der Bedingung, dass der Sieger über den Unterlegenen nach Belieben verfügen könne. Laut Diodor²⁸ wurden die Nysaier, Bewohner des Berges Nysa, an dem Dionysos aufgezogen wurde, zu Kampfrichtern bestellt. Apollon spielt zuerst auf seiner Kithara, und zwar ohne Gesang. Dann bringt Marsyas die Zuhörer mit dem Aulos zum Erstaunen und erntet mehr Beifall als Apollon. Daraufhin spielt Apollon zum zweiten Male, indem er nun eine Sangesweise zur Kitharabegleitung vorträgt und so den Sieg über Marsyas erringt, worauf er ihm zur Strafe die Haut vom Leibe zieht. Verschiedene Lesarten des Mythos deuten jedoch an, dass bei diesem Sieg des Apollon Betrug im Spiele war. Eigentlich sei Marsyas dem Apollon überlegen gewesen, und die Kampfrich-

²⁵ Vgl. *The Hibeh Papyri*, hrsg. v. Bernard P. Grenfell u. Arthur S. Hunt, London 1906.

²⁶ Philodemos, *Über die Musik*, IV. Buch, Text, Übers. u. komm. v. Annemarie Jeanette Neubecker, Neapel 1986, Kap. 1 [Col. II, 15 ff.], S. 39 (dt. Übers. ebd., S. 93 f.).

²⁷ Ps.-Plutarch, *De Musica*, 1141d 1–6.

²⁸ Diodorus Siculus, *Bibliotheca historica*, Bd. 3, hrsg. v. Friedrich Vogel, Leipzig 1893, 59,3; Dt. Übers. der Bde. 1–3 v. Gerhard Wirth (= *Bibliothek der Griechischen Literatur* 34), Stuttgart 1992.

ter seien nur bestochen worden. – Die Zeiten ändern sich, aber die Menschen bleiben sich gleich.

Vielleicht ist das auch der Grund, weshalb ein solcher Mythos uns heute noch etwas zu sagen hat. Die Erzählung vereint mehrere religiös-kultische und künstlerische Bedeutungsschichten im Rahmen eines musikalischen Agons. Nach der Überlieferung wurde beim Agon die Haut des geopfertem Bockes zum Kampfprijs gesetzt. Auch der Agon trägt also wenigstens teilweise noch rituell-kultische Züge. Beim Wettstreit des Marsyas mit Apollon fällt dieser Kampfprijs mit dem Verlierer somit in eins: Die Haut des bocksfüßigen Silens selbst dient als Siegerlohn. Damit ist weniger die Grausamkeit des Gottes, sondern die gewandelte Musikpraxis angezeigt. Dem Verlierer wird das Fell über die Ohren gezogen. Nicht mehr der Ritus (der rituell geopfert Bock) sondern er selbst mit seiner künstlerischen Leistung steht im Mittelpunkt des Geschehens. In Kelainai soll Apollon den Balg des Marsyas (ἄσκος Μαρσύου) auf dem Markt oder nach anderer Lesart in einer Höhle aufgehängt haben.²⁹ Dort geschieht dann das Wunder, dass sich der Balg bewegt, sobald eine phrygische Weise geblasen wird.³⁰

Aus dieser Legende ist nun auch auf den kulturellen Hintergrund dieser scheinbar so blutrünstigen Geschichte zu schließen. Der Mythos erzählt vom historischen Konflikt zwischen der alten dorischen mit der neuen phrygischen Musik, bei dem es zwar nicht um Mord und Totschlag, aber doch um Sein oder Nichtsein ging. Im 7. Jahrhundert v. Chr. strömte eine große Zahl von phrygischen Aulospielern ins griechische Mutterland, die bald das musikalische Leben wesentlich veränderten. Sie brachten neue Melodien und bisher ungeahnte technische Fertigkeiten mit sich, die jene schlichten Weisen der alten dorischen Musik in den Schatten stellten. Vor allem die klangvollen, diatonisch und chromatisch spielenden Auloi erfreuten sich großer Beliebtheit, mussten konservativ gesinnten Dorern jedoch schon bald als eine die altehrwürdige Tradition bedrohende Herausforderung erscheinen. Der Mythos von Apollon und dem aulospielenden Silen Marsyas beschreibt genau diesen Prozess, wobei aus konservativer Sicht natürlich die dorische Musik den Sieg davonträgt. In Wirklichkeit freilich verhielt es sich gerade umgekehrt. Der Aulos war ein vieltöniges Instrument, das der alten Lyra, deren Tonumfang sich auf nur wenige Töne beschränkte, technisch und musikalisch weit überlegen war. Gerade die Blütezeit der griechischen Musik im 7. Jahrhundert v. Chr. ist ganz und gar vom chromatisch spielenden Aulos geprägt. Deshalb auch wurden dem Timotheos in Sparta die überzähligen Saiten seiner Lyra herausgeschnitten, weil er mit ihrer Hilfe eine neuartige, chromatische Musik zu spielen verstand. Ob nun die Massakrierung des Spielers selbst oder seines Instrumentes – das Moment der kulturellen Kampagne ist nicht zu übersehen. Und da die Theorie in der Regel mit konservativer Intention fixiert wird, sind diese Vorgänge zumeist auch aus konservativer Perspektive überliefert.

Was aber war der Grund dafür, dass spätere Theoretiker wie Platon und Pseudo-Plutarch gerade diese faktische Blütezeit der antiken Musik als die Zeit des beginnenden Verfalls brandmarkten? Dorisch und phrygisch, Lyra und Aulos stehen für die zwei

²⁹ Xenophon, *Anabasis*, hrsg. v. E. C. Marchant, Oxford 1904, Reprint 1961, 1.2,8; Herodot, *Historiae*, hrsg. v. Ph.-E. Legrand, Paris 1932–1954, Reprint 1968–1970, 7.26,3.

³⁰ Ailianos, *Varia historia*, hrsg. v. Rudolf Hercher, Leipzig 1866, 8.21.

Kulturen der antiken Musik, die Friedrich Nietzsche mit dem zwar nicht ganz zutreffenden, aber prägnanten Gegensatzpaar „apollinisch“ und „dionysisch“ beschrieben hat. Dionysos ist der fremde, wie der Aulos aus Phrygien stammende Gott, dem die Dorer lange den gebührenden Platz in ihrem Pantheon verwehren wollten. Sein ausschweifendes, geradezu als bakchantische Epidemie empfundenen Wesen mochte der Anlass für diese Ablehnung sein. Doch immer wenn er als kleiner Knabe zurückgesetzt oder als trunkener Weingott verspottet wurde, rächte sich Dionysos mit mächtigen Taten: grausam wie im Falle des Pentheus, den seine Mutter und Schwestern für eine Jagdbeute hielten und im bakchantischen Rausch zerrissen³¹ oder des Lykurgos, der im Glauben, die verhassten Weinreben vor sich zu haben, seine eigenen Verwandten tötete; mit vitaler Fruchtbarkeit und dem Wunder der Metamorphose wie bei den Töchtern des Minyas, die der Gott in Fledermäuse verwandelte, während ihre Webstühle sich mit Weinlaub umrankten³² oder bei den maionischen Schiffen, deren Segel und Ruder er mit Efeu umwand und sie selbst kurzerhand in Delphine verwandelte.³³ Seine Anhänger hingegen schützt er und rettet sie auf wunderbare Weise aus höchster Gefahr, wie den Kitharoden und Dithyrambensänger Arion, der sich, um dem Tod durch habgierige Seeleute zu entgehen, ins Meer stürzte und von einem Delphin ans Land getragen wurde.³⁴ Hier setzt sich eine mächtige Mysterienreligion gegen die verstaubten Göttermythen der alten Dorer allmählich durch, und sie ist untrennbar verknüpft mit einer Musik, die alles bisher Gehörte übertraf. Daher wird dieser kultisch-religiöse Gegensatz noch von einem weiteren, mehr ästhetischen überlagert. Apollon repräsentiert auch die lyrabegleitete Vokalmusik, deren Wesen nach Platon in der Einheit von Logos, Rhythmos und Harmonia besteht.³⁵ Marsyas hingegen vertritt die reine Instrumentalmusik, und als Apollon zum Saitenspiel die Gesangsstimme zu Hilfe nimmt, kann er ihm darin natürlicherweise nicht folgen und muss unterliegen. Wie im Mythos von Apollon und Marsyas folglich die Instrumentalmusik von der Vokalmusik besiegt wird, so verwirft sie auch Platon als „absolute“, widernatürliche Kunst, die nur in der Einheit von Logos, Rhythmos und Harmonia ihre Berechtigung hat.

Die Parallelen dieses kulturellen Gegensatzes in späteren Zeiten, beispielsweise zum Streit um den Vorrang der Vokalmusik oder Instrumentalmusik im 18. und 19. Jahrhundert, sind kaum zu übersehen. Man kann den Streit zwischen den Anhängern der alten Ethoslehre und der Fortschrittspartei der „Vieltöner“ durchaus mit der ästhetischen „Querelle des anciens et des modernes“ der Neuzeit vergleichen.³⁶ Viele der dort verwendeten Kategorien haben hier in der Antike sogar ihren Ursprung.

Dem Stil der Modernen, den Pseudo-Plutarch als Agonen-Preis-Stil attackiert, wird schon bei Platon der Stil der guten alten Zeit gegenübergestellt. Explizit ausgeprägt erscheint dieses Argumentationsschema dann vor allem in Pseudo-Plutarchs Schrift *Über die Musik*, in welcher er auch konkrete Namen nennt: Olympos, Terpandros, Polymnastos, Thaletas und Sakadas, Alkman und Stesichoros, Pindar, Simonides und

³¹ Euripides, *Bakchai*, hrsg. v. J. Diggle, Oxford 1994, 214 ff. u. 1095 ff.

³² Ovid, *Metamorphoses*, 4.389 ff.

³³ Ebd., 3.582 ff.

³⁴ Herodot, *Historiae*, 1.23 f.

³⁵ Platon, *Politeia*, 398d 1–2.

³⁶ Vgl. Carl Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel 1978, S. 53 ff.

andere auf der Seite der antiqui und Melanippides, Kinesias, Phrynys, Timotheos, Krexos, Philoxenos, usw. auf der Seite der moderni. Pseudo-Plutarch ist wie Platon ein konservativer Theoretiker, der eindeutig die Partei der antiqui vertritt. Er ist der festen Überzeugung, dass die Kompositionen jener altehrwürdigen Musiker ethisch wertvoller, weil schlichter und einfacher, gewesen seien. Demgegenüber stellt sich die Vieltönigkeit der zeitgenössischen Musik für Pseudo-Plutarch eindeutig als Symptom des Niedergangs dar. Was die modernen Musiker seiner Zeit tun, kommt einer Misshandlung der Frau Musica gleich, wie das folgende, von ihm zitierte Fragment aus dem Spottgedicht des Pherekrates anschaulich demonstriert:

Dort klagt die Musik über ihre Peiniger (hier in der Übersetzung Rudolph Westphals):

„Von meinen Unglücksbringern war Melanippides der erste,
denn er faßte mich und schwächte mich
und machte durch der Saiten zwölf mich windelweich. [...]
Auch Phrynys hat durch Drehen wie man Kreisel dreht
und Biegen mich zu Grund gerichtet ganz und gar,
darstellend auf zwölf Saiten seine Harmonien. [...]
Jetzt aber hat Timotheos aufs schmähhchste mich ruiniert:
Er übertrifft weit alle anderen, singt Ameisenkribbelein,
ganz unerhört verruchte, unharmonische,
in hohen Tönen nach der Pickelpfeifen Art,
und hat mich gänzlich kurz und klein wie Kohl [Rettich] zerhackt
und angefüllt mit üblen Ingredienzien.
Und als ich einst allein ging, übermannt' er mich,
entblöbte mich und band mich mit zwölf Saiten fest.“³⁷

Die „üblen Ingredienzien“, mit denen die Musik hier angefüllt worden sein will, deuten vermutlich die *ραφανίδωσις*, eine im alten Athen übliche Strafe für Ehebrecher, die eine ebenso obszöne wie schmerzhaft Verspottung des sittlichen Vergehens selbst darstellte. Der antike Kritiker Pherekrates benutzt diese Sitte als besonders drastisches Bild für die Gewalt, die der Musik von den Neutönern seiner Zeit angetan worden sein soll. Wenn dabei vom Zerhacken oder Zerstückeln der Musik die Rede ist, so spielt er damit offenbar auf ganz konkrete musikalische Merkmale an: Die Zergliederung der Melodie in ihre kleinsten Bestandteile deutet auf die chromatischen Halbtöne und die damit verbundene Vieltönigkeit (*πολυχορδία*) der neuen Musik. Die Musik der Alten habe sich durch wenige Töne und eine Vielfalt von Rhythmen ausgezeichnet, während die neue durch Vieltönigkeit gekennzeichnet sei, stellt Pseudo-Plutarch fest.³⁸

Der musikalische Agon brachte es notwendig mit sich, dass musikalische Weisen aus den verschiedensten Gebrauchszusammenhängen herausgerissen und somit buchstäblich ‚missbraucht‘ wurden. Denn durch die Versetzung funktional eindeutig bestimmter Melodien in ganz willkürliche Zusammenhänge wurde die alte kultische Ordnung aufgelöst, wie Platon in den *Nomoi* beklagt. In alter Zeit seien die Formen der musischen Kunst streng nach ihren Funktionen eingeteilt und auch benannt gewesen: Hymnen, Klagelieder, Paiane, Dithyramben und bestimmte Melodien hießen geradezu *Nomoi*. Sie alle hätten ihre bestimmte Ordnung gehabt und es sei nicht gestattet gewesen, die eine Weise anstelle einer anderen zu gebrauchen.³⁹

³⁷ Ps.-Plutarch, *De musica*, 1141d 12–1142a 4; Zit. nach: Plutarch, *Über die Musik*, dt. v. Rudolf Westphal, Breslau 1865.

³⁸ Ebd., 1138b 7 ff.

³⁹ Platon, *Nomoi*, 3.700b 1 ff.

Die Misshandlung der Musik ist ein Topos der musikalischen Kritik, der sich bis in neuere Zeit verfolgen lässt. Man vergleiche dazu beispielsweise ähnliche Passagen in den Fragmenten zu *Tonkünstlers Leben*, einem geplanten Kunstroman Carl Maria von Webers: „Nein,“ klagt der Kontrabass dort,

„da sollte einen ja der Teufel holen, wenn täglich solche Kompositionen vorkämen; da komme ich eben aus der Probe einer Sinfonie eines unserer neuesten Komponisten; und obwohl ich, wie bekannt, eine ziemlich starke und kräftige Natur habe, so konnte ich es doch kaum mehr aushalten, und in fünf Minuten wäre mir unausweichlich der Stimmsack gefallen und die Saiten meines Lebens gerissen. Hat man mich nicht wie einen Geißbock springen und wüten lassen, habe ich mich nicht zur Violine umwandeln sollen, um die Nichtideen des Herrn Komponisten zu exekutieren, so will ich zur Tanzgeige werden und mein Brot mit Müllerschen und Kauerschen Tanzdarstellungen verdienen.“⁴⁰

Misshandlung und Zweckentfremdung der Musik oder des Musikinstrumentes, Vergleiche mit dem Tierreich und ausschweifender Sexualität, Verwischung der musikalischen Gattungsgrenzen – die Vorwürfe und Metaphern sind immer die gleichen. Auch Weber bezieht in dieser Passage seines Fragment gebliebenen Romans eine konservative Position, während er die Modernen seiner Zeit als wilde Neutöner bekämpft. Überhaupt hat sich Kritik wohl zu allen Zeiten zunächst am guten Alten orientiert. Es wäre jedoch verfehlt, den Jahrtausende alten Streit der *antiqui et moderni* nur als unseligen Windmühlen-Kampf der progressiven Neuerer gegen den Widerstand der konservativen Traditionalisten und damit jegliche Kritik als bloßen Hemmschuh des doch immer siegreichen Fortschritts abtun zu wollen. Wie die Geschichte zeigt, bedingen die Positionen der Konservativen und Progressiven vielmehr einander wie die zwei Seiten einer Sache. Zu allen Zeiten haben die Musen-Kunstrichter den Künstlern „Gutes und Böses“ erwiesen. Das ist beinahe so etwas wie eine Bescheinigung künstlerischer Qualität. Nicht weil die Kritiker von vornherein irrten, sondern weil nur wirklich Bedeutendes die Gemüter erhitzt. Denn stets ist die Kritik am Neuen und Ungewohnten auch das Anzeichen einer produktiven Krisis, die von der Lebendigkeit der jeweiligen Musikkultur zeugt. Nur zu Zeiten des Stillstandes schweigt die Kritik. Die Dialektik des Fortschrittes besteht ja darin, dass sich das Neue nur am Widerstand des Alten zu definieren vermag.

⁴⁰ Carl Maria von Weber, „Tonkünstlers Leben. Fragmente eines Kunstromans“, in: ders., *Kunstanstichten*, hrsg. v. Karl Laux, Leipzig 1975, S. 44 f.

KLEINE BEITRÄGE

Si tacuisses Greve – der notwendige Erhalt der Musikethnologie

von Rudolf M. Brandl, Göttingen

Als ehemaliger Vorsitzender der Fachgruppe Musikethnologie in der Gesellschaft für Musikforschung bis 2002 fühle ich mich verpflichtet, auf einen Text von Martin Greve zu antworten, der alle Fachkollegen empört. Wenn es eines Grundes für den Erhalt der Musikethnologie (neben anderen, wichtigeren) bedarf, so ist es gerade dieser Artikel in der *Musikforschung* 55 (2002) 3.¹

Zu den angeblichen kulturellen Fakten

Greves Text enthält zahlreiche faktische Fehler:

Musikethnologie ist nicht erst nach 1945 definiert worden, sondern bereits 1885 in Guido Adlers Einteilung der Musikwissenschaft² und zwar als Teilgebiet der Vergleichenden Musikwissenschaft, die ihrerseits der Historischen Musikwissenschaft gegenübergestellt wird.

Die europäische Volksmusik (und damit auch die Beziehungen zur Kunstmusik und Musiktheorie) ist ein stark bearbeitetes Feld der Musikethnologie und wird keineswegs ignoriert.³ Beispielsweise sind in Deutschland und Österreich das Freiburger Volkslied-Archiv und das Institut für Volksmusik und Ethnomusikologie der Musik-Universität Wien fast ausschließlich für europäische Volksmusik zuständig. Kein Ethnomusikologe definiert sein Fach ausschließlich für nicht-westliche Musik oder vernachlässigt „postkoloniale Entwicklungen“. Einer „postkolonialen Internationalität“ der Musik(-konzepte) bin ich allerdings in keinem Erdteil begegnet.⁴ Es ist auch unwahr, dass Musikethnologen „gegen die europäische Musik anschrieben“.⁵

Die „Interkulturalität“ haben von allen Musikwissenschaftlern zuerst die Ethnomusikologen (nicht die Systematiker) rezipiert – auch die Immigration: Neben den USA, wo sich seit 100 Jahren die Smithsonian Foundation mit kulturellen Migrationsfragen beschäftigt, hat man auch in der deutschsprachigen Ethnomusikologie sog. „Gastarbeiter“-Forschung betrieben: so der Autor selbst in Wien (jugoslawische Immigranten) 1970–1975, danach v. a. im Umkreis von Max-Peter Baumann und der Vergleichenden Musikwissenschaft an der FU Berlin. Ursula Reinhard hat dafür 2002 als erste Ethnomusikologin das Bundesverdienstkreuz erhalten.

¹ Bei diesem Text handelt es sich um einen polemischen Beitrag zur aktuellen Diskussion über Strukturreformen an den deutschen Hochschulen, der leider einen Folgeartikel in der FAZ (15.1.03 in der Rubrik „Natur und Wissenschaft“) nach sich zog. Die musikethnologischen Zitate stammen aus Enzyklopädien oder aus angelsächsischer Sekundärliteratur. Greve zitiert keine Primärliteratur des Fachs, sondern bloß Sekundär- und Einführungsliteratur. Er übersieht die zahlreichen Fachartikel aus der internationalen (*Yearbook of ICTM, Ethnomusicology*) und deutschen Musikethnologie, von denen einige auch in musikhistorischen Sammelbänden und Kongressberichten erschienen sind, die Akkulturation, geschichtliche Entwicklung und aktuelle Situation traditioneller Musik in europäischen Volks- und außer-europäischen Kulturen anhand rezenter Feldforschungen reflektieren. Dabei war es nur die Ethnomusikologie – nicht die Musikhistorie oder Systematische Musikwissenschaft –, die „Akkulturation“, musikalischen „Exotismus“, „Touristenfolklore“ (z. B. Max-Peter Baumann), „world music“ und „Verwestlichung“ bisher überhaupt quellenkritisch behandelt hat.

² „Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft“, in: *VMw* 1(1885), S. 5–20.

³ Siehe *Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde*, Kataloge des Wiener Phonogrammarchivs, Index des ICTM.

⁴ – außer einer Ubiquität von Madonna und Rock- und Discomusik im ganz allgemeinen Sinn, aber in jeweils groß-regionalen Stilvarianten (türkische „Arabesk“-Musik, chinesischer Philippino-Rock, Bauchtanz-Musik, ostasiatisches „Karaoke“ – das aber in Europa nicht sehr verbreitet ist, usw.). In regionaler Schlagermusik wäre es als ‚westliches‘ Element bestenfalls eine unregelmäßige I-IV-V-Harmonisierung, ohne alle Kenntnisse der westlichen Harmonielehre.

⁵ – wohl aber in temporär polemischen Diskussionen gegen eine rein eurozentrische historische Musikwissenschaft (in den 60er-Jahren).

Ansonsten ist „Interkulturalität“ mehr ein kulturpolitisches Modewort von Journalisten und Politikern und spielt im praktischen Musikverhalten der Großstadtbevölkerung (und nur dort) keine musikwissenschaftlich relevante Rolle (abgesehen von multikulturellen Alibi-Festivals und bei einigen Komponisten). Die kulturelle Identitätssuche von Immigranten ist überall auf der Welt (vor allem in industriellen Ballungszentren) ein ernstes Problem für diese, dabei spielt o. a. Begriff aber keine nennenswerte Rolle.

Ähnliches gilt für die sog. „Weltmusik“: Erfunden von Ethnofestival-Veranstaltern und Medienkonzernen, führt sie ein Nischendasein und wird bestenfalls von einer kleinen Sekte westlicher Intellektueller⁶ und einigen wenigen außereuropäischen Kollegen propagiert. Weder im Orient, in Afrika, oder in Asien hat sie – außer in „verwestlichten“, ihrer eigenen Kultur entfremdeten Kreisen – ein nennenswertes Echo gefunden: Alle Musikproduktionen leben primär von CD-Editionen (die sich aber schlecht verkaufen und nicht, wie behauptet „ökonomisch relevant“ sind) und fast alle Spitzenmusiker, die sich daran beteiligt haben, sind vom Erfolg frustriert (die von Greve zitierten Musiker und ihre ‚Hits‘ sind zumeist ‚Eintagsfliegen‘). Es ist ein Nebeneinander von oberflächlichen phänomenologischen Ähnlichkeiten und keine wirkliche Synthese der Musikkonzeptionen, da man viel zu wenig von der Musikkonzeption der anderen Mitwirkenden weiß. Sie beschränkt sich fast ausschließlich auf ‚exotistische‘ Improvisation aus Populärmusik und indigenen Volksmusikformen: Artificielle Konzepte der westlichen Kunstmusik oder außereuropäischen Musik (z. B. klassische chinesische Oper, japanisches Kabuki und No, Gamelan, osmanische Kunstmusik) sind nicht bleibend daran beteiligt. Dies hängt nicht zuletzt damit zusammen, dass die beteiligten Volks- und Populärmusiker aus oralen Traditionen stammen und nicht Noten lesen können (s. u. zur Methodik).

„Weltmusik“ ist in ihrer derzeitigen Ausprägung „Exotismus“, d. h. die Aneignung äußerlicher Formen fremder Kulturelemente, die aus dem indigenen Zusammenhang gerissen sind und deren semantisch-pragmatische Zeichendimension unberücksichtigt bleibt, bzw. eurozentrisch missverstanden wird: Wenn derzeit mehr deutsche Frauen Bauchtanz lernen, als Inderinnen Polka, dann ist für die meisten nicht die erotische Verführung des Mannes der Grund, sondern im Gegenteil ein feministisches Eigenkörpergefühl.⁷ Ist das „Orientalisierung“ der westlichen Kultur oder „interkulturell“? Kurse über „Mongolischen Obertongesang“, australisches Didgeridu, „Meditationsmusiken“ und „Afrikanisches Trommeln“ (geht rezent zurück) sind in Deutschland ebenfalls in der Alternativ-Szene beliebt, aber von keiner spezifischen Kulturkenntnis begleitet, wie Interviews mit Teilnehmern belegen. Das ist keine „Weltmusik“, sondern „Folklorismus“, wie es ihn schon seit der Barockmusik an den Höfen gab („alla turca“-Stil). Hier wäre im Gegenteil eine Aufklärung über die Originaltraditionen zum besseren Verstehen sinnvoll (wie es in den USA die Smithsonian-Foundation durch Förderung der Ethnomusikologie leistet). Auch das türkische Konservatorium in Berlin lehrt osmanische Kunstmusik fast ausschließlich für türkische Immigranten und nicht als „Weltmusik“.

Es ist richtig, dass Musiker aus nicht-westlichen Ländern in westlichen Orchestern und Opernhäusern auftreten (und umgekehrt), doch sind sie meist Abkömmlinge (postkolonialer) westlich orientierter Familien, die in westlichen Kunsthochschulen ausgebildet wurden.⁸

Es ist trotz globaler Verbreitung von TV und CD-Playern falsch, dass „fundamentale Elemente ‚europäischen‘, ‚westlichen‘ Musikdenkens inzwischen in die meisten Musiktraditionen dieser Erde Eingang gefunden haben“: „klassische“ Musik sowieso nicht und Rockmusik weder in den internationalen Charts noch im Repertoire. In Deutschland sind nach Aussage von Managern

⁶ Von Bedeutung sind allerdings die christliche Kirchen (Mission) und synkretistische Kulte in Afrika und Lateinamerika, die seit den 60er-Jahren interkulturelle Ritualmusik fördern. Stärker verbreitet ist die „Weltmusik“ in Skandinavien.

⁷ Befragung von Mohammed Askari und Rudolf M. Brandl bei Teilnehmerinnen eines Volkshochschulkurses in Berlin und Göttingen.

⁸ Ausnahme ist Japan, wo seit dem Zweiten Weltkrieg (bzw. in Ansätzen seit der Meiji-Zeit) ein westliches Schulsystem stärker verbreitet ist, als ein traditionell japanisches. Es gilt nicht für China, Korea.

der Deutschen Grammophon-Gesellschaft (EMI) und ARD-Redakteuren⁹ „Lustige Musikanten“/„Musikantenstadt“ und „Oberkrainer“(-Derivate) größere Verkaufserfolge als internationale Rockmusik. Bei Göttinger Feldexkursionen (Emden, Lüneburg und Umgebung, Harz) im Rahmen des *DoMus*-Projekts¹⁰ bestätigten sich diese Aussagen empirisch.

Die Populärmusikforschung spielt zwar in der Ethnomusikologie eine geringere Rolle als in der Systematischen Musikwissenschaft, dort wird sie jedoch nur sozialstatistisch untersucht – Klanganalysen etwa fehlen. Wenn aufgrund solcher quantitativer Daten biographische, stilanalytische und musiktheoretische Untersuchungen über Trivialmusik relevanter als über Volks- und außereuropäische Kunstmusik wären, so träte dieser Vorwurf noch mehr auf die westliche Kunstmusik (= Gegenstand der Musikgeschichte) zu – abgesehen von der Absurdität, Kunst nach Quantität statt Qualitätskriterien (Charts) zu bewerten.

Es stimmt nicht, dass zunehmend westliche (Kunst-)Musik in fremden Kulturen aufgeführt wird: Weder gibt es im großstädtischen Japan (dem interessantesten Sonderfall einer nach 1945 über die Schulen extrem „verwestlichten“ Zivilisation) westliche Opernhäuser,¹¹ noch in China (weder in Beijing, noch in Shanghai und Hongkong), wo z. B. Wagners *Ring* bis heute nicht aufgeführt wurde und ich selbst 1990 in den Pädagogischen Hochschulen („Normal University“) Wuhu und Hefei (Prov. Anhui) feststellen konnte, dass zwar Komponistennamen wie Hindemith, Beethoven, Mozart und Schubert¹² bekannt waren, Bach, Händel, Brahms, Bruckner, Verdi und Puccini jedoch nicht. Stattdessen gibt es in jeder chinesischen Provinz einen TV-Sender (wie unsere dritten Programme), der den ganzen Tag chinesische Lokalopern ausstrahlt und wie ich beobachten konnte, auch vom breiten städtischen Publikum regelmäßig gesehen wird. In Kreisstädten und Dörfern der Provinzen Anhui, Hebei, Guangxi, Yunnan, Shanxi, Shaanxi, Qinghai, Innere Mongolei (eigene Feldforschungen) erklangen 1986-2000 in Lokalen und Kaufhäusern etwa 50:50 Kassetten mit chinesischen Schlagern auf traditionellen Instrumenten und Synthesizern (ca. 50%), neben Madonna und anderer westlicher Rockmusik (meist von Philippino-Bands gespielt: ca. 20%) für Neureiche und Kader, sowie 30% Lokalopern- und moderner Teehausmusik (für Bauern, Handwerker und Arbeiter). Außerhalb der chinesischen Musikhoch- und Opernschulen werden kaum westliche Instrumente gelehrt oder gespielt (Klavier oder E-Gitarre). Es wird auch nicht unser Fünf-Liniensystem gelehrt, sondern die in den 30er-Jahren entstandene *jianpu*-Notation (eine Tabulaturschrift).

In Griechenland hört man zwar in eleganten Cafés von Athen und Thessaloniki vorwiegend Rockmusik, aber mit griechischen Texten, (westlich harmonisierte) Bouzouki-Musik („Rembetika“) nur mehr in Touristenkneipen und -hotels, nicht in Restaurants oder bei Festen. In Ioannina (1998-2002), der Hauptstadt des Epiros,¹³ gibt es zwar eine Disco für griechische Jugendliche aus Gastarbeiterfamilien, sie schließt aber mangels Publikum von September bis Juli, wenn diese Familien wieder nach Deutschland zurückkehren. Bei Hochzeiten und Heiligenfesten wird (trotz Digital-Camcordern und CDs) ausschließlich traditionelle Clarino-Musik von Roma-Musikern gespielt und traditionelle (inzwischen pangriechische, nicht mehr nur regionale) Tänze getanzt: Bei ca. 30 komplett dokumentierten Festen wurde kein einziger westlicher Tanz getanzt (auch nicht von den Jugendlichen am Morgen). Bei den vielen Straßenhändlern und in Läden liegen v. a. Kassetten (80%) und CDs (20%) mit traditioneller und nur ganz wenig Rockmusik, kaum Klassik („Drei Tenöre“, „Callas“ u. a. Operauswahl-CDs). Auch im Epiros zeigt das dritte TV-Programm ca. 30% traditionelle Musik (= 75% der Musiksendungen), ein kommerzieller Werbe-Sender blendet seine Firmenwerbung in ganztätig laufende Aufzeichnungen von lokalen Heiligenfesten ein, was sie wohl nicht täten, wenn diese

⁹ – persönliche Aussagen im Gespräch bei CD-Aufnahmen mir gegenüber.

¹⁰ *Dokumentation des Musiklebens in Niedersachsen*, hrsg. v. Rudolf M. Brandl, Göttingen 1984-1992.

¹¹ Auskunft des Japanologen und Theaterforschers Prof. Dr. Claus M. Fischer, Univ. Göttingen.

¹² Schuberts *Ständchen* nahmen wir 2000 auf Mongolenfiedel in der Inneren Mongolei in einer Kreishauptstadt (Tongliao) bei Lehrern einer Kunsthochschule auf, Lieder aus der *Winterreise* sangen eine Kunststudentin in der Provinzhauptstadt Hefei (Anhui) und eine Professorengattin in Shanghai.

¹³ 80% der Epiroten arbeite(te)n in Deutschland.

beim Publikum nicht beliebt wären. Gymnasiallehrer können meist nicht die westliche Notenschrift lesen, sondern lernen nur die neobyzantinischen Neumen der Kirchenmusik.

In Albanien (1972/1989/2002) und anderen osteuropäischen Staaten (Ex-Jugoslawien, Bulgarien, Rumänien, Tschechien, Slowakei usw.) ist zwar seit dem Zusammenbruch des Sowjetimperiums die staatlich geförderte ‚Staatsfolklore‘ im Moment außer Mode und westliche Rockmusik ‚in‘, es ist jedoch wahrscheinlich, dass es sich nur um eine temporäre Reaktion auf die ungeliebte politische Vergangenheit handelt.

In Bagdad wurden 1978 in den Musikläden v. a. Kassettenkopien des Arabischen Musikkongresses 1932, von bekannten irakischen Musikern (Mounir Bashir und sein Bruder) und v. a. von Oum Kalthoum verkauft.

Es ist zwar richtig, dass starke Migrationen zwischen dem Westen und dem Osten stattfinden, doch betrifft dies ausschließlich industrielle Ballungszentren (nicht nur die Weltstädte) und heißt nur, dass der „Ethnos“-Begriff nicht mehr rein kultur-geographisch und monolingualistisch definierbar ist. Vom religiösen und kulturellen Weltbild, und d. h. auch vom Musikverstehen her, ist es erst über sorgfältige wissenschaftliche Analysen (kulturgeschichtlicher Vergleich – nicht bloß soziologische Statistiken) zwischen Herkunftskultur und Gastland/-region (Größe von Minoritäten vor Ort) zu klären, welche kulturellen Identitäten sich mit der Zeit ausbilden, oder ob eine kulturelle Doppelidentität längere Zeit weiterbesteht:¹⁴ „Enkulturation“ war (außer in Rückzugsgebieten) schon im Mittelalter keine singuläre und keine frühkindliche (siehe kulturgeschichtliche Bedeutung der Kreuzzüge für Zentraleuropa, oder des Kolonialismus für Orient, Afrika und Asien). Alle Kulturen haben sich in kultureller und weltanschaulicher Abgrenzung gegeneinander entwickelt – daraus die Folgerung zu ziehen, man brauche sich nicht mehr mit anderen Kulturkonzepten zu beschäftigen, ist genau das falsche Rezept (= geistiger Fundamentalismus) und eurozentrische Hybris.

„Westliche“ bzw. „abendländische und nordamerikanische“ Kulturgrenzen lassen sich nach wie vor leicht danach definieren, welchem Weltbild (oder multiplen Weltbildern) jemand folgt, ungeachtet von Hautfarbe, Sprache, Wohnort, Religion (?) und Musik. Allerdings eine (nach Greve) „chinesisch-amerikanische“ Musiktradition wird es nie geben: Das kognitive *qupai*-Konzept der chinesischen Musik und ihr (kosmologisches)¹⁵ raum-zeitliches Weltbild widerspricht apriori dem abendländischen Werk- und Interpretationskonzept (das auch für Amerika gilt) und nur eines der beiden kann gelten, da sich beide gegenseitig ausschließen.

Wissenschaftstheoretisch völlig unhaltbar ist die Gleichsetzung des „holistischen Kulturbegriffs“ und des „Typischen“ für eine (Musik-)Kultur. Ersteres ist ein Weltbild-Apriori, letzteres ein analytisches (oder hypothetisches) Ergebnis und setzt ersteres voraus. Die von Greve damit in Verbindung gebrachte „Ethnizität“ ist bei Hochkulturen nie unterstellt worden (die byzantinische, arabische, osmanische, chinesische Kultur war immer schon multiethnisch, ebenso die „abendländische“).

Somit bleiben für Greves Polemik längst über Bord geworfene Begriffe wie „nationale Musikstile“, „Authentizität“ (wird seit langem als emisches Statement von der Ethnomusikologie kritisch analysiert), desgleichen sind (ein alter Hut in der Ethnomusikologie) Kategorien wie „Volksmusik“ – „Kunstmusik“ für „fremde“ (= auf einem anderen, noch teilweise unbekanntem Weltbild und spezifischen Musikkonzept beruhende) Kulturen nicht übertragbar und werden bestenfalls operational verwendet.

Am Ende steht eine Behauptung, die auch die Musikgeschichte nicht unwesentlich betrifft: Greves zentraler Fehlschluß entsteht durch seine Beschränkung auf die Musikkultur der „Weltmetropolen“ – viel richtiger wäre „industrielle Ballungszentren“ – als einzigem Referenz-

¹⁴ Man vergleiche z. B. die Assimilierung der Polen und Italiener im Ruhrgebiet, der Hugenotten in Preußen mit der rezenten Identitätskrise der Griechen, Jugoslawen und Türken in erster und zweiter Generation in Deutschland. Ein etwas anderes Problem stellt die heterogene Herkunft der jüdischen Einwanderer in Israel und die bis heute kulturell nicht vollzogene „israelische“ Identität (= staatlich westeuropäisch-amerikanisch geprägt – dagegen orientalische und osteuropäische Juden) dar.

¹⁵ – das gilt auch im Maoismus.

system. Er leitet Gegenwart und Zukunft von deren angeblich „globaler“ Musik und individualistischer Identitätsproblematik (Multiethnizität) ab und übersieht deren weltanschauliche Abhängigkeit von Traditionen (Weltbildern und kognitiven Konzepten) der historisch geprägten Herkunftskulturen (explizit nicht des „Nationen“-Begriffs).

Um nur einige wesentliche Faktoren zu nennen: Das westliche Weltbild hängt vom „Individualbegriff“ ab, der mit dem des Orients (inklusive Balkan) und Asien nicht übereinstimmt. Ebenso sind seit der Aufklärung kosmologisch-holistische Kategorien von Wissenschaft, Kunst und Religion voneinander unabhängig geworden, was keineswegs auch für die Großstadtbevölkerung nichtwestlicher Kulturen als absolute Wahrheit gilt. Dies hat nicht zuletzt auch musikalische bzw. musikgeschichtliche Konsequenzen: Westliche Musik ist als Kunst „autonom“,¹⁶ Produkt individueller Kreativität und vom (Kunst-)Werk wird Einmaligkeit (innovative Gestalt) verlangt (siehe Urheberrecht). Das Werk-Konzept ist fast notwendig an die präskriptive Verschriftlichung gebunden und dafür hat die Historische Musikwissenschaft ihre Methoden entwickelt.¹⁷ Gleichzeitig verselbständigt sich gewissermaßen das Werk vom Schöpfer, der aber als Individuum in Bezug zu seiner Epoche (= Modernität) wichtig bleibt. Durch die Schriftquelle ist die Differenz zwischen Entstehungszeit und Rezeption als geschichtliche Hermeneutik fassbar. Im Sinne dieser Konzeption ist kognitiv und methodisch die westliche Kunstmusik (nicht Populärmusik und Volksmusik) von allen anderen Musikkulturen zu unterscheiden¹⁸ (die sich selbstverständlich ebenso eigengeschichtlich weiterentwickeln). Dies geht keineswegs „an den Realitäten einer globalisierten, post-kolonialen Welt vorbei“ – die Realitäten sind (außer in militärisch-ökonomischer Sicht) nicht global, aber durchaus post-kolonial.

Im Gegensatz dazu ist in fast allen nichtwestlichen Kulturen Musik oral überliefert und wenn notiert, dann meist nur als Erinnerungshilfe (in „Schriftkulturen“).¹⁹ Eine Werkhermeneutik fehlt ebenso wie die Individualwertung eines Komponisten (seiner innovativen Qualitäten). Ohne eine in Auseinandersetzung mit der Notation dialektisch entwickelte Werk-Konzeption fehlen autonome ‚Werke‘ (sie sind als Gestalt relativ unwichtig) – stattdessen wird vielfach Improvisation („Herrenstellung“ des Musikers) großgeschrieben (und spielt eine weit bedeutendere Rolle als im Jazz). Folglich ist die Analyse-Methodik (via deskriptive Transkription) und der Aufführungskontext (Quellenkritik der Rezeption) in der Ethnomusikologie entwickelter als in der Historischen Musikwissenschaft. Um ein Konzept (Trennung von Modell und Realisation) zu beschreiben, sind Vergleiche von Aufführungen und deren Deutung mithilfe emischer Aussagen die Regel. Es ist daher absurd, wie in der Weltmusik praktiziert, simultan Improvisationen mit verschiedenen Konzepten, z. B. freies Fantasieren westlicher Musiker mit Musikern, die auf der kognitiven Basis von Maqam-, Raga-, Qupai-, Skopos-Konzeptionen denken, zusammenspielen zu lassen, denn keiner versteht dabei, was der andere macht.

Schlussfolgerung

Anhand dieser (beliebig erweiterbaren) Beispiele wird klar, dass es – das hat die Ethnomusikologie aber seit den 50er-Jahren nie mehr behauptet – in den Fremdkulturen zwar neben der jeweiligen eigenen Musik auch westliche Musikangebote gibt (das gleiche gilt umgekehrt), sowie mehr oder weniger starke (kognitiv äußerliche) temporäre Einflüsse (im Tonsystem, quasi-westliche Harmonisierung im I-IV-V-Schema, Instrumentenübernahmen)²⁰ auf die eigene

¹⁶ Ich meine die Autonomie explizit nicht absolut wertend, sondern als emisches kognitives historisches Konzept.

¹⁷ In Schwarzafrika gibt es in Tonsprachen-Regionen sprach- und bewegungs-auslösende Pattern-Strukturen, die einem oral fixierten Werksbegriff ähnlich sind.

¹⁸ – im kulturevolutionistischen absoluten Sinne aber keineswegs ‚höher entwickelt‘!

¹⁹ Osmanische und arabische Notentexte sind nur als stenographische Aufzeichnungen von Kunstmusik unter westlichem Einfluß entstanden, kirchliche Notationen (z. B. byzantinische Neumen), oder chinesische lülü-/gongchepu-Notationen sind keine Werkfixierungen, sondern kanonische Texte (die nicht individuellen Interpretationen unterliegen).

²⁰ Auch die europäische Musik hat orientalische Instrumente übernommen.

Musik stattfinden, doch sind dies ebenso genuine historische Entwicklungen, wie sie in der europäischen Musikgeschichte zu finden sind.²¹

Aber als eigentliche Notwendigkeit der Ethnomusikologie ist die ungebrochene Weiterexistenz fremder kognitiver Musikkonzepte zu sehen, die der westlichen Musikkonzeption (Melodie-, Rhythmus-, Mehrstimmigkeits-, Form-Konzepte), ebenso fundamental gegenüberstehen (vielfach noch ihrer Decodierung harrend), wie Weltbilder und religiöse Konzepte, in deren kulturspezifisch geschichtliche Strukturen Musik eingebettet ist (Merriams „music in culture“). Es gibt kein universales Musikverstehen, nur eine prämusikalische psychophysisch-biologische Disposition des Hörens (Walter Grafs „biologischer Unterbau“), die aber immer kulturgeschichtlich geprägt ist (Grafs „kultureller Überbau“), da kein Mensch außerhalb einer Kultur aufwächst, wie der Berliner Kulturanthropologe Michael Landmann festhielt: „Ein Naturvolk hat es nie gegeben.“ Jede Kultur hat eine eigene Geschichte und so auch jede Musik. Jeder Mensch kann in einem ethnohermeneutischen Prozess eine andere Kultur verstehen lernen und dies tut der Ethnomusikologe:²² Es für überflüssig zu halten, ist gerade angesichts der Globalisierung absurd und führt zum „clash of civilizations“. Die Kommunikation zu verweigern, weil man die westliche individualistische Stadtkultur – wegen ihrer technischen und ökonomischen²³ Dominanz – für die einzig wahre und überlegenere hält, ist Hybris, Ethnozentrismus und geistiger Fundamentalismus. Schlussendlich würden dieselben ‚Argumente‘ auch für die Fächer Ethnologie und Volkskunde (Europäische Ethnologie) gelten, da sich dann deren Methoden und Gegenstand auf Soziologie und Linguistik reduzieren ließen.

²¹ – inklusive Exotismen bei Bartók, Strawinsky, Schostakowitsch, Messiaen, Ligeti usw. Da Übernahmen aus fremden Musikstilen bei diesen und anderen westlichen Komponisten meist nicht auf intimer Kenntnis der fremden Musikkonzepte basieren, sondern auf Übernahme formaler kompositionstechnischer Merkmale, bezeichne ich solche Erweiterungen der europäischen Musiksprache als ‚kreative Mißverständnisse‘.

²² Damit ist nicht die Reduktion auf bloß deskriptive Wiedergabe von emischen Aussagen („Übersetzungen“) der Gewährsleute gemeint: deskriptive Publikationen sind viel mehr Quelldaten für eine Ethnohermeneutik.

²³ Es sei daran erinnert, daß z. B. die ‚westliche‘ Computertechnologie und Elektronik fast ausschließlich in Asien gefertigt wird und mit SONY u. a. Medienkonzernen bis in die klassische Musikproduktion hinein der Westen von Asien ebenso abhängig ist, wie vom ‚arabischen‘ Öl.

B E R I C H T E

Hannover, 24. Mai 2002:

Musikhistorisches Symposium „Schumann! Die Kammermusik von Robert und Clara Schumann“

von Janina Klassen, Freiburg

Innerhalb der von Markus Becker geleiteten Veranstaltung zur Kammermusik von Clara und Robert Schumann, in deren Rahmen an acht Abenden die Kammermusik beider Schumanns in gut besuchten Konzerten zu hören war, fand, initiiert von Arnfried Edler, an der Hochschule für Musik und Theater in Hannover begleitend ein kleines musikhistorisches Symposium statt. Die Konzentration auf gezielte Fragen sowie der großzügige Zeitplan ermöglichten intensive Diskussionen und einen anregenden Austausch über einzelne Aspekte zu den Werken.

Gerd Nauhaus (Zwickau) rekonstruierte anhand von Schumanns Textquellen und Entwürfen die beeindruckende Werkdichte der Dresdner Zeit, die trotz Krankheitsschüben, Krisen und Niederlagen entstand. Stefan Rohringer (München) führte in einem spannenden Parcours durch den formal turbulent bis chaotisch anmutenden Kopfsatz des *Klavierquartetts* op. 47. Ausgehend vom theoretischen Ansatz der Absatzlehren wurde hier mit Gewinn die tonale Disposition (anstelle der thematischen) als Gerüst zugrunde gelegt. So konnte überzeugend demonstriert werden, wie sich aufgrund der Trennung von Funktion und Gestalt widerstrebende Formwirkungen anstauen. Dass die Erfahrung mit diesem Quartett und Schumanns *Klaviertrio d-Moll* op. 68 Clara Schumanns ästhetische Wahrnehmung ihres eigenen *Trios* op. 17 ebenso beeinflusst hat wie womöglich die Kategorien eines „gender code“, unter dem das Stück gesehen wurde, thematisierte Janina Klassen (Freiburg). Schumanns Faszination für mittlere Stimmlagen und der daraus resultierenden klangkonzeptionellen Gestaltung in der Kammermusik spürte Günter Katzenberger (Hannover) nach. Er machte damit gleichzeitig auf ein „Bonbon“ des Gesamtkonzepts aufmerksam: Schumanns *Adagio und Allegro* op. 70 von 1849 tauchte als Fixpunkt in unterschiedlicher Besetzung mit Posaune, Tuba, Viola, Horn, Oboe und Klarinette in den Konzerten auf. Michael Struck (Kiel) befasste sich mit einer kompositorisch aufschlussreichen Auseinandersetzung von Brahms mit Schumann und konfrontierte die *A-Dur-Violinsonate* op. 100 mit Schumanns *a-Moll-Violinsonate* op. 105. Seine Analysen deckten auf, dass Brahms' Sonate einerseits als Gegenkonzept zu der schumannschen gehört/gelesen werden kann. Andererseits wurde gerade in der Gegenüberstellung die recht unterschiedliche Vorgangsweise beider Komponisten deutlich. Der vielfach benutzten Kategorie des „Erzählerischen“ ging Arnfried Edler (Hannover) nach. Fundiert in Schlegels Romantheorie und Jean Pauls *Vorschule der Ästhetik* wurde am Beispiel des *Streichquartetts* op. 41, Nr. 2, gezeigt, wie sinnvoll hier mit narrativen Strukturen gearbeitet werden kann. Der Bericht bliebe unvollständig ohne den dankbaren Hinweis auf die hervorragende Organisation des Symposiums durch Sabine Meine und Arnfried Edler.

Greifswald, 8. bis 11. September 2002:

„Orgelbau, Orgelmusik und Organisten des Ostseeraums im 17. und 19. Jahrhundert“

von Beate Bugenhagen, Greifswald

Das Greifswalder Institut für Kirchenmusik und Musikwissenschaft, das regelmäßig Tagungen zum Generalthema „Musica Baltica“ durchführt, hatte für Anfang September Referentinnen und Referenten aus Deutschland, Schweden, Dänemark, Lettland, Polen und Frankreich nach Vorpommern eingeladen, um über das Thema „Orgel“ in all seinen Facetten zu diskutieren. So trafen in Greifswald und Lubmin – direkt am Greifswalder Bodden – Musikforscher, Orgelsachverständige und Organisten zusammen, um sich zwei Tage lang auszutauschen und von den Forschungsergebnissen des/der jeweils anderen zu profitieren. Dabei konnte das Greifswalder Institut auf seine guten Kontakte zu Organisten und Organologen im baltischen Raum, nicht zuletzt zu den Teilnehmern des Göteborg Organ Art Center zurückgreifen, das durch zwei Mitglieder (Sverker Jullander und Ibo Orgties) vertreten war.

Was wäre zur Eröffnung einer Konferenz mit dieser Thematik besser geeignet als ein Orgelkonzert, in dem sich alle drei Themenbereiche in einzigartiger Weise miteinander verbinden? Kurt Lueders (Paris) spielte an der restaurierten Buchholz-Organ in Demmin Orgelmusik des 19. Jahrhunderts von Komponisten aus Deutschland, England, Finnland, Frankreich und Italien.

Das Symposium begann, nach einleitenden Thesen von Hermann J. Busch (Siegen), mit Referaten zum 19. Jahrhundert. Friedrich Drese (Malchow) berichtete als mecklenburgischer Orgelsachverständiger über die Initiatoren von Orgelneubauten im mecklenburgischen Raum, Kurt Lueders referierte zur Stellung des norddeutsch-romantischen Orgelbaus und seines Repertoires im europäischen Kontext, Walter Werbeck (Greifswald) stellte die *Orgel-Sinfonia* des Schweriner Domorganisten George Hepworth vor, Arnfried Edler (Hannover) widmete sich der konzertanten norddeutschen Orgelmusik als Resultat musikalischer ebenso wie religiöser Einflüsse. Die Beiträge Markus T. Funcks und Lutz Winklers (beide Greifswald) rückten die Hansestadt Greifswald in den Mittelpunkt. Funck berichtete über Orgelneubauten der Firmen Mehmel und Buchholz, Winkler machte die Teilnehmer mit der vom Domorganisten Carl Ludwig Lithander komponierten Festmusik *Tempelweihe* aus dem Jahre 1833 bekannt. In den Referaten Sverker Jullanders (Göteborg), Jerzy M. Michalaks und Jolanta Wozniaks (beide Danzig) wurden weitere Organisten des 19. Jahrhunderts aus dem Ostseeraum mit ihrer Musik lebendig: der Kopenhagener Gottfried Matthison Hansen (Jullander) und die Danziger Julius Wilhelm Frühling (Michalak) bzw. Friedrich Wilhelm Markull (Wozniak). Ilma Grauzdina (Riga) schließlich befasste sich mit dem immensen Einfluss der deutschen Orgelkultur und insbesondere des deutschen Orgelbaus auf Lettland im 19. Jahrhundert.

Die Reihe der Beiträge zum 17. Jahrhundert am zweiten Konferenztag wurde durch ein Referat Beate Bugenhagens (Greifswald) zu Leben und Werk des Stralsunder Nicolaiorganisten Johann Martin Rubert eröffnet. Dem Berufsstand des Organisten widmete sich auch Michael Belotti (Freiburg) in seinen Ausführungen über den Rostocker Marienorganisten Nicolaus Hasse und seine Orgelmusik. Der Orgel selbst wandten sich Ole Olesen (Kopenhagen) und Ibo Orgties (Göteborg) zu. Olesen berichtete über die prachtvolle königliche Orgelsammlung auf Schloss Frederiksborg bei Kopenhagen (mit der berühmten Compenius-Organ aus dem Besitz Christians IV.), Orgties präsentierte in seinem Referat wichtige neue Erkenntnisse über den Umbau der Lübecker Marienorgel durch Friedrich Stellwagen. Mit den Konsequenzen der Überlegungen Orgties' für die Orgelmusik Buxtehudes und ihre Datierung beschäftigte sich Matthias Schneider (Greifswald).

Joachim Kremer (Stuttgart) lenkte in seinem Beitrag über Georg Michael Telemann, den Enkel Georg Philipp Telemanns, den Blick noch einmal auf Lettland, wo Georg Michael ab dem späten 18. Jahrhundert wirkte; Kremer zielte dabei vor allem auf sozialgeschichtliche Entwicklungen des Kantoren- und Organistenamtes. Einen Überblick über den Danziger Forschungs-

stand zu Orgelbau, Orgelmusik und Organisten im 17. Jahrhundert lieferte Danuta Popinigi (Danzig), während Maciej Babnis und Danuta Szlagowska (beide Danzig) abschließend mit der *Agenda for Organists* bzw. dem Manuskript 4012 zwei Quellen zur Orgelmusik in und um Danzig näher vorstellten.

Einen angemessenen Abschluss fand der zweite Konferenztag durch ein Konzert im Greifswalder Dom mit Werken Greifswalder Kirchenmusiker aus dem 19. bis 21. Jahrhundert. Dabei erklang auch – wohl seit Jahrzehnten erstmals – Carl Ludwig Lithanders *Tempelweihe*.

Der letzte Tag der Konferenz stand noch einmal im Zeichen des Orgelbaus. Markus T. Funck berichtete den Konferenzteilnehmern in der Greifswalder Marienkirche über die dortige Mehmel-Orgel, und als Höhepunkt einer Exkursion nach Stralsund referierte der dortige Marienorganist Martin Rost über Baugeschichte und Konzeption „seiner“ Stellwagen-Orgel, die als größte erhaltene Barockorgel Europas kurz vor ihrer Restaurierung steht.

Thurnau, 20. bis 22. September 2002:

Internationales Symposium „Das Bild der italienischen Oper in Deutschland“

von Klaus Pietschmann und Mignon Wiele (Köln)

Ziel dieser im Forschungsinstitut für Musiktheater Thurnau unter der Leitung von Daniel Brandenburg und Sebastian Werr veranstalteten Tagung, an der Wissenschaftler aus Italien, Deutschland und der Schweiz teilnahmen, war es, aus interdisziplinärer Perspektive zu untersuchen, wie die italienische Oper in Deutschland vom 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart wahrgenommen wurde.

Das breite Spektrum an musikwissenschaftlichen Vorträgen wurde so um Beiträge aus der Geschichtswissenschaft und der Germanistik ergänzt, die insgesamt facettenreich beleuchteten, welche ideologischen, ästhetischen und historischen Paradigmen die deutsche Perzeption der italienischen Oper bestimmten.

Eröffnet wurde die Tagung mit einer einführenden Sektion, die sich insbesondere mit systematischen und methodischen Fragen befasste. Anselm Gerhard (Bern) untersuchte aus wissenschaftsgeschichtlicher Sicht das Bild, das die deutsche Musikforschung insbesondere der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts von der italienischen Oper entwickelte, während Paul Münch (Essen), ausgehend von der Klimatheorie und den Nationalstereotypen der „Völkertafel“, die deutsche Konstruktion eines italienischen „Nationalcharakters“ vor dem Hintergrund imagologischer Fragestellungen darstellte. Im Anschluss daran widmete sich Sebastian Werr (Berlin) der gesellschaftlichen Verankerung ästhetischer Urteile, wobei die Theorien Wolfgang Kaschubas und Pierre Bourdieus als methodischer Rahmen dienten. Die Reihe der Grundlagenreferate wurde mit einem theoretisch ausgerichteten Beitrag von Mathias Spohr (Zürich) abgeschlossen, in dem er sich mit der „Vanitas“ in der insgesamt eher maskenspielhaften italienischen Oper und deren scheinbarer Überwindung in der deutschen befasste.

Die zweite Sektion der Tagung begann mit Beobachtungen von Daniel Brandenburg (Thurnau) zu deutschen Reiseberichten des 18. Jahrhunderts und ihrer Einschätzung der italienischen Oper, in denen er eine stark stereotypisierte Haltung ausmachte, die gelegentlich von Anerkennung, zum Jahrhundertende jedoch zunehmend von Polemik geprägt war. Immacolata Amodeo (Bayreuth) widmete sich dann aus literaturwissenschaftlicher Perspektive dem Blick Goethes auf die italienische Oper, der in seiner *Italienischen Reise* die Opernbesuche als Fortsetzung des alltäglichen, per se theatralischen Lebens in Italien zeichnete und sich dadurch bei seiner eigenen Konzeption der komischen Oper in Weimar leiten ließ. Jene italienischen Opern, die noch im frühen 19. Jahrhundert für deutsche Höfe komponiert wurden, analysierte Klaus Pietschmann (Köln), wobei insbesondere in Werken Morlacchis für Dresden und Gyrowetz' für

Wien die Bemühung um eigenständige Lösungen festgestellt werden konnte. Das Bild der italienischen Oper in der deutschen Musikpublizistik des frühen 19. Jahrhunderts untersuchte Arnold Jacobshagen (Thurnau) und charakterisierte die insgesamt ablehnende Haltung der Rezensenten zusammenfassend als Auflehnung gegenüber der übermächtigen Opernation. Dieser Aspekt erfuhr eine Konkretisierung in den Ausführungen Claudio Toscanis (Mailand), der die zunehmend negative Position der Leipziger AMZ unter einer langfristigen Perspektive betrachtete. Als weitaus vielschichtiger kennzeichnete Sieghart Döhring (Thurnau) die Position Webers, der als Publizist in *Tonkünstlers Leben* Rossini und die italienische Oper insgesamt implizit ablehnte, als Komponist jedoch nach Integration unterschiedlicher stilistischer Einflüsse strebte. Christoph Blitt (Berlin) referierte über Wilhelm Hauffs Novelle *Othello* und das sich darin äuernde Rossini-Bild, das ein Beispiel für die positive Aufnahme der italienischen Oper bei vielen Literaten darstellt. Mit Wagners Bellini-Bild setzte sich Luca Zoppelli (Fribourg) auseinander, dessen wechselvolle Ausprägung er als propagandistisches Instrument bei der Verfolgung unterschiedlicher Ziele Wagners kennzeichnete.

Die dritte und letzte Sektion („Vom Fin de siècle bis heute“) eröffnete Felix Losert (Erfurt) mit einem Beitrag über wagneristische Oper versus Verismo im Berlin um 1890, der sich auf die beiden 1892 uraufgeführten Opern *A Santa Lucia* von Pier Antonio Tascia und *Genesisius* von Felix Weingartner konzentrierte. Johannes Streicher (Bozen/Rom) setzte sich mit Topoi deutscher Sicht auf Italien um 1900 auseinander und zeichnete auf der Basis einer beeindruckenden Materialfülle insbesondere die Entwicklung von Komponisten- und Primadonnenoperen nach. Den Abschluss der Tagung bildete Hendrikje Mautners (Frankfurt) Referat zu Franz Werfels Auseinandersetzung mit der italienischen Oper in seinem Roman *Verdi. Roman der Oper*, der zur Rehabilitierung Verdis auf der deutschen Opernbühne führte.

Neben dem breiten Spektrum der Beiträge zeigte auch die angeregte Schlussdiskussion, die Perspektiven auf das aktuelle deutsche Italienbild eröffnete, die anhaltend große Bedeutung der Untersuchung von internationalen musikalisch-kulturellen Wechselbeziehungen aus fächerübergreifendem Blickwinkel gerade auch für die Opernforschung. Die Beiträge werden in einem Tagungsband veröffentlicht.

Paris, 26. bis 28. September 2002:

Colloque international „Vincent d'Indy et son temps“

von Lucile Thoyer, Mainz

Der 150. Geburtstag Vincent d'Indys war der Anlass dieses Kolloquiums, das als Initiative von Manuela Schwartz von der Société française de Musicologie in Zusammenarbeit mit der Gesellschaft für Musikforschung in der Bibliothèque Nationale de France veranstaltet wurde. Die bedauernde Überschneidung mit der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung ergab sich aufgrund einer kurzfristigen Absage des ursprünglich anberaumten Tagungsortes, so dass der von der Bibliothèque Nationale angebotene Termin wahrgenommen werden musste. Man kann nur hoffen, dass diese drei Tage dazu beitragen werden, die Jahrzehnte währende Wahrnehmungsblockade gegenüber einer der wichtigsten, wenn auch umstrittensten Persönlichkeiten des französischen Musiklebens am Beginn des 20. Jahrhunderts zu lockern. D'Indys Rezeptionshandicap hat zu einem nicht geringen Teil seine Ursache in der problematischen ideologischen Ausrichtung des Komponisten, die gleich zu Beginn der Tagung zur Sprache kam. Die antisemitischen Positionen, die der Komponist während und nach der Dreyfus-Affäre vertrat, wurden von Manuela Schwartz (Magdeburg) im Hinblick auf ihre Beziehungen sowohl zum wagnerschen als auch zum französischen Antisemitismus beleuchtet. Überraschenderweise konnte Jann Pasler (San Diego) durchaus vorhandene Verbindungslinien zwischen den scheinbar unvereinbaren kulturpolitischen Positio-

nen des Ultramontaners d'Indy und der Kulturverantwortlichen der Dritten Republik freilegen. Die historisch ausgerichtete Pädagogik der von d'Indy im Jahre 1896 mitgegründeten Schola cantorum, die als Korrektiv zu der am Pariser Conservatoire praktizierten, weitgehend geschichts- und gedächtnislosen Musikpädagogik konzipiert worden war, wurde von zwei Seiten dargestellt: Dass d'Indys umfangreiches archäologisches Engagement für den gregorianischen Gesang, für Monteverdi, Gluck und Rameau in Konzert und Edition sich als ausschlaggebend für die spätere Musikgeschichtsschreibung und für die Praxis der alten Musik in Frankreich erwies, zeigte Annet Fausser (Chapel Hill). Renate Groth (Bonn) legte die philosophische, wissenschaftliche, historische und theologische Begründung seines nach strengen didaktischen Gesichtspunkten gegliederten *Cours de composition musicale* frei: Für seine idealistische und teleologische Konzeption einer sich logisch vollziehenden Entwicklung der musikalischen Genres und Formen berief sich d'Indy u. a. auf Hegel, Ruskin, Tolstoj und Brunetière. Wie d'Indy dabei eine idealistisch-romantische Kunstauffassung mit der Ablehnung einer Subjekt und Individualität huldigenden Kunst vereinbarte, zeigte Renata Suchowiejko (Krakau), während Katharine Ellis (London) den musikalischen „Pantheon“ des d'indyschen musikalischen Universums samt bisweilen kuriose Formen annehmender Musikgeschichtsdeutungen darstellte. Ein weiterer Schwerpunkt des Kolloquiums war d'Indys Einflussnahme auf das Musikleben seiner Zeit durch sein Werk, seine Lehre und seine institutionelle Arbeit. Myriam Chimènes (Paris) belegte, wie der Komponist das zu dieser Zeit noch enorm wichtige private Konzertleben bereicherte und von dessen Protektionssystem profitierte. Seine internationale Tätigkeit als Dirigent nicht nur eigener Werke, sondern etwa auch von Debussys Werk, sein Einfluss als Kompositionslehrer und Leitfigur der sogenannten Franck-Schule in Frankreich und Belgien kamen von James Ross (Birmingham), Michel Stockhem (Brüssel) sowie von Florence Le Doussal (Boissy-Saint-Léger) zur Sprache. Neben der Schola cantorum erwies sich die Société Nationale de Musique als eine weitere wichtige Wirkungsstätte d'Indys im Pariser Musikleben. Nachdem er die Konzertsinstitution im Jahre 1886 für ausländische Komponisten geöffnet hatte, verfolgte d'Indy dort, wie Michael Strasser (Berea) belegte, eine zunehmend kontroverse, weil konservative Programmpolitik.

Esteban Buch (Paris), Stefan Keym (Leipzig) und Lucile Thoyer (Mainz) führten d'Indys ideologische Positionen zu seiner Musik zurück. Buch nahm die *Sinfonia Brevis de Bello gallico*, d'Indys künstlerische Antwort auf den Ersten Weltkrieg, unter die Lupe. Er zeigte, wie d'Indy dort eine eindeutige Stilsemiologie entwickelte, die auch dem ins geheime Programm der Symphonie nicht eingeweihten Hörer den starken Antagonismus der musikalischen Kräfte verdeutlicht, welche d'Indy mit „l'art latin“ und „l'art boche“ verbalisierte („boche“ steht pejorativ für „deutsch“). Die Einwirkung der Religiosität d'Indys auf seine Kompositionsweise zeigte Keym über den Weg eines Vergleichs von dessen *Jour d'été à la montagne* mit Richard Strauss' *Eine Alpensymphonie*: Wo Strauss eine vom nitzscheanischen Antichrist inspirierte Perspektive auf die Bergwelt musikalisch umsetzt und seinen Protagonisten hörbar dramatisch gegen die entfesselten Naturgewalten mit eigenen Kräften kämpfen und siegen lässt, entfaltet d'Indy in seinem symphonischen Triptychon die Vision einer vom Schöpfer geschützten Natur, deren musikalische Übersetzung vor allem Ruhe und Ausgeglichenheit ausstrahlt. Thoyer untersuchte die Art und Weise, wie d'Indys intellektueller Beitrag zur Idee eines neuen, nationalen Klassizismus nach der Jahrhundertwende sich im historisierenden Stil seiner Kammermusik der 1920er-Jahre niederschlug. Stéphane Giocanti (Paris) nahm die Beziehung zur katholischen Erneuerungsbewegung nochmals auf und bezeichnete d'Indy als einen „religiösen Komponisten“, dessen Vorstellung einer ontisch religiösen Musik nicht nur in der eigentümlichen Genremischung und in der symbolistischen Verflechtung des Sakralen und Profanen zum Vorschein komme, sondern auch im Thematisieren und Bezeugen der Kraft des Glaubens und der Notwendigkeit christlicher Menschenliebe, so in *Fervaal*, *L'Étranger* und *Jours d'été à la montagne*. Ungeklärt blieb dabei freilich, wie d'Indy die Botschaft der christlichen Caritas mit seinem Antisemitismus etwa in der *Légende de Saint-Christophe*, die er privat sein „antijüdisches Drama“ nannte, kompositorisch und intellektuell vereinbarte. Der Vergleich von d'Indys *Étranger* mit seinen wagnerschen und ibsenschen Inspirationsquellen durch Steven Huebner (Montreal) brachte Klarheit in der d'indyschen Auffassung der Caritas insbesondere im Unterschied zur Idee des Liebestods und in ih-

rer spezifischen leitmotivischen Behandlung. Wichtige kompositionstechnische Ausführungen kamen einerseits mit dem Beitrag von Damien Ehrhardt (Weimar/Evry), der anhand von *Istar* eine originelle Konzeption der Programmsymphonie darstellte, sowie mit den Analysen Herbert Schneiders (Saarbrücken), der anhand des *Klarinettenrios* op. 29 und der *Violinsonate* op. 59 prägnante personalstilistische Elemente d'Indys freilegte. Zu Recht wies Schneider auf die problematische, in der d'Indy-Rezeption aber übliche Sichtweise hin, das „zyklische“ Verfahren im Sinne d'Indys und der Franck-Schule, also die Ableitung sämtlicher Themen eines Sonatenzyklus aus einer Keimzelle, als wichtigstes Kriterium der Großformvereinheitlichung und somit indirekt als Hauptkriterium des Werts eines Werkes heranzunehmen.

Dass d'Indy nach dem Wagner-Vorbild selbst die Texte seiner musikalischen Dramen verfasste, interessierte Agnès Terrier hinsichtlich philologischer Aspekte und Violaine Anger (beide Paris) hinsichtlich literarischer Rückbeziehungen zum Symbolismus sowie zu anderen Dichter-Komponisten. Leider kam d'Indys besondere Spielart des Folklorismus nicht zur Sprache, dafür erinnerte Bernadette Lespinaud (Grenoble) an sein Engagement für die Wiederbelebung der Volksliedpraxis. Weitere Beiträge beschäftigten sich mit der Rolle der Schola cantorum in der Erneuerung des Kirchengesangs in Frankreich (Jean-Yves Hameline, Paris), mit der noch mageren Diskographie des d'indyschen Werks (Élisabeth Giuliani, Paris) sowie mit *Karadec*, einer wenig bekannten Bühnenmusik d'Indys, in der das Zusammenwirken der Künste im Vordergrund steht (Hervé Lacombe, Paris).

Brüssel, 4. und 5. Oktober 2002:

Colloque international „L'Œuvre de François-Joseph Gossec“

von Arnold Jacobshagen, Bayreuth

Das Centre de Musique Baroque de Versailles veranstaltete in Zusammenarbeit mit dem C. N. R. S. (Paris), dem F. N. R. S. (Brüssel) sowie der Délégation Générale de la Communauté Française de Belgique unter der wissenschaftlichen Leitung von Hervé Audéon (Versailles) und Manuel Couvreur (Brüssel) ein internationales Kolloquium, das dem Werk François-Joseph Gossecs (1734–1829) gewidmet war. Gossec repräsentiert die französische Musik der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts im gesamten Spektrum ihrer Gattungen: Neben Instrumentalwerken und geistlichen Kompositionen in großer Zahl schrieb er über zwanzig Bühnenwerke, ehe er während der französischen Revolution mit Revolutionshymnen und monumentalen Festmusiken hervortrat. In einem einleitenden, biographisch ausgerichteten Round Table unter Mitwirkung von Maurice Barthélémy (Brüssel), Marie Cornaz (Paris), Sébastien Dubois (Leuven), Charles Hénin (Paris), Claude Role (Paris), Henri Vanhulst (Brüssel) und Philippe Vendrix (Tours) standen zunächst Gossecs musikalische Ausbildung, seine Bindungen an die österreichischen Niederlande und sein künstlerischer Werdegang in Frankreich im Vordergrund. Die anschließenden Referate und Diskussionen waren analytischen, systematischen und rezeptionsgeschichtlichen Untersuchungen zu Gossecs Bühnenwerken gewidmet. David Charlton (London) skizzierte stilistische und dramaturgische Merkmale von Gossecs Opéras comiques *Le Tonnelier* (1762/65), *Le Faux Lord* (1765) und *Les Pêcheurs* (1766), die in der Anfangsphase der Opéra comique als einer auch musikalisch eigenständigen Gattung eine Sonderstellung einnehmen. Die Aufführungsbedingungen der genannten Werke untersuchte Raphaëlle Legrand (Paris) und widmete sich dabei vor allem den vokalen Anforderungen an die Premierendarsteller. *Toinon et Toinette* (1767) sowie deren Brüsseler Bearbeitung widmete sich Michèle Galand (Brüssel). Arnold Jacobshagen (Bayreuth) setzte sich mit den Chorpartien in Gossecs Tragédies lyriques *Sabinus* (1773) und *Thésée* (1782) auseinander und hob deren innovatorische Qualitäten hervor (u. a. simultan-divergierende Doppelchöre, räumliche Tiefenstaffelung instrumentaler und

vokaler Klanggruppen, szenische Massenbewegungen). Benoît Dratwicki (Versailles) stellte *Thésée* in den Kontext der seinerzeit aufkommenden Praxis der Neuvertonung und Bearbeitung älterer Tragédies lyriques, insbesondere von Quinault und Lully. Eine Quellendokumentation zu *Thésée* präsentierte Yoshie Sakate (Lüttich). Alexandre Dratwicki (Versailles) setzte sich mit Gossecs Ballettmusiken auseinander und hob hervor, dass gerade die Gattung der Symphonie concertante für eine szenische Verwendung, bei der Instrumental- und Tanzsoli synchronisiert wurden, prädestiniert war. Zugleich skizzierte er zahlreiche bislang kaum untersuchte Aspekte der Pariser Bühnenpraxis des späten 18. Jahrhunderts, darunter die ausgiebige Verwendung haydn'scher Symphoniesätze als Ballettmusik. Ein Round Table zu Gossecs *Messe des morts* bildete den Abschluss der Veranstaltung. Neben der Veröffentlichung des Kongressberichts ist ein weiteres Symposium geplant, auf dem Gossecs Instrumentalmusik im Mittelpunkt stehen soll.

Remscheid, 11. bis 13. Oktober 2002:

„Populäre Musik im Kontext der Video Culture“. 13. Arbeitstagung des Arbeitskreises Studium Populärer Musik (ASPM)

von Dietrich Helms, Dortmund

Bei der Bedeutungserschließung von Musik kommt dem Sehsinn eine entscheidende Funktion zu. Das Video als inszenierter Aufführungsrahmen populärer Musik darf nicht als bloßes Verkaufsförderungsinstrument der Musikindustrie abgewertet werden. Es ist für Produzenten wie auch Rezipienten ein entscheidendes Mittel der Verortung der Musik in kulturelle Territorien. Bühne, Film, Fernsehen und zuletzt Spartensender wie MTV haben, in historischer Chronologie, Bild und Musik auch auf der materialen Ebene immer mehr zu einer Einheit werden lassen. Der Schwerpunkt der von der Deutschen Phonoakademie geförderten Tagung des Arbeitskreises Studium Populärer Musik war den Beziehungen von Sehen und Hören in der Videokultur gewidmet.

In seinem Vortrag über Beobachtungen zur Konvergenz der Sinne warnte Helmut Rösing (Hamburg), Bild und Musik als getrennte Bedeutungsebenen zu analysieren. Das Gehirn verarbeite die Erregungen der unterschiedlichen Sinne zwar lokal getrennt, bei der Produktion von Sinn, d. h. von Anschlussfähigkeit, würden diese Daten jedoch ohne Rücksicht auf ihren ursprünglichen Modus zusammengeführt. Die trennenden Strategien klassischer Analyseverfahren entsprechen danach nicht den Sinnerschließungsverfahren im Gehirn. Einen klassischen hermeneutischen Interpretationsansatz, der Bedeutung als Aussagewillen des Produzenten versteht, vertrat Sonja Henscher (Hamburg) mit ihrer Analyse eines Videos zu einem Titel von Lil' Kim. Heinz Geuen (Köln) und Michael Rappe (Kassel) versuchten durch eine Beschreibung des komplexen Verweissystems im Video zum Titel „Music“ eine audiovisuelle Annäherung an das Phänomen Madonna. Am Beispiel von Videoclips und Werbespots untersuchte Fred Ritzel (Oldenburg) bildliche und gestische Klischees, die mit dem Tango verbunden sind. Bernd Hoffmann (Köln) belegte materialreich visuelle Traditionen im afro-amerikanischen Videoclip. Vor allem die Straße als Treffpunkt, der Wechsel von Haut- und Haarfarbe sowie das „Boasting“ mit teurem Schmuck, schönen Frauen und teuren Autos kehren in aktuellen Videoclips häufig wieder.

Dass die Populärmusikforschung eine junge Disziplin ist, merkt man daran, dass es noch immer wenige Paradigmen gibt, die als gesicherte Wissensgrundlage, aber auch als methodische Basis dienen können. Vielleicht ist aber auch die Tatsache, dass dieser Forschungszeitung bisher kaum Verkrustungserscheinungen zeigt, eine seinem außerordentlich weiten Gegenstand immanente Erscheinung. Neben den lebhaft geführten Diskussionen um angemessene Analysever-

fahren gab es immer wieder auch Verweise auf die Problematik des Labelling. Drei Beiträge befassten sich direkt oder indirekt mit Schwierigkeiten bei der begrifflichen Einordnung von Musik. Maximilian Hendler (Graz) beschrieb die Problematik der Tanzbezeichnung auf den Antillen am Beispiel von Titeln, die mit „Bolero“, „Rumba“ und „Son“ bezeichnet waren. Assoziiert der Europäer zumindest mit den ersten beiden Begriffen klare rhythmische Muster, lässt eine Untersuchung des Repertoires auf den Antillen keine Verbindung der Begriffe mit konkreten Merkmalen im Material zu. Die Beiträge von Ekkehard Jost (Gießen) und Kai Lothwesen (Linden) beschäftigten sich mit Grenzen und Grenzziehungsprozessen zwischen Neuer Musik und Jazz. Jost beschrieb die New Yorker Down-Town-Szene der 1980er-Jahre, ihre Kontakte zur Neuen Musik dieser Zeit und die Versuche einiger definitionsmächtiger Traditionalisten im aktuellen Jazz-Diskurs, diese Musik aus der Jazz-Geschichte herauszuschreiben, indem man ihr das Etikett Jazz abschreibt. Lothwesen gab einen Forschungsbericht über die Rezeption Neuer Musik im europäischen Jazz, der die zunehmende Problematik der Abgrenzung beider Musikwelten deutlich machte. Die Bezugnahme von Interpreten der populären Musik auf die Neue Musik untersuchte ein Beitrag von Ralf von Appen (Bremen) am Beispiel der Gruppen bzw. Interpreten Matmos, Radioboy und Björk. Seit den Klangexperimenten der Beatles berufen sich Popmusiker und -musikerinnen wie Björk immer wieder auf Karlheinz Stockhausen als künstlerischen Einfluss. Sein Name wird offenbar ausschließlich zur Prestigesuggestion genutzt, konkrete musikalische Einflüsse lassen sich nicht nachweisen. Dagegen ist die Verwendung von Klängen aus der Umwelt im Sinne der Konkreten Musik ein häufig angewandtes Stilmittel. Techniken und Möglichkeiten der Analyse populärer Musik standen im Mittelpunkt der Beiträge von Jan Hemming (Halle/Saale) und Martin Pfeleiderer (Hamburg). Hemming lotete die Möglichkeiten der semiotischen Analyse populärer Musik nach Philip Tagg bei der Annäherung an Fernsehwerbung am Beispiel eines Spots der ARD-Fernsehlotterie aus. Seit der heftig umstrittenen Einteilung der popmusikalischen Ausdrucksmittel in vier Komponenten durch Hermann Rauhe hat es kaum mehr Versuche gegeben, Ansatzpunkte popmusikalischer Analyse zu systematisieren. Pfeleiderer wagte eine solche Systematik zunächst unabhängig von der Frage nach Interdependenzen und Relationen der einzelnen Elemente. Die Beziehungen und Bezugnahmen von Arbeitswelt und populärer Musik untersuchte ein Beitrag von Ralf Hinz (Erkrath).

Rom, 16. bis 18. Oktober 2002:

Deutsch-italienischer musikwissenschaftlicher Kongress „Athanasius Kircher: Ars magna Musices“

von Sabine Ehrmann-Herfort, Rom

An der musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom fand anlässlich des 400. Geburtstages von Athanasius Kircher (1602–1680) ein deutsch-italienischer Kongress statt, der von Markus Engelhardt, dem Leiter dieser Institution, in Zusammenarbeit mit Michael Heinemann (Institut für Musikwissenschaft der Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“ in Dresden) ausgerichtet wurde. Für diese Tagung, die Wirken und Schaffen des jesuitischen Universalgelehrten aus spezifisch musikhistorischer Sicht in den Blick nahm, war der Tagungsort gut gewählt, kommt doch Rom in der Vita Kirchers eine ganz besondere Bedeutung zu: Geboren in Geisa bei Fulda, wirkte Kircher, aus Würzburg von den Wirren des Dreißigjährigen Krieges vertrieben, annähernd 50 Jahre bis zu seinem Tod im Jahre 1680 in der Stadt am Tiber – ein langes Gelehrtenleben, in dem in ungeheurer Produktivität ein riesiges Œuvre entstand.

Die beiden für das Kircher-Tagungsprojekt verantwortlichen Organisatoren hatten 17 Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler aus Deutschland und Italien eingeladen, deren Referate auf Kirchers Wirken im Kontext der barocken Universalwissenschaften, seine Verankerung im jesuitischen Denken, seine Musikauffassung und die umfangreiche Rezeption Kirchers konzentriert waren.

Der grundlegende Einführungsvortrag von Thomas Leinkauf (Münster) führte gleich mitten hinein in die geistesgeschichtlichen Grundlagen der Thematik. Leinkauf analysierte Kirchers Beitrag zur Entwicklung der barocken Universalwissenschaften, rekurrierte auf ihre Fundierung in der Theologie und zeigte die neuzeitlich enzyklopädische Aufarbeitung und kombinatorische Vernetzung der Wissensfelder durch Kircher auf, dessen Musikbegriff nicht primär ästhetisch, sondern strukturell und ontologisch geprägt ist.

Auf Kirchers Musikverständnis richtete dann auch Sebastian Klotz (Berlin) den Blick („Negoziano l'abisso fra teoria e prassi: gli atteggiamenti kircheriani verso la musica“), indem er für Kircher das Ideal einer Vereinbarkeit von Theorie und Praxis hervorhob. Der an der *Musurgia universalis* (1650) bisweilen kritisierte Mangel an Systematik sei im übrigen keine Schwäche, sondern resultiere vielmehr aus der Vielschichtigkeit des untersuchten Gegenstandes, eine Position, von der auch die Methodendiskussion heutiger Forschung profitieren könne.

Mit der Musikauffassung des Barock setzten sich zwei weitere Referate auseinander. Susanne Schaal-Gotthardt (Frankfurt am Main) untersuchte die Voraussetzungen für die Wirkung der *Musica pathetica* auf den Menschen und gab einen Überblick über die kirchersche Affektsystematik, die – traditionelle frühere Positionen modifizierend – die Affekte auf acht bzw. drei konzentriert. Einmal mehr wurde auch hier deutlich, in welchem Maße Kirchers Konzeption nicht absolut, sondern als Bestandteil einer göttlichen Ordnung zu deuten ist. Mit der Position von Kirchers französischem Kollegen Marin Mersenne beschäftigte sich Cecilia Campa (Rom/Pescara), die in ihrem Vortrag „Mersenne, Kircher e la perfettibilità del Salmo: ricerche sull'intonazione ideale“ auf Gemeinsamkeiten der beiden Gelehrten abhob. Auch für Mersenne spielt die Wirkung der Musik auf den Menschen eine zentrale Rolle, und Kircher bezieht sich seinerseits ausdrücklich auf den Kollegen als Vorbild in seiner Analyse der Affektwirkung der Vokale. Überdies verknüpfen beide mit dem Psalmgesang besondere, die Leidenschaften bewegende Effekte.

Ein weiterer Fragenkomplex, der sich auf die Person Kirchers und sein musikhistorisches Nachwirken konzentrierte, wurde aus spezifisch römischer Perspektive diskutiert. Claudio Annibaldi und Maria Teresa Cinque untersuchten in ihrem Vortrag den in der Pontificia Università Gregoriana aufbewahrten Briefwechsel Kirchers und befragten ihn auf Hinweise zur Entstehung und Verbreitung der *Musurgia universalis*. Außerdem nahmen sie Reaktionen auf deren Erscheinen unter die Lupe und kamen zu dem Schluss, dass gerade professionelle römische Musiker mit bestimmten Passagen dieses Werks nicht besonders glücklich sein konnten und wohl deshalb auch mit Desinteresse auf Kirchers Opus reagierten. Der Architekturhistoriker Raynaldo Perugini, Spezialist für die jesuitische Architektur Roms, beschäftigte sich mit Kirchers Beitrag zu römischen Bauwerken und kontrastierte den in gegenreformatorischen Bestrebungen verwurzelten Kircher mit seinem protestantischen Zeitgenossen Salomon de Caus. Auch Saverio Franchi nahm Kircher primär als Jesuiten in den Blick und diskutierte anhand von allegorienreichen Librettotexten das jesuitisch inspirierte Umfeld der am Collegio Romano aufgeführten lateinischen Kantaten, wie sie insbesondere bei Laureatsfeiern, in vielen Fällen wohl für Schüler Kirchers, zum Einsatz kamen („Allegorie musicali gesuitiche: Le cantate latine per laurea al Collegio Romano“). Antonio Latanza skizzierte eine mögliche – dann wohl virtuelle – Rekonstruktion des Museum Kircherianum.

Kircher als Konstrukteur und Experimentator war Gegenstand von zwei weiteren Beiträgen. Während der Akustiker Patrizio Barbieri (Lecce) Kirchers Experimente zur Klangerzeugung und Klangübertragung unter anderem am Beispiel der „Tromba parlante“ exemplifizierte, führte Michael Heinemann (Dresden) die Konstruktion einer in der *Musurgia* beschriebenen Kompo-

niermaschine Athanasius Kirchers“) machten die hinter der praktischen Verwendbarkeit des Geräts stehende ideengeschichtliche und für Kirchers musikalisches Denken zentrale Konzeption deutlich: seine Vorstellung von der Musik als universaler Sprache.

Mit dem Kircher-Schüler Caspar Schott und seinem vom Vorbild unmittelbar abhängigen Traktat *Magia acustica* befassten sich die Ausführungen von Daniela Rota (Taranto). Rezeptionsfragen standen auch im Zentrum des Vortrags von Barbara Marx (Dresden), die die Kircher-Rezeption nördlich der Alpen und insbesondere am Dresdner Hof analysierte. Marx nahm dabei die transnationale Macht der Musik und ihre gewissermaßen „völkerverständigende“ Kraft in den Blick, wie sie in der *Musurgia universalis*, die auch am Dresdner Hof der Schütz-Zeit erfolgreich war, aufscheint.

Christoph Beck (Würzburg) widmete sich einem Gebiet, das bisher in den Kircher-Forschungen vernachlässigt wurde: der Präsenz der Kirchenmusik in der *Musurgia*. Sie stellt, so Beck, die musikalische Grundlage des Werkes, und mit ihr beginnt und schließt auch Kirchers Darstellung. Für den Jesuiten Kircher kann die *Musica sacra* als Mittel der Mission fungieren, und sie vermag dabei über sich hinaus auf die göttliche Allmacht zu verweisen. Ein Sinnbild göttlicher Harmonie ist auch Kirchers Vorstellung von der Weltenorgel, die vom Schöpfergott gespielt wird und in der die *Musurgia* kulminiert, wie Christina Boenicke (Berlin) in ihrem Vortrag ausführte („Das X. Buch der *Musurgia universalis* – Traditionelle und moderne Einflüsse im musikalischen Weltbild Kirchers“). Dabei nahm die Referentin Wechselwirkungen zwischen der spekulativen Vorstellung einer Sphärenharmonie und der Musikpraxis der Kircher-Zeit in den Blick.

Mit musiktherapeutischen Aspekten in Kirchers Werk befassten sich die beiden abschließenden Referate. Neben Giorgio Di Lecce (Lecce), der über Tarantismus und Tarantella-Musizieren sprach, unternahm Rainer Cadenbach (Berlin) eine Einordnung von Kirchers Theorien zur Musiktherapie in den historischen Kontext („Einige Erwägungen die Relevanz von Kirchers Phantasien zur Musiktherapie betreffend“).

Summa summarum also ein sehr ertrag- und erkenntnisreicher Kongress, der – nicht zuletzt durch die Vielfalt der angesprochenen Themen – zahlreiche Anregungen vermittelte. Insbesondere die Schlussdiskussion zeigte eindrucksvoll, dass in der Kircher-Forschung noch einiges zu tun bleibt, sowohl für die Musikwissenschaft als auch für eine künftige interdisziplinäre Zusammenarbeit, zumal in Bezug auf das zentrale Werk der *Musurgia universalis*, in der so viele Disziplinen zusammenfließen.

Leipzig, 24. bis 26. Oktober 2002:

Internationale musikwissenschaftliche Konferenz „Musikgeschichte zwischen Ost- und Westeuropa: Nationale Musik im 20. Jahrhundert. Kompositorische und gesellschaftliche Aspekte“

von Stefan Keym, Leipzig

Die Renaissance des Nationalen im östlichen Europa nach dem Ende des Ost-West-Konflikts zählt zu den bemerkenswertesten Entwicklungen der 1990er-Jahre. Angesichts der gleichzeitigen zunehmenden politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Vernetzung auf europäischer und globaler Ebene liegt aus westlicher Sicht die Versuchung nahe, diese Entwicklung als einen regionalen Atavismus zu betrachten, der primär durch die jahrzehntelange Unterdrückung und Isolation der osteuropäischen Länder im Warschauer Pakt bedingt sei. Anstelle einer derart einfachen und etwas herablassenden Erklärung erscheint es angemessener, eine breite Diskussion mit Vertretern möglichst vieler betroffener Länder zu führen und dabei insbesondere die vielfältigen kulturellen Aspekte des Nationalen in den Blick zu nehmen. In der westlichen

Musikgeschichtsschreibung wurde die nationale Idee seit 1945 als ein Phänomen vornehmlich des 19. Jahrhunderts angesehen, ihr Weiterwirken in den einzelnen Ländern hingegen nur wenig beachtet. Um in diese Lücke zu stoßen, lud Helmut Loos als Organisator der Arbeitsgemeinschaft für die Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa an der Universität Leipzig (ehemals TU Chemnitz) 40 Forscher aus 15 Ländern zu einer internationalen Konferenz ins Leipziger Institut für Musikwissenschaft ein.

Im Einführungsvortrag nahm Eva Sedak (Zagreb) verschiedene Definitionen nationaler Musik kritisch unter die Lupe, wobei sie sich insbesondere mit dem Artikel „Nationalism“ von Richard Taruskin in der zweiten Auflage des *New Grove Dictionary of Music and Musicians* auseinandersetzte, in dem das Nationale dekonstruktivistisch als ein primär ideologisches, mit verschiedenen außermusikalischen Absichten an die Musik herangetragen Phänomen interpretiert wird. Bei ihrer Infragestellung dieser Sichtweise zog Sedak verschiedene Beispiele aus der kroatischen Musik heran. Die Balkan-Region war außerdem vertreten durch Beiträge von Melita Milin (Belgrad), Daria Koter (Ljubljana) und Octavian L. Cosma (Bukarest) über serbische, slowenische und rumänische nationale Musik im 20. Jahrhundert. Über die ungarische Musik sprach neben Tibor Tallian (Budapest) auch Ferenc Laszlo (Cluj), der die Wandlung Béla Bartóks von einer nationalistischen zu einer konstruktivistischen Verwendung folkloristischer Elemente aufzeigte. Auf einen Bericht zur slowakischen Musik von Jana Lengová (Bratislava) folgten mehrere Referate zu Tschechien: Klaus-Peter Koch (Bonn) erörterte das „vergebliche Warten“ des Musikschriftstellers Richard Batka auf einen „deutschböhmischen Heimatkomponisten“, Mikulas Bek (Brünn) stellte eine empirische Untersuchung über Rezeptionsmuster des aktuellen tschechischen Musikpublikums vor, bei der sich eine Präferenz für tschechische „Country Music“ ergab, Jarmila Gabrielova (Prag) diskutierte das ambivalente Verhältnis Bohuslav Martinů zur nationalen Musik anhand von dessen Frühwerken. Die Beiträge von Mikhail Saponov (Moskau) zu Übersetzungsproblemen beim Briefwechsel Stravinsky/Cocteau und von Wladimir Gurewitsch (St. Petersburg) zur aktuellen (musik-)politischen Situation Turkmenistans ließen nur indirekte Bezüge zur nationalen Thematik erkennen. Michail Stepanenko und Elena Sinkewitsch (beide Kiev) gingen vor allem auf die Repressalien ein, die ukrainische nationale Komponisten in der Sowjetunion erleiden mussten. Einen sehr differenzierten Standpunkt vertraten Nina Gerasimova-Persydska (Kiev) und Ljuba Kyyanovska (Lviv) in ihren Vorträgen zum Nationalen im Selbstbewusstsein des Komponisten und zu ukrainisch-polnischen Musikkontakten in Galizien im frühen 20. Jahrhundert.

Besonders facettenreich wurde die polnische Musikgeschichte auf der Konferenz diskutiert. Die gespaltene Haltung der polnischen Musiker zur nationalen Frage am Beginn des 20. Jahrhunderts wurde sehr deutlich bei der Gegenüberstellung der spätromantischen patriotischen Symphonik Ignacy Jan Paderewskis und Emil Młynarskis (erörtert durch Irena Poniatowska, Warschau) mit der moderneren, von „ausländischen“ Einflüssen aus allen Himmelsrichtungen beeinflussten Tonsprache Karol Szymanowskis (analysiert von Mieczysław Tomaszewski, Krakau). Ergänzend dazu skizzierte Stefan Keym (Leipzig) die deutsche Rezeption von Werken Paderewskis und Szymanowskis, die weniger durch nationalistische Vorurteile beeinträchtigt wurde als die Urteile der älteren deutschen Musikforschung zum polnischen Volkslied, die Jan Stęszewski (Warschau) kritisch beleuchtete. Violetta Kostka (Gdańsk) und Regina Chłopicka (Krakau; vertreten durch Magdalena Chrenkow) zeigten die fortdauernde Aktualität des Nationalen in der polnischen Musik anhand von Werken Henryk Góreckis und Krzysztof Pendereckis auf, während Rüdiger Ritter (Bremerhaven) deutlich machte, wie fragwürdig die Stilisierung Stanisław Moniuszkos und seiner Oper *Halka* zum Inbegriff des Polnisch-Nationalen angesichts der zentralen Rolle weißrussischer und litauischer Melodien in diesem Werk ist. Aus Litauen berichteten Grazina Daunoraviciene, Algirdas Ambrazas und Audrone Ziuraityte (alle Vilnius) über nationale Aspekte der Musik von Feliksas Bajoras, Julius Juzeliūnas und Onute Narbutaite. Der baltisch-nordische Raum war außerdem vertreten durch Vorträge von Vita Lindenberg (Riga), Urve Lippus (Tallinn) und Greger Andersson (Lund) zur nationalen Musik Lettlands, Estlands und Schwedens.

Während die Mehrzahl der ausländischen Gäste eine positive oder zumindest neutrale Haltung zur Frage des Nationalen einnahm, überwog bei den deutschen Konferenzteilnehmern Skepsis. Insbesondere Albrecht Riethmüller (Berlin) lehnte das Nationale als künstlerische Kategorie unter Hinweis auf das deutsche „Fiasko der nationalen Identität“ von 1933 grundsätzlich ab. Neben „werk“-analytischen Beiträgen zu Max Regers *Vaterländischer Ouverture* (Rainer Cadenbach, Berlin), Avantgarde-Kompositionen von Helmut Lachenmann, Dieter Schnebel und Walter Zimmermann (Peter Andraschke, Gießen) sowie folkloristischem Deutsch-Rock (Edelgard Spaude, Freiburg i. Br.) dominierten bei den deutschsprachigen Referenten kulturgeschichtliche Themen, die von den rheinischen Jahrtausendfeiern im Jahr 1925 (Klaus W. Niemöller, Köln) über nationale Tendenzen im österreichischen Arbeitersängerbund 1918–1934 (Hartmut Krones, Wien) und nationale Strukturen innerhalb der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik nach 1922 (Martin Thrun, Freiburg i. Br.) bis zur Dresdner Opernpolitik der 1950er-Jahre (Michael Heinemann, Dresden) reichten. Besonders hervorzuheben sind Friedhelm Brusniaks (Würzburg) eindringliche Darstellung der patriotischen Vereinnahmung des deutschen Sängerbundes und der Propagierung des „deutschen Lieds“ sowie Helmut Loos' (Leipzig) am Beispiel der Rezeption des „deutschen Schumann“ erläuterte These, dass der Nationalismus vor allem aus der bürgerlichen Leistungsethik des 19. Jahrhunderts entstand.

Wie bei einem derart breiten Rahmenthema und Teilnehmerfeld nicht anders zu erwarten, warf die Konferenz mehr Fragen auf, als sie Antworten gab. Vor allem bot sie vielfältige Anstöße zu einer weiteren internationalen Diskussion des Themas, die angesichts von dessen Aktualität (im Hinblick auf die anstehende Osterweiterung der Europäischen Union) überaus wünschenswert erscheint.

Herne, 13. und 14. November 2002:

Symposium „Viola da gamba und Viola da braccio“ im Rahmen der „27. Tage Alter Musik“

von Bernhard R. Appel, Düsseldorf

Das von Prof. Dr. Christian Ahrens (Ruhr-Universität Bochum) geleitete zweitägige Symposium brachte Vertreter des Instrumentenbaus, der musikalischen Praxis und der Musikwissenschaft in einen konstruktiven Dialog. Ingo Muthesius (Gretz, Frankreich) beleuchtete herstellungstechnische Aspekte bei der „Konstruktion mehrteilig gebogener Decken alter Gamben im norddeutschen Raum“. Anstelle der traditionell aus dem Vollholz geschnitzten Decken verfügen zahlreiche französische, englische und norddeutsche Instrumente über Decken, die aus zwei bis fünf gebogenen und verleimten Brettern hergestellt worden sind. Sowohl die Gründe für diese Bauweise als auch herstellungstechnische Einzelheiten des Brandwölbungsverfahrens liegen noch im Dunkeln. Christian Brosse (Borstorf) befasste sich unter dem Thema „Antonio Ciciliano oder: Problematik und Sinn des Nachbaues früher italienischer Gamben“ mit den Klangeigenschaften von Renaissance-Gamben, denen sowohl Stimmstock als auch -brett fehlen. Zu diesem praxisorientierten Vortrag lieferte Rudolf Hopfner (Wien) mit seinen eingehenden Untersuchungen zur Provenienz und Organologie des selben Gambentyps („Antonio Cicilianos Viole da gamba in der Sammlung alter Musikinstrumente, Wien. Anmerkungen zum italienischen Gambenbau im 16. Jahrhundert“) ein historisch fundiertes Pendant. Auch Klaus Martius (Nürnberg) befasste sich mit der Konstruktion von Renaissance-Instrumenten („Der Gambenbau der Venezianischen Familie Linarol. Technologische Beobachtungen an einer Viola da gamba des Ventura Linarol von 1604 im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg“). Ingo Negwer (Mainhausen) untersuchte die publizistische Arbeitsweise eines fleißigen Kompilators und erhellte damit die musikhistorische Basis, auf der Mersennes organologische und instrumentale-

ästhetische Urteile über die Gambe beruhen („Die Viola da gamba in Marin Mersennes *Harmonie universelle* (1637). Anmerkungen zum *Livre quatriesme des instrumens à cordes*“). Tilman Muthesius (Potsdam) berichtete über Corpus-Proportionen und Mensurverhältnisse eines englischen Gambenconsorts. Hans-Georg Kramer (Wedel) bemühte sich rekonstruierend um die „Konzeption und Realisierung eines Consorts mit italienischen Renaissance-Violen da gamba“. Ikonographische Studien unter konstruktionstechnischen Aspekten betrieben Walter Waidosch (Schönau) („Die Viella – Wege zur Rekonstruktion eines spätmittelalterlichen Streichinstruments“) und Christian Rault (Niort, Frankreich) („Was the ‚mediaeval viol‘ called a ‚giga‘?“). Johannes Boer (Amsterdam) befragte die reiche niederländische Bildüberlieferung des 17. Jahrhunderts unter dem Thema „Von Hausmusik und Virtuosen. Die Identität der niederländischen Gambe und ihre Musik im Goldenen Zeitalter“. Über den gut dokumentierten „Gambenbau in München“ ab etwa 1700 berichtete Josef Focht (München). Die „Violen de gambe der städtischen Sammlung Nizza“ und deren Sammlungsgeschichte stellte die Konservatorin Josiane Bran-Ricci (Paris) vor. Zur „Lyra viol auf dem Kontinent“, die sich im 17. Jahrhundert von England ausgehend verbreitete, gab Annette Otterstedt (Berlin) u. a. einen Überblick über die in Tabulatur notierten musikalischen Quellen. Um- und Abwege bei der „Wiederentdeckung der Viola da gamba in der Jugendbewegung“ beschrieb Sandra Zydek (Düsseldorf). Die verwirrende Vieldeutigkeit der Instrumentenbezeichnung „Viola“ behandelte Bettina Hoffmann (Florenz) in ihrem Beitrag „Viola: Gambe, Bratsche oder Violoncello? Probleme der Katalogisierung italienischer Gambenmusik des Barock“. Die instrumentatorische Behandlung von Gambe und Bratsche in barocken Ensemblesätzen untersuchte Karla Neschke (Leipzig) exemplarisch am Beispiel der Werke von Johann Balthasar Christian Freislich (1687–1764). Zur Ensemble-Rolle, Idiomatik, satztechnischen Funktion und Notationsform der Bratsche befragte Christian Ahrens die Kantaten des Bach-Zeitgenossen Johann Theodor Roemhildts (1684–1756). Die Vorträge werden in Buchform veröffentlicht.

Magdeburg, 15. bis 18. November 2002:

Internationale Tagung „Das globale Lokale. ‚Heimat‘ und multilinguale Identität in der Musikwissenschaft“

von Christina Richter-Ibáñez, Magdeburg

In den gesellschaftlich und kulturell prägenden Kreisen Europas gehörte Mehrsprachigkeit bereits in den vergangenen Jahrhunderten nicht selten zum Kern ihres Selbstverständnisses. Künstler wie Wissenschaftler ließen sich von fremden Sprachen, Kulturen oder auch naturwissenschaftlichen Phänomenen inspirieren, waren zum Teil selbst multilingual aufgewachsen oder verstanden sich als intellektuelle Kosmopoliten. Im Zuge des gegenwärtigen Zusammenwachsens der Welt und der zunehmenden Fokussierung auf Migration und Interkulturalität ist die Frage nach „Heimat“ und vielseitiger sprachlicher Identität nicht nur für die musikwissenschaftliche Betrachtung erneut zentral geworden.

Den Auftakt der von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderten und von Tomi Mäkelä (Magdeburg) initiierten Tagung bildete daher zunächst die interdisziplinäre Verortung der Begriffe „Multilingualität“ und „Globalisierung“. Wissenschaftler der Universität Magdeburg beleuchteten die identitätsbildende Funktion von Sprache für Individuum und Gesellschaft (Bärbel Treichel), die Problematik des Erzählens in zwei Sprachen bei Vladimir Nabokov (Gudrun Goes), die vertiefte Behandlung des Vertrauten durch geographische Entfernung und Zuwendung zum Fremden in der englischen Literatur der Romantik (Hans-Werner Breunig), die aktuelle politikwissenschaftliche Diskussion der Begriffe „Globalisierung“ und „Fragmentierung“ (Dietmar Fricke) sowie Konsequenzen der Globalisierung für die Definition individueller Identitäten (Michael Pauen).

Im Rahmen der Auseinandersetzung mit den Begriffen „Heimat“ und „Region“ als innovative oder restaurative Konzepte in der Musikwissenschaft beschäftigten sich Jan Stęszewski (Poznań) mit Musik als Identitätszeichen in regionalen, lokalen und nationalen Dimensionen am Beispiel Polens, Helmut Loos (Leipzig) mit der westlichen Sicht auf den Osten Europas im Kontext nationaler Deutungsmuster sowie Tomi Mäkelä (Magdeburg) mit dem trotz seines in jeder Hinsicht multilingualen Hintergrunds einseitig als finnisch rezipierten Jean Sibelius. Die lexikographischen Konsequenzen regionaler, nationaler und ethnischer Kategorienbildung für die Gestaltung einer internationalen Musik-Enzyklopädie stellten Ludwig Finscher (Wolfenbüttel) und Andreas Jaschinski (Kassel) in ihrem Referat zu den regionalen Auswahl- und Anordnungsprinzipien in der neuen *MGG* dar.

Eine Reihe von Vorträgen zur Bedeutung von Globalisierungstendenzen in außereuropäischen Musikkulturen eröffnete Nicholas N. Kofie (Cape Coast) mit seinen Überlegungen zur Beziehung zwischen James Lovelocks Gaia-Hypothese und der Globalisierung afrikanischer Musik sowie deren Adaption in westlichen Kompositionen und nationalen Traditionen. Rüdiger Schumacher (Köln) widmete sich der aktuellen Diskussion um eine angesichts globaler Homogenisierung und gleichzeitiger lokaler Partialisierung mögliche Neuorientierung der Musikethnologie bei der Auseinandersetzung mit Kulturen und Identitäten, während weitere Beiträge von Michael Schlottner (Frankfurt am Main) und Tobias Robert Klein (Magdeburg) Erhalt und Veränderung kultureller Traditionen im indigenen Rundfunk der USA sowie die Bedeutung „Afrikanischer Nationalismen“ für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Musik des Kontinents thematisierten.

Der Frage der regionalen und multilingualen Identität(en) einzelner Komponisten des 19. und 20. Jahrhunderts widmeten sich Michael Wittmann (Berlin) in seinem Referat zur Biographie Franz Xaver Scharwenkas, einem zwischen polnisch-katholischen und preußisch-protestantischen Identitätsmustern positionierten „Komponisten aus Posen“, Stefan Keym (Leipzig) mit einer Darstellung der Beziehung Paderewskis und Nowowiejskis zum polnischen musikalischen Patriotismus, Ivana Rentsch (Bern) mit einer Diskussion zu Martinůs europäischer Position im Kontext seines Pariser Operschaffens und Lubomir Spurný (Olomouc) mit einem Referat zu Novák und der tschechischen Moderne. Nach Janna Kniazewas (St. Petersburg) Überlegungen zur dreidimensionalen Sprachidentität Jacques Handschins in St. Petersburg vor dem Ersten Weltkrieg illustrierte Horst Weber (Essen) den Wandel sprachlicher Identität europäischer Musiker im amerikanischen Exil der Jahre 1930 bis 1950.

Die wachsende Bedeutung lokalhistorischer Forschung in der Musikwissenschaft betonten abschließend Wolfgang Ruf (Halle) und Wolf Hobohm (Magdeburg) in ihren Beiträgen zur regionalgeschichtlich komplexen Konstitution der Musiklandschaft Sachsen-Anhalt und der Musikgeschichte der Stadt Magdeburg, denen sich ein wirtschafts- und sozialhistorischer Überblick Mathias Tullners (Magdeburg), der Rückblick Ronald Dürres (Magdeburg) auf das mitteldeutsche Wirken Louis Spohrs im Kontext des Philantropinismus und pointiert-praktische Überlegungen des Komponisten Jens Marggraf (Halle) zum globalen und regionalen Komponieren heute anschlossen.

Brno/ČR, 3. bis 8. Dezember 2002:

„Neue Tendenzen in der zeitgenössischen Musik und ihre theoretischen Wurzeln“.

Internationale Konferenz MUSICA NOVA V

von Detlef Gojowy, Unkel

Zum fünften Mal veranstaltete die Janáček-Akademie in der Mährischen Hauptstadt (ein erst postum zustande gekommenes Wunschkind seines Namensgebers) eines ihrer bemerkenswerten, abseits der Hauptstraßen der Avantgarde angesiedelten theoretisch-praktischen Symposien

zur Neuen Musik. Waren es bei der Konferenz im Jahr 2000 deren multimediale und rituelle Aspekte, rückten diesmal ihre technologischen Umweltbedingungen in den Blickpunkt.

Kühnheit der Visionen prägte den Beitrag von Jaroslav Št'astný (Brno) „Změna hudebního paradigmatu a její odraz na moravském venkově aneb The Age of Changes: ‚New Music‘ as Folk Music of the Future?“ („Wechsel des musikalischen Paradigmas und sein Widerhall in der mährischen Landschaft oder Das Zeitalter der Veränderungen: ‚Neue Musik‘ als Folklore der Zukunft?“). Es gibt, und sicher nicht nur in der mährischen Landschaft, Entwicklungen, nach denen man sich Letzteres vorstellen kann. Angebahnt scheint die technologische Explosion der Musik bis hin zur Automatisierung des Kompositionsvorganges bereits in den futuristischen Visionen des Komponisten, Mathematikers und Utopisten Joseph Schillinger aus Char'kov/Ukraine (1895–1943), der mit diesen „reaktionären“ Ideen 1928 aus der Sowjetunion emigrieren musste, um sie in Amerika zu einer Kompositionsschule (*The Schillinger System of Musical Composition*) und einem philosophischen Lebenswerk (*The Mathematical Basis of the Arts*) auszubauen, das nicht nur musikalische, sondern auch bildnerische Vorgänge auf neuer Basis konzipierte und seine Auswirkungen bis in heutige Formen gerade der Pop- und Videokunst erweist. Seinem Schaffen galt der Beitrag des Berichterstatters. Über gegenwärtige ukrainische Avantgarde sprach dann Ivan Nebesnyj (Kiew) – über ihre Folk-Intonationen und postmodernen Rückbesinnungen bei Valentin Silvestrov Sergij Piljaticov und eigenen vorgestellten Arbeiten.

Eindrucksvolle Beispiele synthetischer Musik präsentierte Dan Dlouhý, führender Kopf der Brüner „Schlagzeuglandschaft“ um das Ensemble „DAMA-DAMA“, in seinem Beitrag „Tvorba speciálních nástrojů – výtvarných objektů a některé možnosti jejich kompičnického využití – The Creation of Special Musical Instruments – Creative Objects and Some Possibilities of Their Use in Composition“. Miguel Azguime, einen portugiesischen Komponisten, beschäftigten Wechselverhältnisse zwischen Komposition und Improvisation unter technologischem Einfluss – ein Modell, wie sich computergesteuertes Klangereignis mit Live-Improvisation vereinbaren, stellte dann der österreichische Komponist Josef Gründler vor. Der Klarinetist Jean-Marc Foltz (Strasbourg) entwickelte hier – wie zuvor bei seinem Konzert – neue Klangtechniken seines Instruments nicht ohne Impulse aus dem Free Jazz. Marc Lowenstein (Los Angeles) bezweifelte und relativierte in seinem Beitrag „Love and Music Theory“ vornehmlich am Beispiel „postmoderner“ (und dabei überaus erfolgreicher!) Werke von Arvo Pärt und Henryk Miłkołaj Górecki die Bedeutung jeglicher theoretischer Vorgaben, auch der Zwölftontechnik, für die Musik unsrer Tage.

Zum faszinierenden Ereignis wurden im Beiprogramm fünf Kurzopern junger Komponisten. Brünn ist bekanntlich von alters her eine Theaterlandschaft eigener Prägung. Es gab hier bereits im frühen 19. Jahrhundert tschechischsprachiges Singspiel, lange bevor Smetana in Prag seine monumentalen Nationalopern verwirklichen konnte. In den 60er-Jahren des 20. Jahrhunderts entwickelte Josef Berg in Spuren der brechtschen Verfremdungsdramaturgie in der Brüner „Mono-“ oder „Mini-Oper“ eine spezielle, satirisch-kritische Spielart zeitgenössischen Musiktheaters im Kreis der noch heute in Brünn wirkenden Komponisten, die u. a. in kollektiven Schöpfungen des „Autorenstudios A“ um Alois Piňos diese Richtung fortführten – in Kammeropern zur eigenen Musikgeschichte: etwa über einen Besuch Henry Cowells in Mähren nebst einer fiktiven Begegnung mit John Cage oder über die Kontakte zwischen Antonín Dvořák und Petr Čajkovskij.

Junge Komponisten in Brünn bewegen sich somit auf traditionsreichem Gelände, wenn sie wie hier Markéta Dvořáková (die man auch agierend und singend auf der Bühne erlebt) die Bewegung von Giraffen nach einem gleichnamigen Gedicht von Jacques Prévert zur dramatischen Fabel macht in ihrer *Žirafí opera*, die sie ausdrücklich nicht als Komische, sondern ungeachtet vieler komischer Züge als „Traurige Oper“ („smutná opera“) bezeichnet: Denn Giraffen sind stumm, leben, erleben und erleiden diese Welt nur in der gemessenen Bewegung ihrer großen Gliedmaßen – fünf hochgewachsene Damen teilen sich immerhin drei singende und zwei stumme Rollen. Im Grunde ist es eine Zwischenform zwischen Kammeroper und subtiler Ballettstudie – als Kontrapunkt zu den würdigen Giraffen stiftet eine umso agilere

Tsetsefliege Unfrieden, während zwei „großväterliche Großvaterfiguren“ (*Děkovatý dědek 1 und 2*) ihr Vorbild bei den „futuristischen Gewaltmenschen“ in Michail Matjušins und Kazimir Malevičs Futuristenoper *Sieg über die Sonne* gesucht zu haben scheinen. Musikalisch mischt sich Besinnliches, Madrigalisch-Neokontrapunktisches mit satireträchtigem Schlagwerk.

Diese Studie wurde als Aufführung des Nationaltheaters (Národní divadlo) Prag in der Regie von Magdalena Krčková, in der Szenographie von Renata Slámková und Radomír Otýpka, beide Studierende der Theaterfakultät der Janáček-Akademie, von Gabriela Piszkaliková in Brunn dirigiert. Eine Produktion des Nationaltheaters war auch *Don Juan in der Hölle* (*Don Juan v Pekle*) von Karel Škarka, dirigiert von David Švec – ein lästerliches Konversationsstück wieder in den Traditionen Brünner Spottgelüste: Die Strafe Don Juans ist es, mit anzusehen, wie die gleichfalls hier gelandete Donna Anna vom alerten Teufel verführt wird.

Zwei weitere Kurzopern entstanden als Studie auf ein gemeinsames Sujet: Anton Čechovs Erzählung *Der Arzt* (*Vrač*): Dieser wird ans Krankenbett eines Kindes gerufen, eines hoffnungslosen Falles – dabei stellt sich heraus: Die Mutter war seine eigene Geliebte, das Kind, dem er nicht mehr helfen kann, sein Sohn. Ivo Medek (Brno) hat hierauf ein Singspiel mit übrigens russischen Dialogen komponiert, das unter anderem die elementare Schmerzäußerung zum musikalischen Thema macht – Babygeschrei (wie in Kurt Weills *Street scene*) und die bewegte Klage der Protagonisten, andererseits geht es auch hier nicht ohne Brünner Spott und Verkehrung: Aus dem Kinderbettchen steigt statt des vermuteten toten Babys ein wuchtiger, stadtbekannterer Bariton, der sich mit dem „unhappy end“ nicht zufrieden gibt.

Auf dasselbe Sujet komponierte der Amerikaner Martin Herman auf ein Libretto von Byungkoo Ahn (der auch Regie führte) und Tom Curley seine dreiaktige Oper *The Doctor* in künstlichen Tonalitäten und nichtoktavierenden Tonräumen, die der Synthesizer (Vicky Ray) live-elektronisch produziert, bei dessen „unendlicher Melodie“ Bachs „Passionston“ in Erinnerung rückt. In ihrer Ästhetik steht diese geschlossene Operszene dem Pathos von Alban Bergs *Wozzeck* näher als allen satirischen Schöpfungen rundum, um nicht zu sagen: Hier erlebt ein Stück barocker Tragödie eine Wiederbelebung – nicht ohne kitschige Momente, wenn die blondlockige Seele des toten Kindes ätherisch durch den Raum geistert.

Als Satyrspiel nach dieser Tragödie geht es bei Miroslav Pudlák „um die Wurst“: *Ve stínu klobásy* – „Im Schatten der Wurst“ streiten sich in dadaistischem Rüpelspiel ein (zunächst) geduldiger Imbissbudenbesitzer mit einem hungrigen, doch „kritisch hinterfragenden“ Kunden schließlich in tätlicher Auseinandersetzung – nach einem Libretto von H. C. Artmann komponiert für das Ensemble „Why Not Patterns?“.

Weimar, 5. bis 7. Dezember 2002:

Symposium „Musik und Theater an mitteldeutschen Residenzen“

von Klaus Pietschmann, Köln

Das hohe Niveau der Musikpflege der mitteldeutschen Residenzen des 18. Jahrhunderts erfuhr in den letzten Jahren insbesondere hinsichtlich ihrer Einbettung in einen breiteren kulturgeschichtlichen wie auch internationalen Kontext ein wachsendes Forschungsinteresse, woran die Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik aufgrund ihrer reichen Publikations- und Tagungstätigkeit maßgeblichen Anteil hat. Sie war auch Mitveranstalterin des von Detlef Altenburg und Helen Geyer am Institut für Musikwissenschaft Weimar – Jena ausgerichteten Symposiums, das sich aus verschiedener fachlicher und methodischer Perspektive der Musik- und Theaterkultur im Mitteldeutschland des 18. Jahrhunderts annäherte.

Eröffnet wurde die Tagung mit einer Aufführung des Goetheschen Singspiels *Die Fischerin* von Corona Schröter im Residenzschloss, die eine ideale Einstimmung in die Tagungsproblema-

tik darstellte. Einen Schwerpunkt des ersten Tages bildeten grundsätzlich ausgerichtete Referate zum Verhältnis von Hof, Festkultur und Zeremoniell. Aus der Perspektive des Germanisten setzte sich Klaus Manger (Jena) mit dem Theater als höfischem Gesamtkunstwerk auseinander, wobei er unter nachdrücklicher Betonung der Notwendigkeit interdisziplinärer Spielplan- und Spielpraxisauswertung den Begriff des Gesamtkunstwerkes für die (musik-)theatralen Entwicklungen der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts anzuwenden versuchte. Georg Schmidt (Jena) legte den Hauptakzent seiner geschichtswissenschaftlichen Ausführungen zur politischen Situation und der höfischen Festkultur in Mitteldeutschland auf die Außenwirkung des Weimarer Musenhofes, den er als geplante Fiktion im Dienste einer unverwechselbaren Positionierung des kleinen Fürstentums im deutschen Reich charakterisierte. Helen Geyer (Weimar) befasste sich mit den italienischen Opere buffe, die in Weimar im 18. Jahrhundert gespielt wurden, und machte in ihnen eine auffällige Tendenz zu einer neuen Simplizität fest. Aus kunsthistorischer Sicht referierte Wolfgang Stopfel (Freiburg) über Architektur und höfisches Zeremoniell an mitteldeutschen Höfen in ihrer Positionierung zwischen Versailles und Wien.

Einen weiteren Schwerpunkt bildete der kursächsische Hof. Zunächst nahm Wolfgang Horn (Regensburg) die Opern Johann David Heinichens und Antonio Lottis für Dresden in den Blick, die er hinsichtlich ihrer mitunter problematischen Überlieferung und der Rolle für die hochstehende Dresdner Opernkultur dieser Jahre charakterisierte. Mit den unterschiedlichen Ausprägungen von Maskeraden am Dresdner Hof des 18. Jahrhunderts und ihren zeremoniellen Berührungspunkten mit der Oper beschäftigte sich Panja Mücke (Marburg). Die Einflüsse der Dresdner Freimaurerei auf die Spielplangestaltung der Hofoper in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts kennzeichnete Klaus Pietschmann (Köln) am Beispiel von Aufführungen von Jean-Philippe Rameaus *Zoroastre* (1752) und Johann Gottlieb Naumanns *Osiride* (1781).

Die Vorträge des zweiten Tages beschäftigten sich mit der Musikpflege an einzelnen mitteldeutschen Höfen. Der besonders glücklichen Überlieferungssituation der Werke Johann Gottfried Stölzels in Sondershausen und der Bedeutung des Komponisten für diesen Hof widmete sich Manfred Fechner (Dresden). Bei seinen Betrachtungen zur Instrumentalmusik am Eisenacher Hof konzentrierte sich Claus Oefner (Eisenach) auf die ungewöhnlichen Sonate grosse von Johann Melchior Molter. Das abschließende Referat von Wolf Hobohm (Magdeburg) befasste sich mit den Kontakten Telemanns zu den thüringischen Fürstenhäusern und den sich daraus ergebenden wichtigen Wechselbeziehungen.

Das facettenreiche Gesamtbild wurde durch fundierte Diskussionen getragen, deren fachliche Breite nicht zuletzt auch von dem geistigen Austausch innerhalb des mitveranstaltenden Sonderforschungsbereichs 482 (Ereignis Weimar – Jena. Kultur um 1800) an der Universität Jena zeugte und die Fruchtbarkeit interdisziplinärer Zugänge auf musikgeschichtliche Fragen belegt. Die Publikation der Beiträge ist innerhalb des Jahrbuchs der Ständigen Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik 2002 vorgesehen.

Im Jahre 2002 angenommene musikwissenschaftliche Dissertationen

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

Von den nicht aufgeführten Instituten konnte keine Auskunft erlangt werden. 56 der insgesamt 89 abgeschlossenen Arbeiten waren der Dissertationsmeldestelle nicht bekannt.

Promotionen 2002

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

Basel. *Musikwissenschaftliches Institut.* Felix Wörner: ...was die Methode der „12 Ton-Komposition“ alles zeigt: Anton Weberns Aneignung der Zwölftontechnik 1924–1935.

Bayreuth. *Musikwissenschaft.* Wolfram Graf: Leopold van der Pals. Komponieren für eine neue Kunst. □ Anna Kaira: Die Chöre in den frühen Opern von Richard Wagner.

Bayreuth. *Forschungsinstitut Musiktheater.* Keine Dissertation abgeschlossen.

Berlin. *Humboldt-Universität. Musikwissenschaftliches Seminar.* Jan Brachmann: „Menschenwerk ist, was wir tun“. Johannes Brahms zwischen Religionskrise und Kunstreligion. □ Pietro Ernesto Cavallotti: Differenzen. Poststrukturalistische Aspekte in der Musik der 1980er Jahre (am Beispiel von Helmut Lachenmann, Brian Ferneyhough und Gérard Grise). □ Anja Fleischer: Die analytische Interpretation. Schritte zur Erschließung eines Forschungsfeldes am Beispiel der Metrik.

Berlin. *Freie Universität. Musikwissenschaftliches Seminar.* Nici Henecka: Die musikalische Repräsentation Berlins im Spielfilm. □ Jadwiga Makosz: „Krol Roger“ von Karol Szymanowski. □ Oliver Vogel: Der romantische Weg im Frühwerk von Hector Berlioz.

Berlin. *Technische Universität. Fachgebiet Musikwissenschaft.* Ana Maria Monsalve Caballero: Datenkompression für mehrkanalige breitbandige Audiosignale. □ Dagmar Schnell: In lucem edidit. Der deutsche Notendruck der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts als Kommunikationsmedium. Dargestellt an den Vorreden. □ Jochen Stolla: Abbild und Autonomie. Zur Klangbildgestaltung bei Aufnahmen klassischer Musik 1950–1994. □ Annemarie Vogt: Die Programmgestaltung des Berliner Philharmonischen Orchesters von 1882 bis heute.

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

Bochum. *Musikwissenschaftliches Institut.* Kerstin Glathe: Violet Archer. Eine sozio-kulturelle Einordnung der kanadischen Komponistin unter besonderer Berücksichtigung der Orchesterwerke. □ Kay-Uwe Kirchert: Wahrnehmung und Fragmentierung. Luigi Nonos Kompositionen zwischen *Al gran sole carico d'amore* und *Prometeo*.

Bonn. *Musikwissenschaftliches Seminar.* Eckhard Gropp (†): Neue musikalische Wirklichkeiten. Funktionalisierung von Musik in der Erlebnisgesellschaft.

Chemnitz. *Historische Musikwissenschaft.* Severyn Tykhyy: Musikdramaturgische Besonderheiten der Opern von Ernst Krenek der 1920er Jahre.

Detmold/Paderborn. *Musikwissenschaftliches Seminar.* Robert Liebrand: Die liturgischen Vokalkompositionen Heino Schuberts vor dem Hintergrund der Entwicklung der katholischen Kirchenmusik in der

zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. □ Andrea Winkler: *Medea-Libretti. Eine stoffgeschichtliche Untersuchung in Kompositionen von Cavalli bis Liebermann.*

Dortmund. *Institut für Musik und ihre Didaktik.* Keine Dissertation abgeschlossen.

Dresden. *Technische Universität. Lehrstuhl Musikwissenschaft.* Ulrike Kollmar: *Gottlob Harrer (1703–1755). Kapellmeister des Grafen Heinrich von Brühl am sächsisch-polnischen Hof und Thomaskantor. Mit einem Werkverzeichnis und einem Katalog der Notenbibliothek Harrers.*

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

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

Erlangen. *Institut für Musikwissenschaft.* Michael Klaper: *Versuch einer Musikgeschichte der Abtei Reichenau im 10. und 11. Jahrhundert.* □ Alba Scotti: *Influssi transalpini sulla pratica liturgico-musicale del Patriarcato di Aquileia nel Medio Evo: Studi sui tropi dei responsori.*

Essen. *Folkwang Hochschule. Musikwissenschaft.* Konrad Landreh: *Manuel de Fallas Ballettmusik.*

Flensburg. *Abteilung Musik.* Keine Dissertation abgeschlossen.

Frankfurt a. M. *Musikwissenschaftliches Institut.* Stephan Aufenanger: *Die Oper während der Französischen Revolution. Studien zur Gattungs- und Sozialgeschichte der französischen Oper.* □ Yvonne Grolik: *Musikalisch-rhetorische Figuren in Liedern Robert Schumanns.* □ Kerstin Helftrich: *Gregorio Allegri. Biographie, Werkverzeichnis, Edition und Untersuchungen zu den geringstimmig-konzertierenden Motetten mit Bc.*

Frankfurt a. M. *Hochschule für Musik und Darstellende Kunst.* Lee Mi-Kyung: *Einflüsse der koreanischen Musik und Musikphilosophie auf Isang Yuns Musik.*

Freiburg i. Br. *Musikwissenschaftliches Seminar.* Elisabeth Föhrenbach: *Die Gattung Konzertstück in der Rezeption Robert Schumanns.* □ Cordula Pätzold: *„Carceri d’Invenzione“ von Brian Ferneyhough. Kompositionstechnische und höranalytische Aspekte.* □ Barbara Wiermann: *Die Entwicklung vokal-instrumentalen Komponierens im protestantischen Deutschland bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts.*

Freiburg. *Pädagogische Hochschule.* Bernhard Weber: *Neue Musik und Vermittlung. Vermittlungsaspekte Neuer Musik aus wahrnehmungs- und lerntheoretischer Perspektive.*

Gießen. *Institut für Musikwissenschaft/Musikpädagogik.* Keine Dissertation abgeschlossen.

Göttingen. *Musikwissenschaftliches Seminar.* Keine Dissertation abgeschlossen.

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

Graz. *Universität für Musik und Darstellende Kunst.* Marianne Danner: *Musikalische Weiterbildung in Griechenland. Eine Studie über die Ausbildungswege in der Musik.* □ Christian Johannes Dostal: *Monstrae esse sensum. Der dreitönige isolierte Salicus als „Exeget“ im Codex Laon 239 im Vergleich zum Codex Einsiedeln 121.*

Halle-Wittenberg. *Institut für Musikwissenschaft.* Golo Föllmer: *Musikmachen im Netz. Elektronische, ästhetische und soziale Strukturen einer partizipativen Musik.*

Hamburg. *Musikwissenschaftliches Institut.* Rolf Bader: *Fraktale Dimensionen, Informationsstrukturen und Mikrorhythmik der Einschwingvorgänge von Musikinstrumenten.* □ Christian Bielefeldt: *Hand in Hand wie Geschwister. Beobachtungen zum Zusammenspiel der Medien in den gemeinsamen Werken Ingeborg Bachmanns und Hans Werner Henzes.* □ Sophie Fetthauer: *Musikverlage im Dritten Reich und im Exil.* □ Wolfgang Marx: *Klassifikation und Gattungsbegriff in der Musikwissenschaft.* □ Christiane Neuhäus: *Kulturvergleichende Untersuchung zur Wahrnehmung musikalischer Skalen. Eine ERP-Studie mit*

deutschen, türkischen und indischen Probanden. □ Jörg Rothkamm: Gustav Mahler *Zehnte Symphonie*. Entstehung, Analyse, Rezeption. □ Barbara Volkwein: What's Techno? Geschichte, Diskurse und musikalische Gestalt elektronischer Unterhaltungsmusik. □ Sigrun Witt: Gefühle, Emotionen, ihre elementaren Dimensionen und die kreierte Emotionalität des Musikers.

Heidelberg. *Musikwissenschaftliches Seminar*. Georg Bießecker: Fünfstimmige Choralsätze des 16. und 17. Jahrhunderts. □ Nanna Koch: Untersuchungen zu den Quintetten für Solo-Kontrabaß bzw. Solo-Violine und Streicher von Domenico Dragonetti (1763–1846). □ Hsiao-Yun Kung: Von der Moderne zur Tradition: Jiang Wenye und sein Musikschaffen. □ Almut Runge-Woll: Die Komponistin Emilie Mayer (1812–1883). – Studien zu Leben und Werk. □ Hendrik Schulze: Die Figur des Odysseus in der venezianischen Oper des 17. Jahrhunderts.

Innsbruck. *Institut für Musikwissenschaft*. Franz Gratl: Die vokalen kirchenmusikalischen Werke Johann Zachs (1699/1713–1773). Philologische und stilkritische Studien, thematisches Verzeichnis. □ Sonja Ortner: *Das Innsbrucker Catholisch Gesangbuechlein von 1588*. Das erste vollständige österreichische Kirchengesangbuch als Produkt der Gegenreformation und seine Bedeutung für die Liedgeschichte.

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

Koblentz / Landau. *Institut für Musikwissenschaft und Musik*. Keine Dissertation abgeschlossen.

Köln. *Musikwissenschaftliches Institut*. Thomas Manfred Braun: Karlheinz Stockhausens Musik im Brennpunkt ästhetischer Beurteilung. □ Hyung-Joo Chi: Die altägyptische Leier: Eine musikarchäologische Untersuchung von vollständig oder fragmentarisch erhaltenen Musikinstrumenten sowie ihren Darstellungen in Flachbild und Plastik. □ Chung-Sun Kwon: Studie zur Idee des *Gesamtkunstwerks* in der Frühromantik. Zur Utopie einer Musikanschauung von Wackenroder bis Schopenhauer. □ Paul Schendzielorz: Studien zur Instrumentalmusik von Gideon Klein. □ Aydin Yilmaz: Die Werke der „Türkischen Fünf“ im Lichte der musikalischen Wechselbeziehungen zwischen der Türkei und Europa.

Leipzig. *Institut für Musikwissenschaft*. Annedoris Baumann: Madrigal und Chanson auf Tasteninstrumenten. Über poetisch-musikalische Bearbeitungen von Peter Philips. □ Julie Ra: Die Klavierfuge Bachscher Tradition in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. □ Katrin Seidel: Das Italienbild deutschsprachiger Komponisten des 19. Jahrhunderts. Studien zu Biographie und Instrumentalmusik. □ Benedikt Stegemann: Ausdruck und Gedanke. Arnold Schönbergs klangliche und tonale Innovationen: Techniken und inhaltliche Motive.

Lüneburg. *Fach Musik*. Keine Dissertation abgeschlossen.

Mainz. *Musikwissenschaftliches Institut*. Friedemann Eichhorn: Gidon Kremer. Individualist – Idealist – Avantgardist. Zugleich ein Beitrag zu Fragen der Methodik und Aufführungspraxis. □ Christoph Hust: August Bungert (1845–1915). Untersuchungen zu Leben und Werk. □ Andreas Jaensch: Das Musiktheaterwerk Leonard Bersteins. Von „On the Town“ zu „A Quiet Place“. Auf dem Weg zu einer ‚Amerikanischen Oper‘. □ Heidrun Miller: Der Komponist Friedrich Zehm. Leben und Werk.

Marburg. *Musikwissenschaftliches Institut*. Keine Dissertation abgeschlossen.

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

München. *Institut für Theaterwissenschaft*. Keine Dissertation abgeschlossen.

Münster. *Institut für Musikwissenschaft und Musikpädagogik*.

Fach Musikwissenschaft. Constanze Natosevic: Liebesthematik und kontextueller Hintergrund in Mozarts Oper „Cosi fan tutte“. □ Gudula Schütz: Die Musikkritik in Friedrich Nicolais (Neuer) *Allgemeiner deutscher Bibliothek* 1765–1806. □ Barbara Stühlmeyer: Die Gesänge der Hildegard von Bingen – eine musikologische, theologische und kulturhistorische Untersuchung. □ Yvonne Waßerloos: Niels W. Gade und C. F. E. Hornemann. Zwei Exponenten Leipziger Musiklebens in Kopenhagen.

Fach Musikpädagogik. Raphael Maria Bösing: Leonard Bernstein als religiöser Humanist, Dirigent, Komponist und Musikpädagoge.

Oldenburg. *Fach Musik.* Christin Heitmann: Die Orchester- und Kammermusik von Louise Farrenc vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Sonatentheorie.

Osnabrück. *Fachgebiet Musik/Musikwissenschaft.* Rainer Homann: Walter Felsensteins musiktheoretische Positionen. □ Nina Okrassa: „Vom Neubau deutscher musikalischer Kultur“. Peter Raabe (1872–1945) – Dirigent, Musikschriftsteller und Präsident der Reichsmusikkammer. □ Tillmann Weyde: Lern- und wissensbasierte Analyse von Rhythmen – Zur Entwicklung eines Neuro-Fuzzy-Systems für Erkennung und Vergleich rhythmischer Muster und Strukturen.

Passau. *Musikpädagogik.* Keine Dissertation abgeschlossen.

Regensburg. *Institut für Musikwissenschaft.* Robert Schuster: Die kirchliche Szene in der Oper des 19. Jahrhunderts, dargestellt an ausgewählten Werken.

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

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

Saarbrücken. *Musikwissenschaftliches Institut.* Michael Lamla: Kanonkünste im barocken Rom.

Tübingen. *Musikwissenschaftliches Institut.* Keine Dissertation abgeschlossen.

Weimar-Jena. *Institut für Musikwissenschaft.* Keine Dissertation abgeschlossen.

Wien. *Institut für Musikwissenschaft.* Johanna Blaha: Die Schwestern Fröhlich. □ Gabriele Giegl: Musik in der Familie Maria Theresias. □ Irene Grillnberger: Klassische Musik im Radio. □ Marie Aimé Joel Harison: Die europäischen Einflüsse in der Musik Madagaskars. □ Chang Hui-Ling: Bühnenwerke von I. Strawinsky. □ Kurt Kludrat: Der deutsche Schlager der fünfziger Jahre. □ Bernhard A. Kohl: Johann Nepomuk David. □ Georg Weilguny: Gospel-Musik.

Wien. *Universität für Musik und Darstellende Kunst.* Che-Ling Bonell: Die Geschichte der Wiener Volksooper von der Gründung bis zur Ära Salmhofer.

Würzburg. *Institut für Musikwissenschaft.* Sonja Mayer: Studien zu den lateinischen Bußpsalmen-Zyklen im 16. Jahrhundert. □ Christiane Tewinkel: „Ein altes, schönes Lied, das in die Luft sich schwinget.“ Studien zu Robert Schumanns Liederkreis nach Gedichten von Joseph von Eichendorff op. 39.

Würzburg. *Musikpädagogik.* Keine Dissertation abgeschlossen.

Zürich. *Musikwissenschaftliches Institut.* Keine Dissertation abgeschlossen.

BESPRECHUNGEN

Historia Sancti Emmerammi Arnoldi Vohburgensis. Ca. 1030. Hrsg. von David HILEY. Ottawa: The Institute of Mediaeval Music 1996. XXIX, 43 S., Notenbeisp. (Wissenschaftliche Abhandlungen. Reihe Historiae. Band LXV/2.)

Historiae Sancti Dionysii Areopagitae. St. Emmeram, Regensburg, ca. 1050/16. Jh. Hrsg. von Roman HANKELN. Ottawa: The Institute of Mediaeval Music 1998. LXXII, 64 S., Notenbeisp. (Wissenschaftliche Abhandlungen. Reihe Historiae. Band LXV/3.)

Das Verfassen neuer Offizien, so genannter „Historiae“, vor allem für Heiligenfeste gehörte zu den Hauptbetätigungsfeldern mittelalterlicher Dichter und Musiker: Rund 1500 derartige „Historiae“ sind heute bekannt. Doch ist nur ein kleiner Teil davon in modernen Text-/Musik-Ausgaben zugänglich. Die Kenntnis mittelalterlicher Offiziumskomposition auf eine breitere Basis zu stellen, ist Ziel der seit 1995 erscheinenden Reihe *Historiae*, in der bislang sieben Bände vorliegen.

Die beiden hier zu besprechenden Ausgaben (sie werden ergänzt durch David Hileys Edition der *Historia Sancti Wolfgangi*, Ottawa 2002) enthalten die *Historiae* des 11. Jahrhunderts aus dem bayerischen Kloster St. Emmeram, die dort entstanden sind (das Wolfgangs-Offizium wurde offensichtlich als St. Emmeramer Auftragsarbeit von dem Reichenauer Mönch Hermannus Contractus verfasst): das Emmerams-Offizium Arnolds von Vohburg, das nach Angabe seines Autors ein älteres Offizium auf diesen Heiligen ersetzte, sowie das vielleicht Otloh von St. Emmeram zuzuschreibende Dionysius-Offizium, das einen älteren Gesangsbestand teils ergänzte, teils ersetzte. Die Entstehung dieser Kompositionen war also offenbar weniger durch Lücken im Gesangsbestand motiviert als durch das Streben einer Abtei nach Ausdruck ihres kirchlich-politischen Rangs und nach der angemessenen liturgischen Feier ihrer Patrone mit besonderen Eigengesängen. Wenn allgemein gilt, dass „it is possible to link ... [a given] office with a specific author, place, or date in only a few cases“ (Andrew Hughes 1988), dann kann die Quellenlage für die St. Emmeramer Offiziumskompositionen – wie

auch für weitere *Historiae* aus dem süddeutschen Raum (z. B. aus St. Gallen und von der Reichenau) – als ausgesprochen gut bezeichnet werden: Im einen Fall (Emmerams-Offizium) ist die Entstehungsgeschichte literarisch dokumentiert, im anderen (Dionysius-Offizium) liegt eine beträchtliche Zahl handschriftlicher Quellen vom 11. bis zum 16. Jahrhundert vor, die unterschiedliche Redaktionen des Gesangsrepertoires für Dionysius überliefern und repertoiregeschichtliche Rückschlüsse erlauben. Und in beiden Fällen bietet eine Quelle des 16. Jahrhunderts (die Handschrift clm 14872 der Bayerischen Staatsbibliothek in München) Linienfassungen von den meisten Gesängen des 11. Jahrhunderts, so dass diese in ihrem Tonhöhenverlauf weitgehend rekonstruierbar sind.

Angesichts der Existenz einer diastematisch lesbaren Hauptquelle ist es naheliegend, dass diese in beiden Editionen als Leithandschrift fungiert. Wiedergegeben sind jeweils nicht nur die Gesänge, sondern auch Gebete und Lesungen; letztere hat Hiley allerdings nicht clm 14872 entnommen – die Lesungen dieses Codex sind in einem Appendix abgedruckt –, sondern der ältesten Quelle für Arnolds *Historia*. Unbefriedigend ist, dass diese älteste (in Neumen aufgezeichnete) Fassung des Emmerams-Offiziums in Hileys Edition sonst keine Berücksichtigung findet – also weder transkribiert noch vollständig faksimiliert ist – und dass die Unterschiede der beiden erhaltenen Offiziumsfassungen nicht in tabellarischer Form dokumentiert sind (Hankeln hingegen bietet Handschrifteninventare und eine Übertragung sämtlicher Neumenversionen): Lässt doch die Edition Hankelns erkennen, dass die Melodieversionen des clm 14872 nicht in jeder Hinsicht mit den früheren Neumenfassungen übereinstimmen. Beispielsweise überliefern die Handschriften des 11. Jahrhunderts für die Responsorien 20, 22, 50 und 59 in Hankelns Edition jeweils ein langes Melisma kurz vor Schluss des Rahmenteils, das in clm 14872 fehlt.

Zu wünschen bleibt nicht nur, dass weitere Offizien des 11. Jahrhunderts in Publikationen

wie den *Historiae* ediert werden, sondern dass dieses Material auch Gegenstand vergleichend-stilistischer Untersuchungen wird. Wenn Hiley vom 11. Jahrhundert als einer Zeit schreibt, in der „it was apparently no longer adequate to use those traditional formulas and typical melodies for responsories and antiphons which give older parts of the office their particular character“ (S. XVIII), so ist hierbei zu bedenken, dass ‚neu‘ nicht gleichbedeutend sein muss mit ‚stilistisch modern‘: Beispielsweise sind im *Ulrichs-Offizium* des Abtes Bern von Reichenau (entstanden zwischen 1010 und 1020) durchaus die traditionellen Responsori-ums-Verstöße verwendet. (Januar 2003) Michael Klaper

Jubilate Deo. Miniature e Melodie Gregoriane. Testimonianze della Biblioteca L. Feininger. Catalogo a cura di Giacomo BAROFFIO, Danilo CURTI e Marco GOZZI. Trento: Provincia Autonoma di Trento/Servizio Beni Librari e Archivistici 2000. 383 S.

Anlässlich des Jubiläumsjahres 2000 hatte die autonome Provinz Trient (Servizio Beni Librari e Archivistici, Leitung: Pasquale Chisté) im Castello di Buon Consiglio in Trient eine bemerkenswerte Ausstellung mit Miniaturen und Gregorianischen Melodien gestaltet, die eine breite Resonanz fand. Die eindrucksvollen Handschriften und Drucke stammen aus der Sammlung des Musikwissenschaftlers und katholischen Priesters Laurence Feininger (1909–1976), eines Sohnes des Malers Lyonel Feininger. Feininger hatte sich unter Einsatz seines persönlichen Vermögens, bar jeder Unterstützung durch kirchliche Stellen, mit ausgeprägtem Verantwortungsbewusstsein gegenüber der liturgischen Musik der Herausgabe (und die zahlreichen Editionsreihen geben noch heute ein beredtes Zeugnis seines enormen Arbeitspensums) unbekannter Sakralmusik italienischer, vor allem römischer Provenienz gewidmet. Die Arbeiten wurden in den Publikationen der von ihm gegründeten Societas Universalis S. Caeciliae, die wie Feininger in Trient beheimatet war, veröffentlicht. Im letzten Jahrzehnt seines Lebens hatte sich der Musikwissenschaftler immer mehr der Sammeltätigkeit wertvoller Manuskripte und Drucke des Cantus planus verschrieben, dies in einer Zeit, als

zahlreiche Kleriker die Aussagen und Richtlinien des II. Vaticanums, das Gregorianik und klassische Vokalpolyphonie weiterhin als Grundlage katholischer Kirchenmusik beschrieb, nur allzu gern ignorierten und auf eine ihnen angenehme Weise interpretierten. Im Gefolge dieser Aktivitäten wurden wertvolle Messale, Gradualien, Antiphonarien, Psalterien und sonstige liturgische Bücher als verstaubt und nicht mehr benötigt dem Schlummerdasein in kirchlichen Abstellräumen „entrissen“, vielfach in Einzelblätter zerschnitten und als solche auf Flohmärkten den Touristen zum Kauf angeboten. In dieser Situation befand sich Feininger, als er sich entschloss, auf Eigeninitiative eine Sammlung durch Ankauf liturgischer Manuskripte und Bücher zusammenzustellen, die heute zu den bedeutendsten auf dem Gebiet der Gregorianik gehört. Als er dann unerwartet bei einem Autounfall ums Leben gekommen war, nahm sich die Provinz Trient seines Nachlasses an. Es war ein Glücksfall, dass sich eine Gruppe junger Musikwissenschaftler und Bibliothekare um die Verwaltung des Bestandes gekümmert hat.

Zur Ausstellung ist ein umfangreicher Katalog erschienen, der durch seine zahlreichen farbigen und schwarz-weißen Abbildungen zu einem Werk von besonderer bibliophiler Schönheit wurde. Anhand von Musikhandschriften und -drucken sowie von liturgischen Büchern vom 11. bis 18. Jahrhundert (z. B. das besonders wertvolle Fragment aus Benevent, 11. Jahrhundert, Titelaufnahme 79) durchmisst der Katalog die Schwerpunkte liturgischer Musik und Zeremonien. Entsprechend der Ausstellungsanordnung ist der Katalog gestaltet: Er ist nach den Hauptperioden des liturgischen Jahres gegliedert, von der Adventszeit über Weihnachten bis hin zur Fastenzeit, Ostern und Pfingsten. Weitere Kapitel sind den repräsentativsten Vertretern der Heiligen gewidmet, so z. B. dem Hl. Ambrosius, dem Hl. Vigilus, Diözesanpatron von Trient, schließlich den Diözesen und den größeren Ordensgemeinschaften, angefangen von den Franziskanern bis hin zu den Benediktinern, Dominikanern, Kartäusern, Zisterziensern und anderen. Es ist eine eindrucksvolle Präsentation von darstellender und musikalischer Kunst gelungen, die sich im gemeinsamen Nenner der Liturgie ausdrückt. Giacomo Baroffio, Giulia Gabrielli

und Salvatore de Salvo Fattor zeichnen für die Zusammenstellung und die Beschreibungen der einzelnen Objekte verantwortlich.

Dem eigentlichen Katalog vorangestellt sind wissenschaftliche Abhandlungen von bekannten Choralforschern und Kunsthistorikern. „Il Canto Gregoriano, Culto e Cultura“ aus der Hand von Giacomo Baroffio ist in ihrer Kürze und Verständlichkeit eine übersichtliche Einführung in die Geschichte des Gregorianischen Gesangs von den Anfängen einer mündlichen Überlieferung bis hin zu seiner schriftlichen Fixierung der unterschiedlichen Ausprägungen in den einzelnen Jahrhunderten. Ein Exkurs zu den liturgischen Zeremonienbüchern leitet über zur Darstellung der Struktur der Messe und des Ufficio Romano mit den dazugehörigen Gesängen und zu einer farbigen Faksimile-Reproduktion des liturgischen Kalenders nach einem Messale von 1521. Marco Gozzi befasst sich ausführlich mit den liturgischen Zeremonienbüchern, insbesondere mit einem Brevier aus dem Jahre 1647. Danilo Curti beschreibt die Sammeltätigkeit von Laurence Feininger zusammen mit einem kurzen biographischen Abriss. Francesca Manzari widmet sich den Illustrationen, insbesondere den Miniaturen in liturgischen Handschriften und Büchern, Franca Petrucci Nardelli den Messali Giuntini (Venedig). Der Frage nach der Aufgabe der Musik innerhalb des liturgischen Rahmens gehen Elide Bergamaschi und Luigi Meneghini nach, Daniele Torelli untersucht das Verhältnis von Cantus planus und Instrumentalbegleitung an der Wende von Renaissance und Barock.

Durch die großzügige bibliophile Gestaltung, die präzisen Erklärungen ist der Katalog nicht nur ein Dokument einer Sammlung von höchstem wissenschaftlichen Rang, sondern eben auch eine anregende Möglichkeit des Zugangs zu einer heute selbst in der katholischen Kirche verdrängten Thematik geworden. Die interdisziplinäre Ausrichtung der Veröffentlichung, die Kunstgeschichte (hier vor allem die Miniaturenmalerei und Illustrationskunst) mit der musikalischen und theologisch-liturgischen Komponente verbindet, macht aus einem schlichten Katalog ein Werk, das eine größere Leserschaft anspricht und zugleich den Fachvertretern Anregungen für zukünftige Arbeiten geben kann. Dies gilt vor allem für die Dokumente des liturgischen Gesangs aus dem

14. bis 18. Jahrhundert, die in einer CD von der Vokalgruppe „Laurence Feininger“ (R. Giannotti, M. Gozzi, S. de Salvo) in Klang umgesetzt wurden. Mit dieser Veröffentlichung hat die Arbeit des abseits von kirchlichen und staatlichen Stellen tätigen Wissenschaftlers Feininger eine späte, aber adäquate Würdigung erfahren.

(August 2002)

Siegfried Gmeinwieser

FABRICE FITCH: Johannes Ockeghem. Masses and Models. Paris: Honoré Champion Éditeur 1997. XII, 240 S., Notenbeisp. (Centre d'Études Supérieures de la Renaissance. Collection Ricerca. Band 2.)

Johannes Ockeghems Musik steht im Ruf, nicht analysierbar zu sein; um so größer die Herausforderung, ihr doch noch sinnvolle Aussagen abtrotzen zu können. In den letzten Jahrzehnten wurden vielfältige Annäherungsversuche an dieses nach wie vor wenig bekannte Œuvre unternommen. Hier reiht sich auch das vorliegende Buch ein: Gegenstand ist der für Ockeghem wie für die Musikgeschichte des 15. Jahrhunderts zentrale Bereich der Messen (mit Ausnahme der *Missa Prolationum* und der *Missa Cuiusvis Toni*).

Der thematische Bogen beginnt mit einer schlüssigen Interpretation der kodikologischen Befunde am Chigi-Codex, die wahrscheinlich macht, dass ein Teil der unvollständigen Messzyklen Überlieferungsfragmente sind. Fitchs Vorschlag, dass das Requiem ursprünglich neben Sanctus – Agnus – Communio auch eine Sequenz enthielt, wird in diesem Kontext sehr plausibel, nur wird Ockeghem die Sequenz an den richtigen Platz vor dem Offertorium, nicht danach gesetzt haben. Für den in der Rastrierung erkennbaren Plan der Aufzeichnung ergibt sich dann: f. 132'–136 Sequenz, 136'–139 Offertorium, 139'–140 Sanctus, 140'–141 Agnus, 141'–142 Communio.

Im Hauptteil werden die Messen, typologisch und (ansatzweise) chronologisch sortiert, unter wechselnden Aspekten wie Behandlung der Vorlage, Imitation, Stimmumfang und -funktionen, Dissonanzbehandlung, Überlieferungsvarianten besprochen; am Ende steht dann die (positiv beantwortete) Frage nach der einheitlichen Konzeption des Requiems.

Aufschlussreich ist der Vergleich von Abweichungen des Mess-c. f. gegenüber der Chanson-Vorlage mit Varianten innerhalb der Überlieferung der Chanson, der es ermöglicht, Ockeghems Umgang mit seinem Material präziser zu fassen. Bei der Besprechung der Choralvorlagen geht Fitch andererseits kaum über die ältere Literatur hinaus; einem Choralforscher tut es weh, wenn immer noch so getan wird, als gäbe es außer der Tradition von Salisbury und der Rekonstruktion der Solesmer Mönche keine überlieferten Choralfassungen bzw. als wären Choralhandschriften für normale Musikwissenschaftler unzugänglich. (Eine passende Choralvorlage für Ockeghems Requiem habe ich zwar auch nicht gefunden, aber die Pariser Liturgie steht dem deutlich näher als Sarum.) In einem Exkurs zu Ockeghems Formbehandlung unternimmt Fitch den Versuch einer Gesamtanalyse eines Einzelsatzes (erster Teil des Credo von „*Ecce ancilla*“), der stellvertretend näher betrachtet sei: Ausgangspunkt sind melodische Korrespondenzen v. a. in der Oberstimme und die Korrespondenz dreier „Knotenpunkte“ (Finalis-Kadenzen). Allerdings heben sich die gewählten Melodiefiguren nur wenig von ihrer anonymen Umgebung ab, so dass ihre Signifikanz nicht immer nachvollziehbar ist. Fitchs Ergebnis, dass die formale Artikulation vom c. f. weitgehend unabhängig sei, ist andererseits abhängig von der Signifikanz dieser Korrespondenzen. So ist sein Einschnitt vor T. 50 durch die Wiederaufnahme des Motivs „a“ von T. 34 begründet, ein alternativer Einschnitt in T. 47 ließe sich dagegen mit einer klaren Kadenz und dem folgenden Neueinsatz des c. f. begründen (dann zeigt sich auch, dass T. 48/49 fast eine Unterquarttransposition von T. 34/35 darstellt). Und in T. 62–67 übergeht er die an den c. f. gebundene, d. h. lokale Imitation in den Oberstimmen zugunsten der weniger deutlichen weiträumigen Korrespondenz. Nachdem für die *Missa Mi-Mi* schon anderweitig eine Chanson-Vorlage identifiziert wurde, gelingt es Fitch aufgrund analytischer Beobachtungen auch für *Quinti toni* die Existenz einer verlorenen Vorlage plausibel zu machen. Zu den Beobachtungen am Requiem wäre hinzuzufügen, dass der ungewöhnliche Schluss des Tractus mit der Klangfolge G⁶ – F – d – G nicht nur im „*Osanna*“ von *Au travail suis*, sondern auch im Kyrie des Requiems mit F – B – Es –

C – F eine deutliche Parallele hat. Dies unterstützt zwar die Annahme einer Zusammengehörigkeit der Sätze, stört jedoch die Deutung des Tractus-Schlusses als Zusammenfassung der Kadenzstruktur des Satzes.

Insgesamt bringt Fitch eine Fülle von Beobachtungen und Interpretationen zusammen, die, mag man auch Einzelnes für überinterpretiert halten, seine Arbeit zu einem sehr anregenden Buch machen.

(September 2001)

Andreas Pfisterer

JEFFREY KURTZMAN: *The Monteverdi Vespers of 1610. Music, Context, Performance. Oxford: Oxford University Press 1999. XIII, 603 S.*

Was gibt es noch Neues über Monteverdis sogenannte „Marienvesper“ zu sagen? Die viel diskutierte Streitfrage um die von Monteverdi intendierte Abfolge der Motetten und Vesperpsalmen hat sich mittlerweile im Konsens zugunsten der originalen Anordnung von 1610 aufgelöst, und das Neue, „Revolutionäre“ in dieser Musik ist in musikwissenschaftlichen Veröffentlichungen bereits vielfach dargestellt worden.

Dennoch rückt Kurtzman's Buch die „Marienvesper“ in eine neue Perspektive und erfüllt damit dringende Desiderate in der musikgeschichtlichen und aufführungspraktischen Erforschung des frühen 17. Jahrhunderts: Kurtzman's dreiteilig angelegte Diskussion der „Marienvesper“ ist in den umfassenden, bislang noch nicht aufgearbeiteten Kontext der italienischen Vespermusik und -liturgie des 16. und frühen 17. Jahrhunderts eingebunden. Der erste Teil, „Context“ (S. 1–181), führt in die liturgischen Voraussetzungen und die besondere Problematik der „Marienvesper“ ein (mit einer ausgiebigen, durch zeitgenössische Quellen dokumentierten Diskussion des „antiphon problem“ in der liturgischen Ausführung von Vesperpsalmen). Vor allem aber wird hier erstmals ein größtenteils noch unerschlossenes Repertoire von enormem Umfang und zentraler Bedeutung für die Entwicklung der italienischen Kirchenmusik nach 1600 vorgestellt. Dabei verdeutlicht Kurtzman im Vergleich mit dem zeitgenössischen Repertoire, inwiefern Monteverdis 1610 veröffentlichte *Sanctissimae Virgini Missa senis vocibus, ac vespere pluribus decantandae* den gängigen Vesperdrucken und

den kompositorischen Traditionen in der Vespermusik entspricht, sich andererseits aber auch in der Anordnung und der Faktur von den Werken seiner Zeitgenossen unterscheidet. Auch die detaillierte Besprechung der einzelnen Kompositionen (zweiter Teil „The Music“, S. 182–343) profitiert von diesem Wissen um das Übliche und das Außergewöhnliche im geistlichen Repertoire des frühen Seicento. Diesem analytischen Mittelteil stellt Kurtzman eine Einleitung voran, in der er anhand der einzelnen musikalischen Parameter Monteverdis Rolle als „transitional composer“ (S. 187) in einem über einhundert Jahre währenden Prozess des kompositorischen Wandels veranschaulicht. Seine Darstellung des aktuellen Forschungsstands zum Übergang von modaler zu dur-moll-tonaler Harmonik – mit besonderer Berücksichtigung der speziell zu Monteverdi erschienenen Studien von Susan McClary (*The Transition from Modal to Tonal Organization in the Works of Monteverdi*, Harvard University 1976) und Eric T. Chafe (*Monteverdi's Tonal Language*, New York 1992) – kann auch künftigen Untersuchungen zur Musik dieser Zeit als Leitfaden dienen.

Vor diesem Hintergrund arbeitet Kurtzman charakteristische Merkmale von Monteverdis Musiksprache heraus, die sich in der „Marienvesper“ vor allem in der Symbiose von Textausdruck und spezifisch musikalischen Techniken der Zusammenhangbildung manifestieren. Gerade in den „concertato“-Motetten erweist sich Monteverdis Konzept der „seconda prattica“ als ein reziprokes Verhältnis, „as text and music walking hand in hand, each interacting with and affecting the other in fundamental ways, but with music never yielding its primacy“ (S. 343).

Der dritte Teil, „Performance Practice“ (S. 344–499), bietet gleichermaßen eine umfassende Darstellung der Aufführungspraxis im frühen 17. Jahrhundert und ein pragmatisches Handbuch für eine „historically informed performance“ von Monteverdis Vesperkompositionen. In elf Kapiteln deckt Kurtzman alle Aspekte historischer Aufführungspraxis ab, von den prekären Fragen der Chiavetten-Transposition und der Temporelationen über die Besetzung und das Aussetzen der Continuo-Stimme, Orgelregistrierung, colla-parte-Einsatz von Instrumenten, vokalen und instrumen-

talen Verzierungen bis hin zu einer historisch fundierten Aussprache des Lateinischen. Seine Präsentation dieser komplexen Themen dient sowohl der wissenschaftlichen Auseinandersetzung als auch den Bedürfnissen der Ausführenden. Im Haupttext beschränkt Kurtzman sich auf die Aussagen der wesentlichen Primärquellen und seine eigenen Schlussfolgerungen sowie auf konkrete Anregungen zur Ausführung der einzelnen Werke; das umfangreiche Corpus an Fußnoten dient dazu als eine Art Glossar, in dem die Sekundärliteratur und die häufig kontroversen Debatten über die verschiedenen Aspekte der Aufführungspraxis dargelegt werden. Insgesamt erstellt Kurtzman damit einen breiten Rahmen für eine historisch fundierte Aufführung, die bei Monteverdis – rekonstruierbaren – Intentionen ansetzt, durch Informationen über allgemein verbreitete Praktiken des 17. Jahrhunderts erweitert wird und schließlich auch heutige, dem 17. Jahrhundert nicht mehr entsprechende Aufführungsgewohnheiten berücksichtigt.

Schließlich stellt Kurtzman dem Leser mit den sechs Anhängen wichtiges Quellenmaterial (musikalische, musiktheoretische und liturgische Quellen), umfangreiche Ergänzungen der Werkanalyse (Texte mit Übersetzungen sowie strukturelle Darstellung der Cantus-firmus-Kompositionen), ein umfassendes Verzeichnis der Sekundärliteratur und eine kommentierte Diskographie zur Verfügung.

In seiner klaren Strukturierung und bewusst pragmatischen Ausrichtung erhält Kurtzmans Veröffentlichung Handbuchcharakter im positivsten Sinne: Sowohl Wissenschaftler als auch ausübende Musiker profitieren von der umfassenden Repertoirekenntnis und dem Reichtum an Quellen, den Kurtzman ausbreitet. Einerseits wird die wesentliche musikwissenschaftliche Diskussion auf allen Gebieten, die Monteverdis Vesperkompositionen betreffen, kommentierend zusammengefasst, andererseits bietet Kurtzman eine Fülle an neuen, bislang kaum bekannten Quellen aus dem zeitgenössischen Repertoire an geistlicher Musik, der Musiktheorie und den liturgischen Büchern des 16. und 17. Jahrhunderts. Aus der jahrzehntelangen Beschäftigung mit dieser Musik und ihrem Kontext – Ausgangspunkt ist Kurtzmans Dissertation von 1972 (*The Monteverdi Vespers of 1610 and their Relationship with Italian*

Sacred Music of the Early Seventeenth Century, University of Illinois at Urbana-Champaign 1972) – ist ein Kompendium hervorgegangen, das nicht nur ein umfassendes Verständnis von Monteverdis „Marienvesper“ ermöglicht, sondern eine große Lücke in der musikwissenschaftlichen wie auch liturgiewissenschaftlichen Erforschung der katholischen Vesper und ihrer musikalischen Gestaltung um 1600 schließt.

(Mai 2000)

Linda Maria Koldau

Händel-Rezeption der frühen Goethe-Zeit. Kolloquium Goethe-Museum Düsseldorf 1997. Hrsg. von Laurenz LÜTTEKEN unter Mitarbeit von Gudrun BUSCH. Kassel u. a.: Bärenreiter 2000. XIV, 263 S., Abb., Notenbeisp. (Marburger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 9.)

ANNETTE MONHEIM: *Händels Oratorien in Nord- und Mitteldeutschland im 18. Jahrhundert. Eisenach: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1999. VII, 705 S., Notenbeisp. (Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster. Band 12.)*

Für die Herausbildung einer deutschen Auf-führungstradition von Georg Friedrich Händels Oratorien im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts sind die wichtigsten Daten seit langem bekannt. Nach einigen neueren Aufsätzen zu Einzelaspekten dieser Problematik (Magda Marx-Weber seit 1985, Ludwig Finscher 1987, Hans-Joachim Kreutzer 1993, Gudrun Busch 1995) lag eine umfassendere Behandlung des Themas nahe und so erschienen fast gleichzeitig der Bericht zu dem 1997 vom Düsseldorfer Goethe-Museum veranstalteten Kolloquium „Händel-Rezeption der frühen Goethe-Zeit“ und die Münsteraner Dissertation von Annette Monheim. Letztere konnte für ihre Arbeit bereits auf einige Referate des Kolloquiums vor deren Drucklegung zurückgreifen, so dass beide Bände gleichsam in Sichtweite voneinander entstanden. Sowohl die Autoren des Sammelbandes als auch Monheim stellen ihre von Anfang an interdisziplinär verstandenen Überlegungen vor allem in den Zusammenhang sozialwissenschaftlich orientierter Aufklärungs- und Rezeptionsforschung. Vor allem Laurenz Lütteken als Herausgeber beschwört geradezu die „ausdrückliche Verschränkung der Disziplinen“, um nicht so sehr Händels Musik oder

eine heute noch prägende musikalische Tradition, sondern vor allem einen „tiefgreifenden strukturgeschichtlichen Wandel von erheblicher Tragweite“ (S. VIII) zu erfassen. Einer solchen Zielsetzung entspricht in beiden Bänden die Beschränkung auf die Oratorien, mit denen eine „Wiederentdeckung“ von Händels Musik in Deutschland nach 1760 verbunden wird, während andere Werke des Komponisten nur am Rande zur Sprache kommen. Durch diese Eingrenzung des Gegenstandes bleibt aber auch ein wichtiger Hintergrund für die Wirkungsgeschichte der Oratorien unberücksichtigt: Händel war in Mitteleuropa bereits vor dem Erscheinen der Biographie von Mainwaring/Mattheson alles anderes als unbekannt und vor allem seine Instrumentalwerke, aber auch einzelne italienische Kantaten und die Brockes-Passion fanden im deutschsprachigen Raum seit etwa 1720 eine relativ weite Verbreitung. Monheim gibt dazu eine Reihe von Hinweisen (S. 264–269), die sich unter Berücksichtigung weiterer Quellensammlungen leicht vermehren ließen. Gerhard Splitt, der sich in seinem Beitrag der deutschen Händel-Rezeption um 1750 widmet, spricht dagegen von einer „ideellen Repatriierung“ des Komponisten seit den 1730er-Jahren, ohne die Quellen zur Musik selbst überhaupt heranzuziehen. Eine solche Nicht-Berücksichtigung der Vorgeschichte des behandelten Gegenstands bzw. Zeitraums kann mit der Konzentration auf andere Schwerpunkte zu tun haben und ist für eine ohnehin materialreiche Dissertation wie die von Monheim allemal zu rechtfertigen. In den vorliegenden Büchern steht sie aber in engem Zusammenhang mit methodischen Vorentscheidungen. Deshalb ist trotz der betont interdisziplinären Orientierung zunächst zu fragen, welcher Stellenwert den vorgelegten Ergebnissen innerhalb der engeren Grenzen des Faches zukommt.

Den gemeinsamen Ausgangspunkt beider Bände bildet die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Nord- und Mitteldeutschland verbreitete Anglophilie, die vor allem den Literaturwissenschaftlern lange bekannt ist und vor deren Hintergrund die Auseinandersetzung mit Händels Oratorien als Werken eines in England lebenden Komponisten deutscher Herkunft gedeutet wird. Dieser Ansatz dominiert in fast allen Beiträgen des Konfe-

renzberichtes so sehr, dass beim Lesen die Unterscheidung zwischen der Anglophilie der Autoren und der des Gegenstandes manchmal nur schwer möglich ist. Die Auseinandersetzung mit der Musik selbst und ihren Aufführungsfassungen steht demgegenüber eher am Rand; lediglich Gudrun Busch und Hartmut Grimm behandeln in ihren Aufsätzen die Berliner Bearbeitungen von *Alexanderfest* und *Messias*. Einen weiteren Schwerpunkt bildet vor allem in den Beiträgen von Laurenz Lütteken und Carsten Zelle die deutsche Diskussion um die Gattung des Oratoriums am Leitbegriff einer Ästhetik des Erhabenen. Für Zelle bietet diese Ästhetik die „Begrifflichkeiten, in denen sich der Eindruck Händelscher Werke überhaupt nur artikulieren ließ“ (S. 9). Dabei setzt er unausgesprochen den Vorrang der literarischen vor der musikalischen Rezeption voraus. Vor diesem Hintergrund übernimmt Lütteken allzu selbstverständlich die in der deutschen Musikpublizistik der 1770er- und 1780er-Jahre verbreitete „Vorstellung, dass Händel die Gattung des Oratoriums nicht nur erneuert, sondern recht eigentlich erst begründet habe“ (S. 24), und versteht sie in legitimatorischer Absicht mit einer bis auf Johann Gottfried Walthers *Musicalisches Lexicon* zurückgehenden Ahnenreihe. Dessen Definition des Oratoriums ist jedoch bis in Einzelheiten der Formulierung hinein aus Sébastien de Brossards 1703 erschienenem *Dictionnaire de musique* übernommen und beschreibt ausdrücklich den höfischen Charakter und die italienische Prägung der Gattung. Dem entspricht, dass der Begriff „Oratorium“ als Gattungsname für Werke in deutscher Sprache zum Zeitpunkt des Erscheinens von Walthers Lexikon lediglich in Hamburg fest etabliert war, ohne dass englische Einflüsse dafür verantwortlich gewesen sind. So kann Lütteken sein Ziel, die Konstitution des Oratoriums aus dem Geist einer Ästhetik des Erhabenen zu erzählen und dafür Händel als wichtigsten Ahnen zu präsentieren, nur unter konsequenter Ausblendung der italienischen Gattungstradition erreichen. Letztere wird analog zum *Dramma per musica* metastasiani-scher Prägung dem höfischen Bereich zugeordnet und damit für den behandelten Zusammenhang als irrelevant angesehen. Ein Blick auf die Aufführungen der entsprechenden Werke von Johann Adolf Hasse und anderen gerade in

Städten wie Berlin, Hamburg und Leipzig kann jedoch zeigen, dass das italienische Oratorium bis zum Ende des 18. Jahrhunderts auch in der bürgerlichen Öffentlichkeit präsent geblieben war. Als Bearbeiter und Übersetzer begegnen dort Namen wie Johann Joachim Eschenburg und Johann Adam Hiller, die auch in der Händel-Rezeption eine bedeutende Rolle spielten. Allerdings eignen sich Hasses italienische Oratorien kaum als Exempel für eine Ästhetik des Erhabenen und fallen somit aus dem von methodischen Vorentscheidungen determinierten Blickfeld.

Neben der angesichts dieses Konferenzberichtes notwendigen Methodendiskussion bleibt jedoch festzuhalten, dass in den weiteren Beiträgen wichtige Details thematisiert werden. Dies gilt ebenso für die Erörterung einzelner Aufführungen und Übersetzungen (Achim Hölter, Ute Schwab, Hartmut Grimm) wie für die Überlegungen von Volker Kalisch zum Problemkreis „Persönlichkeit und Biographie“ und von Günther Heeg zu den Voraussetzungen der Londoner Händel-Gedächtnisfeiern von 1784. Ute Schwabs Beschreibung der Aufführungspraxis in der Schlosskapelle Ludwigs-lust klärt manche bisher offenen Fragen zu der für die Zuhörer unsichtbaren Aufstellung der Sänger und Instrumentalisten und ist für das gesamte, immer noch zu wenig erforschte Repertoire geistlicher Werke am mecklenburgischen Hof von Bedeutung. Die insgesamt 280 in der Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern erhaltenen (und unbenutzten) Exemplare des Librettos zu der *Messias*-Aufführung von 1780 sind ihr jedoch entgangen und fanden deshalb auch keine entsprechende Kommentierung.

Jenseits dieser wichtigen Einzelergebnisse stellt sich am Ende noch einmal die Frage nach dem Verhältnis von methodischem Anspruch und Ergebnis. Zwar wird die Unterscheidung zwischen einem adäquaten Verständnis und dem Missverständnis von der Rezeptionsforschung strenger Observanz gewöhnlich abgelehnt, doch ist das Gefälle zwischen der musikalischen Faktur von Händels Oratorien und deren literarischer Rezeption unübersehbar. Die Kluft zwischen Händels Musik und ihren deutschen Verehrern in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts träte noch klarer zutage, wenn man die Ergebnisse der kompositorischen Händel-Re-

zeption (etwa bei Johann Friedrich Reichardt) hinzunehmen würde. Insgesamt prägt der identifikatorische Umgang mit den Anfängen der deutschen Aufführungstradition händelscher Oratorien diesen Band stärker, als es der strukturgeschichtliche Anspruch erwarten lässt. Nachdem diese Tradition abgerissen ist, weil Händel-Aufführungen zunehmend in den Bereich der „Alten“ Musik abgedrängt wurden, anstatt wie noch vor Jahrzehnten als Medium bürgerlich-religiöser Selbstverständigung zu fungieren, müsste eine größere Distanz auch zu deren Anfängen möglich sein.

Trotz des ähnlichen theoretischen Ansatzes unterscheidet sich Annette Monheims Darstellung von den Beiträgen des Konferenzberichtes in wichtigen Punkten. Ein flüchtiger Blick auf die Gliederung lässt zwar zunächst ähnliche Schwerpunktsetzungen erkennen – zuerst „Anglophilie“, dann „Literarische Händel-Rezeption“, während die Verbreitung händelscher Werke in Deutschland und die Geschichte der Aufführungen unter dem Titel „Pragmatische Händel-Rezeption“ abgehandelt wird, und am Ende noch die „Kompositorische Händel-Rezeption“ folgt. Die in der Gliederung zum Ausdruck kommenden methodischen Vorgaben behindern jedoch in keiner Weise die breit und instruktiv angelegte Auseinandersetzung mit den Quellen verschiedenster Art, denen ausdrücklich das Hauptinteresse der Arbeit gilt und die im Anhang durch umfangreiche Übersichten (fast ein Drittel des Buches) vorzüglich dokumentiert werden. Die Tabellen zu den Händel-Handschriften in deutschen Bibliotheken und zu den Händelaufführungen (letztere sowohl chronologisch als auch nach Werken und Aufführungsorten geordnet) lassen ebenso wenig Wünsche offen wie die Synopsen zu den verschiedenen Übersetzungen von *Alexanderfest*, *Judas Maccabäus*, *Messias* und dem *Funeral Anthem*. Wichtige, sonst schwer erreichbare Texte zur Aufnahme von Händels Musik werden zugänglich gemacht und die Bearbeitungspraxis mit ausführlichen Notenbeispielen dokumentiert. Bisher nur in lokalgeschichtlicher Literatur erwähnte Aufführungstraditionen händelscher Werke wie in Hannover finden bei Monheim eine ebenso gründliche Erörterung wie längst bekannte Texte, Übersetzungen und Bearbeitungen. Die Zusammenstellung der Händel-Handschriften in deutschen und dänischen Bibliothe-

ken lässt eine relativ enge Bindung an *RISM* erkennen. Mit einem offeneren Blick über dessen Erfassungsstand hinaus wären der Autorin noch manche andere Quellen aufgefallen. Als Beispiele seien nur die Bearbeitung des *Funeral Anthem* für die Trauerfeierlichkeiten zum Begräbnis Friedrichs des Frommen von Mecklenburg-Schwerin (1785) in der Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern und eine Partitur des *Messias* unbekannter Provenienz mit italienischem Text in der Sächsischen Landesbibliothek Dresden genannt. Doch solche Desiderata mindern angesichts der Fülle des Materials in keiner Weise den Wert dieser Arbeit, die auf weite Strecken die Qualitäten eines guten Handbuchs erreicht und der lediglich etwas weniger Ehrfurcht vor den Geßlerhüten sozialwissenschaftlicher Theorie nicht geschadet hätte. Für zukünftige Forschungen zur Verbreitung und Aufführungsgeschichte von Händels Musik im deutschsprachigen Raum wäre eine Ausweitung auf die Zeit vor 1760 und vor allem auf den süddeutsch-österreichischen Raum zu wünschen, mit der das bisherige Bild noch manche Ergänzung erfahren würde.

(Januar 2003)

Gerhard Poppe

JOACHIM ROLLER: *Die Ausführung des Orgelcontinuo vornehmlich in den Rezitativen der geistlichen Kantaten und Passionen von Johann Sebastian Bach*. Sinzig: Studio 2001. 220 S., Notenbeisp. (Kirchenmusikalische Studien. Band 6.)

Bachs Continuoopraxis unterliegt ungeachtet der Forschungen von Laurence Dreyfus noch in vielfacher Hinsicht kontroverser Interpretation. Die vorliegende Arbeit, eine Bayreuther Dissertation des Jahres 2000, greift die mit der Orgelmitwirkung zusammenhängenden Probleme auf, deren wichtigstes, die Frage nach „kurzer“ oder „langer“ Rezitativbegleitung, im Zentrum der Arbeit (wie auch des Hörinteresses) steht.

Die Untersuchungsweise des Autors geht von der Voraussetzung aus, dass die Quellen, zumal die Autographe, von Bach in jeder Hinsicht präzise niedergeschrieben wurden und dass alles – fast möchte man sagen, jeder Fliegendreck – so und nicht anders gemeint sein kann. Das ist als Ausgangspunkt jeglicher Untersuchung gewiss legitim und müsste allen-

falls revidiert werden, falls sich daraus Widersprüche ergeben sollten.

Das inhaltliche Zentrum der Arbeit sind die Notationsformen in den Rezitativen (Kap. II) und deren Bezifferung (Kap. III). Dabei ergibt sich mit hinreichender Deutlichkeit, dass nur eine „gehaltene“ Rezitativbegleitung als Normalfall von Bach gemeint sein kann und dass abweichende Begleitung – „kurz“ oder Mischformen – ausdrücklich entsprechend notiert wird, – ein Ergebnis von entscheidender Bedeutung für unsere musikalische Praxis!

Problematischer sind die Aussagen zur Bezifferung. Auch hier geht Roller von der Prämisse aus, dass Bach den Spieler mit minutiöser Genauigkeit anweist, was, in welcher Akkordlage und ggf. mit welchen Auslassungen dieser zu greifen hat (vgl. die Abb. 49 auf S. 117): „Diese Erkenntnis kann in ihrer Bedeutung kaum überschätzt werden“ (S. 137).

Hier sind nun doch erhebliche Zweifel anzumelden. Zunächst wäre auf die „Regeln vom General Baß“ hinzuweisen, die sich Anna Magdalena Bach in ihr Klavierbüchlein von 1725 – zweifellos in Abstimmung mit ihrem Gatten – notiert hat (NBA V/4, S. 131), die aber leider in der Quellenzusammenstellung (S. 201–212) fehlen. Dort wird in den Regeln 5 bis 15 ausführlich dargelegt, welche Noten zu den einzelnen Ziffern stillschweigend hinzuzugreifen sind. Sollte Bach hier seine Gattin derart hinter Licht geführt haben?

Ferner: Die landläufige Regel, bei Schütz verrate die Bezifferung, was die übrigen Mitwirkenden spielten bzw. sangen, bei Bach dagegen, was der Organist zu greifen habe, erweist sich bei näherem Betrachten als nur annähernd zutreffend: Auffallend oft nämlich folgen Bachs Ziffern lediglich dem Verlauf der notierten (Ober-)Stimmen (vgl. S. 138–243), und es wäre zu fragen, ob Bachs Absicht wirklich auf eine planmäßige Nachzeichnung der notierten Oberstimmen abzielt, oder ob er nicht etwa vielfach unter Zeitdruck den Weg des geringsten Widerstandes beschritten hat.

Spätestens hier stellt sich die Frage, wie sich Rollers Prämisse von einem mit letzter Akkuratess arbeitenden Bach mit unseren aus dem bisherigen Quellenstudium erwachsenen Erkenntnissen in Einklang bringen lässt – ich fürchte, schwer. Gewiss ist unser Wissen Stückwerk. Wenn aber z. B. Bachs Kopist mit den

Stimmen zur Pfingstmontagskantate des Jahres 1729 (BWV 174) erst am Pfingstsonntag – Bach hatte vor- und nachmittags je eine Kantate aufzuführen – fertig geworden war oder wenn z. B. katastrophale, das Werk entstellende Kopierfehler in den Stimmen zur *Matthäus-Passion* nicht nur 1736, sondern auch zur Wiederaufführung 1742 unkorrigiert blieben (A. Dürr, „De vita cum imperfectis“, in: Festschrift A. Mendel, Kassel u. a. 1974, S. 243–253), dann bleibt es schwer zu glauben, dass Bach Zeit hatte, dem Organisten exakte Angaben über Akkordlage, Oberstimmenführung, ja sogar Weglassung von Tönen, mit seiner Bezifferung vorzuschreiben. Sollten eines Tages die Originale in Bezug auf Bachs Arbeitsweise noch eingehender untersucht worden sein, so lassen sich vielleicht klarere Erkenntnisse – auch für Bachs einzelne Schaffensphasen – gewinnen. Vorläufig klafft hier jedoch ein schwer zu überbrückender Widerspruch zu Rollers Ergebnissen.

Die letzte Untersuchung gilt der Temperatur der Orgelstimmung an Bachs Wirkungsstätten. Das Ergebnis bleibt erwartungsgemäß weitgehend hypothetisch. Wieder ist vor dezierten Schlussfolgerungen zu warnen, z. B. der Annahme, Bach habe „die Eigenheiten der Stimmung der Thomaskirchenorgel zum Affektausdruck genutzt“ (S. 191), also für beide Leipziger Kirchen unterschiedlich komponiert, und wir beschränken uns auf die vorsichtige Frage, wie Bach sich – die vermutete modifizierte mitteltönige Stimmung vorausgesetzt – bei Aufführung der Kantate „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ (BWV 140), einer Kantate in *Es* mit einer Chorton-Orgelstimme in *Des*, mit dem klanglichen Ergebnis abgefunden haben mag.

Unter den Fehlern, die sich, soweit ersichtlich, in tragbaren Grenzen halten, sei hier der eine berichtet: Die Dissertation über die *Theorie des Rezitativs* (Göttingen 1955) stammt von Friedrich Heinrich Neumann (S. 23 und 218) und nicht von Werner Neumann, der bereits 1938 in Leipzig promoviert worden war.

(November 2002)

Alfred Dürr

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

Die Zeiten, in denen Giovanni Benedetto Platti und seine Werke eine wichtige Stellung innerhalb einer stark nationalistisch gefärbten Debatte um den Stilwandel der Musik in der Mitte des 18. Jahrhunderts einnahmen, gehören längst der Vergangenheit an. Nachdem die überragende Bedeutung Antonio Vivaldis und anderer Italiener seiner Generation für die Geschichte der Instrumentalmusik mehr und mehr erkannt wurde, verschwand Platti zunehmend im musikhistoriographischen Niemandsland, für das sich fast ausschließlich lokalgeschichtlich orientierte Forscher interessierten. In der Folge dieser Entwicklung wurde jedoch seine Rolle für die Geschichte des Solokonzertes für Cembalo und Violoncello in neuerer Zeit zwangsläufig unterschätzt. Angesichts einer solchen Situation ist die Vorlage eines eigenen Werkverzeichnisses ausgesprochen verdienstvoll, zumal hier die Chance zu einer unkomplizierten Zusammenfassung des gegenwärtigen Wissens über diesen Komponisten genutzt wurde. In den kurzen Anfangskapiteln gibt der Autor eine Darstellung der Lebensdaten ebenso wie der offenen Fragen zur Biographie, bevor er auf die wichtigsten Werkgruppen eingeht. Der meist unproblematischen Überlieferung, die sich entsprechend der Jahrzehnte währenden Anstellung des Komponisten am fürstbischöflichen Hof in Würzburg auf deutsche Bibliotheken konzentriert, entspricht die übersichtliche Anlage des Werkverzeichnisses. Trotzdem bleiben für den unbefangenen Leser einige Fragen offen. So werden zwar bei den Cembalokonzerten, aber nicht bei den Violoncellokonzerten die Soli mit gesonderten Incipits versehen, ohne dass hierfür ein Grund erkennbar ist. Die Information über den Verlust einer Darmstädter Quelle mit vier Sonaten für Cembalo (I 107, 116–118) taucht lediglich in einer Fußnote auf, und für die drei verschollenen Oratorien und eine ebenfalls nicht erhaltene Oper beruft sich Iesuè kommentarlos auf Fausto Torrefrancas *Giovanni Benedetto Platti e la sonata moderna* (1963), ohne auch nur den Versuch einer Überprüfung erkennen zu lassen. Bei den Angaben zu den Manuskripten wird nirgends zwischen Partituren und Aufführungsmaterialien unterschieden. Wenn Iesuè

den von der Hand eines Dresdner Hofkopisten stammenden Stimmensatz des *Violinkonzerts A-Dur* (I 18) nach der falschen Auskunft des Bibliothekskatalogs für ein Autograph hält, bleibt zumindest der Verdacht, dass er auch Informationen zu anderen Quellen ungeprüft aus älteren Katalogen übernommen hat. Im Fall des Violinkonzerts hätte ihn der Blick in die 1995 erschienene Studie von Paola Pozzi über das italienische Instrumentalkonzert am Dresdner Hof eines Besseren belehren können. Eine zusammenfassende Bibliographie fehlt; sie hätte die Benutzung des Bandes in jedem Fall erleichtert. Trotz dieser Einwände schließt das vorgelegte Verzeichnis eine fühlbare Lücke. Im übrigen läd der großzügige Umgang mit dem vorhandenen Platz – bei den Instrumentalwerken konsequent nur ein Eintrag pro Seite – den Benutzer geradezu ein, seine eigenen Beobachtungen und Korrekturen nachzutragen.

(Januar 2003)

Gerhard Poppe

PETER GÜLKE: „... immer das Ganze vor Augen“. *Studien zu Beethoven. Stuttgart: Verlag J. B. Metzler/Kassel: Bärenreiter 2000. 282 S., Notenbeisp.*

In dem gegen Ende des Buches mitgeteilten Vortragstext über „Traditionen und Möglichkeiten dramatischen Komponierens vor und bei Beethoven“ skizziert Peter Gülke (S. 254), was eine langsame Einleitung erwarten lasse, die den „Königsauftritt“ des ersten Themas vorbereite: eine „in harmonischen Wanderungen allmählich meist von der Peripherie her eingekreiste Haupttonart“, „vage Hindeutungen auf die Gestalt des Themas“ und „Verdünnungen des Satzes, welche die aufgestaute Erwartung immer enger kanalisieren und, beispielsweise am Ende der Einleitung zu Beethovens Siebenter Sinfonie, sie in dem einen übrigbleibenden Ton sammeln“. Und der Autor stellt dann fest, dass solch „technologische“ Beschreibung möglicherweise im Widerspruch zu dem emphatischen Ausdruck „Königsauftritt“ stehe, auf den gleichwohl derjenige nicht verzichten wolle, der es lieber mit „Über-Interpretationen“ halte als mit „Unter-Interpretationen im Zeichen eines ängstlichen ‚wer sicher sein will, nichts Falsches zu tun, tut am besten gar nichts.‘“

Das ist der ganze Gülke: Er schreibt nichts, das nicht auf die Partitur rekurrierte, und

zugleich vieles, das über die Deutung des empirischen Notentextes so weit hinausschießt, dass es sich als Philosophieren über Töne schon fast verselbständigt. Doch wo wäre das mehr berechtigt als im Falle Beethoven! Zu Recht empfiehlt Gülke dem Leser, über Notenskizzen nicht die Ideenskizzen der Werke gering zu achten. „... immer das Ganze vor Augen“ – das bedeutet für Beethoven eben nicht nur den strukturellen Zusammenhang eines Opus, sondern das Ganze dessen, was Musik im Zeitalter Kants, Hegels und Schellings zu leisten hat: Philosophie in Tönen zu sein.

Wir denken in diesem Kontext an Theodor W. Adorno, der eine Philosophie der Musik nicht von ungefähr am Beispiel Beethovens zu konzipieren versucht hat. Und wir sind froh, neben seinen Entwurf nunmehr die Aufsatzsammlung Gülkes stellen zu können. Denn auch wer das eingreifende Denken Adornos nicht missen möchte, kann doch bei ihm ein Defizit an Sachkenntnis nicht übersehen: Immer wieder zeigt sich ein Abstand des „guten Zuhörers“ zum „Experten“. Letzterer ist Gülke, ohne doch zum Spezialisten im abschätzigen Verständnis des Wortes zu werden. So wird sinnfällig, was bei Adorno vorgedacht ist: Beethovens rastloses Bemühen um ein – mit Hegel zu sprechen – „absolutes Produzieren“, d. h. ein Produzieren, das identisch mit dem Produzierten ist. Mit „Prozessualität“ ist dieser Sachverhalt höchstens im Sinn einer immanenten Analyse richtig beschrieben, denn er bedeutet mehr: ein ständiges Sich-Vergewissern über die Position des Einzelnen im Ganzen. Dieses Ganze aber ist nicht nur das einzelne Werk, sondern das gesamte Schaffen. Deshalb die beständige Neudefinition des von der Gattung und vom Stand des Komponierens zu Fordern und deshalb auch die Tendenz, das Komponieren als Angehen und Erledigen immer neuer Probleme und Aufgaben anzusehen.

Wenn es erlaubt ist, diese Rezension u. a. auf einen Vergleich zwischen Adorno und Gülke abzustellen, so fällt ein weiteres auf: Während Adorno entgegen dem ersten Anschein auch um die Person Beethovens kreist, wo es darum geht, die „Stimme der Mündigkeit des Subjekts, Emanzipation vom Mythos und Versöhnung mit diesem“ wahrzunehmen, ist Gülke frei von geschichtsphilosophischer Emphase und demgemäß ‚nur‘ an der Musik interessiert,

zugleich aber ohne Berührungsängste gegenüber dem gedanklichen Komplex ‚Mythos‘. Im Gegenteil: Die Musik Beethovens wird ihm, gleich einem Lévi-Strauss der Musikbetrachtung, zu einer Arbeit am Mythos, dessen unendlich spannendes Beziehungsgefüge er bei aller Intelligenz eher ergriffen als eingreifend analysiert. Anders ausgedrückt: Die Vorstellung, ‚weiter‘ zu sein als Beethoven selbst, liegt ihm fern.

Meistenteils bedeutet die Lektüre des Bandes Wiederbegegnung mit bereits Veröffentlichtem, also auch mit den um 1970 in der DDR unter schwierigen Verhältnissen geschriebenen, inzwischen schon klassisch gewordenen Arbeiten „Zur Bestimmung des Sinfonischen“, „Introduktion als Widerspruch im System“, „Kantabilität und thematische Abhandlung“ und „Zur musikalischen Konzeption der Rasumowsky-Quartette“. Nun muss man sie nicht länger aus vergilbten Fotokopien oder zusammengewürfelten Sammelbänden studieren, hat sie vielmehr in einem von den beiden Verlagen schön ausgestatteten Buch greifbar. Noch mehr freut man sich, dass Gülke diesen seinen systematischen Zugang zu Beethoven inzwischen nicht aufgegeben hat, sondern in einem großen, den Buchtitel übernehmenden Eingangs-Essay – barocker formulierend, aber mit dem Feuer von ehemals – damit befasst ist, das „Ganze“ im Werk Beethovens dialektisch zu fassen. Da kommt auch ausführlich der späte Beethoven zu Wort, und Gülke ergänzt seine eigenen Gedanken durch eine Äußerung von Imre Kertész über „die verhängnisvolle, die unheilvolle Verwundung des modernen Menschen: erstmals bei Beethoven“.

Auch Letzteres ist nur eine Teilwahrheit, die ebenso wenig für den ganzen Beethoven steht wie die *Eroica* oder die *Fünfte*. Man muss Gülkes Einführung in die *Pastorale* unter der Überschrift „Natur darstellen – Natur sein“ lesen, um sich noch einmal zu vergegenwärtigen, in welchem Maße der Komponist dort „seine imperatorischen Neigungen gegenüber dem musikalischen Material [...] zügelt, konzentrierende Zwänge hintan- und die entspannte musikalische Rede in Fluß hält“ (S. 195).

Dass Gülke dem Vokalkomponisten Beethoven nicht aus dem Wege gegangen ist, zeigen zwei als Einführungstexte geschriebene Essays: „Über ‚Fidelio‘“ und „‚Mein Größtes Werk‘“.

Glaubensprüfung in Musik. Die Missa Solemnis.“ Der selbstkritische Autor bittet darum, seine in drei Jahrzehnten unter höchst unterschiedlichen Bedingungen entstandenen Arbeiten nicht als geschlossenes Corpus zu betrachten. Man kann ihm darin folgen, ohne dass der Respekt vor der großartigen Deutungsleistung geringer würde.

(September 2001)

Martin Geck

BEATE ANGELIKA KRAUS: *Beethoven-Rezeption in Frankreich. Von ihren Anfängen bis zum Untergang des Second Empire*. Bonn: Verlag Beethoven-Haus 2001. 368 S., Abb. (Schriften zur Beethoven-Forschung. Band 13.)

Beate Angelika Kraus will ihre Dissertation an Leo Schrades schon mehrfach kritisiertem Buch *Beethoven in France: the Growth of an Idea* (1942) gemessen sehen, da sie „nennenswerte Lücken“ aufweise und „schon durch das Fehlen systematischer Quellenstudien, etwa der Musikpresse, nicht mehr heutigen wissenschaftlichen Ansprüchen genüge“, aber „als Pionierleistung nicht unterbewertet werden sollte“. Insbesondere kritisiert sie Schrades Auseinandersetzung mit den Grundideen der Geschichte und der Kunst in seiner Studie, der darin „primär nach Ideen und Bildern“ gesucht und eine „pure Bestandsaufnahme“ abgelehnt habe. Die Autorin nimmt für sich in Anspruch, durch die Auswertung einer einzigen Quellenkategorie, der Musikpresse, systematischer vorgegangen zu sein. Allerdings handelt es sich eher um eine Auswahl charakteristischer Zitate zu den wichtigen Problemkreisen der Beethoven-Rezeption in Paris als um eine systematische Auswertung der Presse. Der Titel des Buches sollte also entsprechend dem Inhalt lauten: „Beethoven-Rezensionen in der französischen Presse“.

Unter Berufung auf Ludwig Finscher wird die Einzelstudie als „Gebot der Stunde“ deklariert, die „regional, zeitlich und durch die Art der zu berücksichtigenden Quellen“ zu beschränken ist. Neben der Pariser Musikpresse als Spiegel der Beethoven-Aktivitäten der Metropole werden einige regionale Initiativen (u. a. Marseille mit seinen frühen Aufführungen von Symphonien) genannt und die Konzentrierung auf Paris wie üblich damit begründet, Paris sei in Frankreich und Europa führend gewesen. Die Beschränkung des Zeitraums „vom

Ende der Französischen Revolution bis zum Untergang des Second Empire“, d. h. vom Ersten Empire bis zum Ende der Herrschaft Napoléons III., „ein das gesamte kulturelle Leben Frankreichs erschütternder Einschnitt“, macht den Leser neugierig, was wohl für die wichtige neue Etappe der Beethoven-Rezeption in der Dritten Republik wesentlich ist, ohne dass er dafür Hinweise in dieser Arbeit findet. Kraus beschreibt damit den Weg, der nach ihrer Auffassung von der Pioniertat der Aufführungen der Symphonien für das exklusive Publikum bis zum Second Empire führt, wo Beethovens Musik zum „Allgemeingut“ geworden sei.

Das Quellenverzeichnis nennt insgesamt 16 Musikperiodika, ein als homogen eingeschätztes Material, das für die Öffentlichkeit bestimmt war. Das Erscheinen zweier Zeitschriften endete bereits, bevor Beethoven das 20. Lebensjahr erreicht hatte. Mit dem Ausschluss anderer Quellentypen enthebt sich die Verfasserin der Möglichkeit, die Mitteilungen in der Presse in einem weiteren Rahmen einzuordnen. Zu berücksichtigen wären etwa die in der Presse erwähnten Bearbeitungen von Werken Beethovens oder Schriften aus dem feuilletonistisch-literarischen Grenzbereich wie etwa Cyprien Desmarais' *Les dix-huit poèmes de Beethoven. Essai sur le romantisme musical* (1839), in denen der Autor versuchte, „de faire parler à la littérature le langage de la musique, et de populariser de plus en plus les sentiments que la mélodie excite“. Mit den 18 mit poetischen Titeln wie „Vision“, „Le Poète“, „Les Passions“, „L'Amour de l'idéal“, „Sentiment du grandiose, de la puissance et de la majesté“, „Le Drame de la vie“, „L'Orateur“, „Le Romantisme musical“ etc. versehenen, den 18 Streichquartetten Beethovens gewidmeten, als „poèmes“ bezeichneten Prosatexten steht Desmarais' Schrift im Zentrum der Idee der poetischen Musik der Romantik.

Fidelio, der bei Schlesinger als „drame lyrique“ zweisprachig mit italienischem und französischem Text erschien, wurde für eine geplante, durch Proben vorbereitete Aufführung im Odéon von Castil-Blaze arrangiert. Wenn die weiteren vergeblichen Versuche, das Werk in Frankreich zu etablieren, dem Umstand zugerechnet werden, das Publikum und die Musiker hätten „noch nicht das Niveau Beethovens erreicht“, so zeugt dies von einem

naiven Fortschrittsglauben und zeigt die allgemeine Tendenz der Verfasserin, Beethoven zu verabsolutieren und die Bedingungen für den Transfer bestimmter Gattungen zu verkennen. Mit einem Satz wie „Beethovens Oper scheint einfach nicht dem französischen Geschmack zu entsprechen“ ist nichts erklärt. Kann man dann daraus schließen: „Wenn *Fidelio* in Paris nicht den Erfolg der großen Symphonien hat, dann scheint die Ursache in der für Beethoven ungeeigneten Bühnengattung zu liegen“? Über die Qualität oder Angemessenheit dieser Übersetzung sowie der in der Salle Ventadour gespielten italienischen Fassung, deren Übersetzer ebenso wenig genannt wird, ist nichts zu erfahren. Die konzertante Aufführung der Oper durch das Conservatoire führte zu der Einschätzung in der Presse, es handle sich um eine „symphonie dialoguée“ bzw. „symphonie lyrique“. Ohne dass ein terminologischer Beleg angeführt wird, behauptet Kraus, *Fidelio* sei als „Programmsymphonie mit Gesang“ (bei konzertanten Aufführungen des Conservatoire) angesehen worden. Gattungsbezeichnungen nimmt Kraus offensichtlich nicht ernst, „Oper“ reicht ihr als Sammelbezeichnung für alle erwähnten Arten des gesungenen Musiktheaters. *Fidelio* wird einmal schlicht „normale Oper“ genannt. Weitere Widersprüche werden hinzugefügt, wenn es einerseits heißt, das Zustandekommen von Inszenierungen des *Fidelio* sei „am Fehlen eines geeigneten Klangkörpers und eines breiten Publikums“ gescheitert oder in der Schlussbetrachtung, die Bühnen seien „mit Aufführungen anderer Komponisten hinreichend ausgelastet“ gewesen.

Die Rolle des Conservatoire und des Dirigenten François-Antoine Habeneck für die Verbreitung, Kenntnis und Bewertung der Symphonien Beethovens wird im nächsten Kapitel ausführlich dargelegt. Der Abriss der Geschichte des Conservatoire enthält Fehler und Ungereimtheiten: Das Datum, „16 thermidor an III“, ist mit 3. 8. 1798 (recte: 4. 8. 1795) angegeben. Die Leipziger Gewandhauskonzerte entstanden nicht 1743, sondern 1781. Als wesentliches Kennzeichen des Orchesters Habenecks werden die große Besetzung, die ungewöhnliche Relation zwischen hohen und tiefen Streichern genannt. Die statistischen Erhebungen der Arbeit ergeben u. a. die Beliebtheit der *Symphonien* 5 bis 7, einiger Ouvertüren so-

wie der Streicherfassung des *Septetts* op. 20, während die Solokonzerte keine wichtige Rolle spielten. Die 9. *Symphonie* wurde als technisch und musikalisch äußerst schwierig angesehen, aber ist sie eine „fast unspielbare“ Symphonie? Der nicht nur in Paris übliche Wechsel zwischen Virtuosenstück oder -konzert und Symphonien qualifiziert Kraus „eher als kritikloser Kulturkonsum zu betrachtende Praxis“, die durch die Länge der Konzerte gerechtfertigt werden könne, „da die Soloeinlagen auch die Funktion von Pausen erfüllen“.

Kritisch beleuchtet die Autorin die Aufführungen von Werken Beethovens durch Berlioz, der u. a. wie andere Dirigenten einzelne Sätze isoliert aufführte, obgleich ihm das Verdienst der Pariser Première des *Tripelkonzerts* zukommt.

Dass Beethovens Messen in der Liturgie in Paris kaum eine Rolle spielten, wird von Kraus mit Unverständnis aufgenommen, während die zahlreichen Aufführungen von *Christus am Ölberg* quasi als selbstverständlich verstanden werden, obwohl sie erstaunt ist, dass das Werk nicht in Kirchen gespielt wurde. Die Aufführung einer Messe von Lefébure-Wély 1846 in Saint-Roch wird zum Anlass für folgende Bemerkung genommen: „Es muß also vielmehr davon ausgegangen werden, dass eine Aufführung von Beethovens Messen trotz schwieriger Bedingungen möglich gewesen wäre, wenn man nur gewollt hätte, doch offensichtlich wollte man nicht“. Als entschiedener Kritiker der geistlichen Kompositionen wird zunächst Fétis angeführt. Dass die Auffassung des Komponisten und Historikers Bourgault-Ducoudray, der Stil der *Missa solemnis* sei „en opposition formelle avec celui qui nous paraît convenir à la musique religieuse“, ihre Berechtigung hat und keineswegs eine rein französische Meinung darstellt, wird von der Autorin völlig verkannt, geht es Bourgault-Ducoudray doch um eine funktionale Kirchenmusik (zumal in Frankreich, wo man ihrer Besetzung mit Orchester im 19. Jahrhundert noch lange skeptisch gegenüberstand), zu der die *Missa solemnis* nicht gerechnet werden kann. Ob Beethoven und Berlioz als Avantgardisten zu bezeichnen sind, ist zu bezweifeln.

Die Presse ist als Quelle für Aufführungen der Kammermusik Beethovens in den Salons nur bedingt aussagekräftig, aber alles darin zu

findende trägt Kraus gewissenhaft zusammen und findet auch Belege dafür, dass sie als „poetische Musik“ verstanden wurde. Wenn sie bemerkt, Frankreich habe in den Salons seit 1830 mit den Streichquartetten „offensichtlich eine neue Form der Instrumentalmusik“ (gelegentlich als „symphonie en abrégé“ bezeichnet) entdeckt, dann scheint sie die in die Tausende gehenden Veröffentlichungen von Quartetten französischer und anderer Komponisten im 18. und frühen 19. Jahrhundert nicht zur Kenntnis genommen zu haben.

Die wohl interessantesten Kapitel des Buches sind der synchron betrachteten Auseinandersetzung mit den einzelnen Symphonien gewidmet. Das Ignorieren des Zusammenhangs zwischen der *Eroica* und der Verehrung Napoleons (ganz zu schweigen von dem Kontext mit dem Prometheus-Mythos) und die besondere Aufnahme des zweiten Satzes, der in *La France Musicale* als „Prototyp der Programmmusik [gern erführe man, welcher französische Terminus dafür dort erscheint!] bezeichnet“ worden sei, sind die Kernpunkte der Rezeption. Der zitierte Berlioz bezeichnet den Satz als „drame“ und „glaubt“ darin eine Darstellung des Leichenzugs des Pallas nach Vergil zu erkennen, eine Interpretation, mit der er das Werk der Klassizität und Erhabenheit der Antike zuordnet. Die Rezeption der *Pastorale* ist durch die Auseinandersetzung um die „musique pittoresque“ durch deren entschiedene Gegner wie Fétis oder Befürworter wie Berlioz, d'Ortigue oder Bourges bestimmt. D'Ortigue sieht das Werk als dreiaktiges Drama (Kopfsatz: die Natur; Adagio und Scherzo: Natur und Mensch; Gewitter und „Cantique final“: Natur, Mensch und Gott), und Antoni Deschamps verfasste ein vor dem Erklängen der Symphonie zu rezitierendes Gedicht. Bei den Kritikern der 7. *Symphonie* steht stets das Allegretto, meist als Andante bezeichnet, mit Text versehen und gesungen und ganz besonders auch bei Berlioz als Trauermarsch rezipiert, im Vordergrund; ein Satz, der wie die Instrumentierung der *Marcia funebre sulla morte d'un Eroe* und der langsame Satz der *Eroica* bei herausgehobenen Trauerfeiern erklang. Wenn dieser Satz als „Apotheose einer (französischen) Tradition“ angesehen wird, wie Kraus behauptet, hätte man auch die Aufführung der von ihr immer wieder zitierten Modelle von Gossec und Cherubini erwarten

können. Auch in den Presseberichten über die 5. *Symphonie* steht ein Satz, hier das Finale, als kolossaler Triumphmarsch verstanden, im Vordergrund. Die Textbelege dafür, dass der Satz in der Tradition französischer revolutionärer Triumphmärsche steht, fallen mager aus. Eine Erklärung dafür fehlt leider. Fétis geht mit dem Finale der 9. *Symphonie* wie schon mit der *Pastorale* hart ins Gericht und hält die Vertonung der von ihm hoch angesehenen Ode wie später Berlioz für misslungen. Auch das Publikum, das den ersten drei Sätzen applaudierte, stand dem Finale distanziert gegenüber, ein wichtiger Grund dafür, dass es zu zahlreichen Aufführungen ohne Chorfinale kam. Motive für die freien Translationen der Ode von J. Ruelle und anderen, deren Namen nicht ermittelt sind, werden nicht erörtert, sondern ihre Unangemessenheit festgestellt: „von Übersetzungen kann also keine Rede sein“. Im übrigen gibt es im Französischen keine Verse mit 14 Silben (S. 313).

Dass die Beethoven-Rezeption in Frankreich in entscheidenden Punkten sehr unterschiedlich zu Deutschland verlief, hat Beate Angelika Kraus klar nachgewiesen.

In dem mit zahlreichen Bilddokumenten ausgestatteten Buch ist eine beträchtliche Zahl von Fehlern stehen geblieben (S. 46, 52, 65, 67, 85, 165, 166, 193, 205, 207, 209, 212, 224, 227, 246, 267, 287, 288, 293, 305, mehrfach wird der Plural von „chefs-d'œuvre“ falsch geschrieben). Überflüssig erscheint die vielfache Wiederholung der gleichen vollständigen bibliographischen Angabe in den Anmerkungen. Nicht gerade hilfreich für den Benutzer ist die Beschränkung des Namenregisters auf „nur relevante Namen [...], zumal Informationen über weitere in unserer Studie erwähnte Personen (wie z. B. Mozart, Molière oder Napoléon Bonaparte) andernorts leicht zu finden sind“ [sic]. (Januar 2003) Herbert Schneider

CHARLES GOUNOD: *La Nonne sanglante. Dossier de presse parisienne (1854)*. Edited by Kerry MURPHY. Heilbronn: Musik-Edition Lucie Galland 1999. 167 S. (*Critiques de l'opéra français du XIX^e siècle. Volume X.*)

Charles Gounods zweite Oper, *La Nonne sanglante*, nach einem Libretto, mit dem sich Eugène Scribe während mehr als einem Jahr-

zehnt immer wieder beschäftigt hatte, wurde nach nur 11 Aufführungen infolge des Direktionswechsels der Opéra vom Spielplan abgesetzt und danach nicht mehr aufgeführt. Im vorliegenden zehnten Band der im Galland-Verlag erscheinenden Presseberichte über Opern des 19. Jahrhunderts sind 28 teils ausführliche, teils sehr kurze, 1854 entstandene Kritiken zusammengestellt, die merkwürdigerweise nicht chronologisch oder nach den Autoren, sondern nach dem Namen der Presseorgane angeordnet sind. Zur Methode bemerkt die Herausgeberin Murphy, die Orthographie und Interpunktion seien modernisiert und wegen der unzureichenden Qualität der Mikrofilme habe sie „educated guesses“ (dazu gehört vermutlich „une hymne désespérée“, S. 19) vorgenommen, eine nicht gerade Vertrauen erweckende Mitteilung.

Die Besprechungen lassen sich grob in vier Kategorien einteilen: 1. Kritiken, die zunächst auf Personalien der Pariser Opéra eingehen und erst dann auf die Oper selbst, das Libretto, die Vertonung, die Aufführungsqualität und die Inszenierung (u. a. A. Adam, de Rovray, Escudier). 2. Kritiken, die den Stoff eingehend behandeln und nur am Ende kurz über die Vertonung oder die Aufführung berichten (u. a. Delaforest, A. Basset, L. Kreutzer). 3. Kurze Mitteilungen über die Aufführung des Werkes und vorhandene Kritiken (u. a. de Rovray). 4. Kritiken, in denen allgemeine oder grundsätzliche Überlegungen über die Zeitsituation, über die Lage der Oper und des Musiklebens angestellt werden und erst danach konkreter auf das Werk eingegangen wird (u. a. Giacomelli sehr ausführlich, Berlioz mehr anekdotisch und sprunghaft).

Wie im 19. Jahrhundert üblich, werden generell das Libretto, die Herkunft des Stoffes, die Motivation der Handlungen etc., im Fall der *Nonne sanglante* sogar die langwierige Geschichte des Textbuches, eingehend besprochen. Manche dieser Rezensionen sind ausführliche literarisch-dramatische Analysen, die eine entsprechende Bildung des Rezensenten voraussetzen. Delaforest nimmt u. a. auch eine moralische Bewertung des Stoffes vor. Die Beurteilungen des Librettos sind ebenso kontrovers wie die der Inszenierung, die von „d'une magnificence impériale“ (Berlioz) oder dem nichtssagenden „fort convenable“ (Kreutzer) bis

zur „uniformité de mise en scène“ und „monotonie“ (de Rovray) reichen. Hinsichtlich der Musik werden neben den Vokalstücken besonders die instrumentale Introduction anstelle einer Ouvertüre und das „interlude fantastique“ mit dem mit „bocca chiusa“ singendem Chor vorgestellt. Die Begrifflichkeit für dieses „Interlude“ bietet viele Hinweise auf die dadurch erweckten Vorstellungen, Assoziationen und Reminiszenzen. So begegnen Bezeichnungen wie „symphonie fantastique“ (Fiorentino, Gautier) oder „symphonie lugubre“ (Baudillon), „symphonie imitative“ mit einer „couleur sépulcrale“ (Giacomelli), die sich der Analyse verschließen, „musique infernale“ (Berlioz), „bruissement diabolique“ (Escudier), „symphonie du silence“ und „parabase musicale“, die einen undefinierbaren nächtlichen Schauer erzeuge (Gautier), und schließlich „scène fantastique d'orchestre“ auf webersche Art (Déadé). Nur wenige Autoren verkennen das Genie des Komponisten, der als entscheidend von seinem Lehrer Lesueur geprägt angesehen wird.

(März 2002)

Herbert Schneider

MATTHIAS WIEGANDT: *Vergessene Symphonik? Studien zu Joachim Raff, Carl Reinecke und zum Problem der Epigonalität in der Musik. Singsig: Studio 1997. 347 S., Notenbeisp. (Berliner Musik Studien. Band 13.)*

In der vorliegenden Freiburger Dissertation geht es nicht nur um das Ausfüllen eines „weißen Flecks“ der Musikforschung. Mit Recht betont der Autor, dass eine differenzierte Sicht der Gattungsgeschichte erst auf der Grundlage der Beschäftigung mit den fraglichen Werken möglich ist, und entscheidet sich für ein am individuellen Kunstwerk orientiertes Vorgehen (im Unterschied zu der zur gleichen Zeit von der Rezensentin in ihrer Dissertation gewählten Möglichkeit, den gattungs- und institutionengeschichtlichen Kontext zu erörtern).

Die besonderen Qualitäten der Arbeit liegen in den Analysen des zweiten Teils, die tiefe Einblicke in das Innenleben von vier Symphonien Reineckes und Ruffs vermitteln. Wiegandt verzichtet hierbei mit gutem Grund auf den Nachweis kompositorischer Innovation als Ziel der Analyse, da dies im Fall der hier verhandelten Werke zwangsläufig zu negativen Ergeb-

nissen führen würde. Demgegenüber konzentriert er sich auf zwei andere Vorgehensweisen. Erstens wählt er ein werkimmanentes Verfahren, das die dem Komponisten aufgegebenen Gestaltungsprobleme und ihre Lösungen überzeugend aus der Faktur der Werke herausarbeitet. Einen zweiten Aspekt bildet die Frage nach intertextuellen Beziehungen der betrachteten Symphonien zu anderen Werken, zu Vorlagen oder Modellen. Die in diesem Zusammenhang erarbeiteten Methoden und Begriffe stellen die zentrale Leistung der Arbeit dar. An den vorgelegten Ergebnissen zeigt sich das Erkenntnispotential des intertextuellen Ansatzes, werden doch nicht nur subtile Bezüge auf struktureller und formaler wie auf klanglicher und motivischer Ebene aufgezeigt, sondern vor allem deren Funktionen innerhalb von Werkstrategien erfasst. (Dass der Autor ein komplettes Unterkapitel wörtlich aus einem bereits in der *Musiktheorie* 9, 1994, publizierten eigenen Aufsatz übernimmt, ohne dies an irgendeiner Stelle kenntlich zu machen, lässt freilich auf einen eigentümlichen Nebensinn von „Intertextualität“ schließen ...)

Weniger überzeugen die im ersten Teil der Arbeit dargestellten Bemühungen, die Analysen in den musikgeschichtlichen Horizont einzufügen. Die ausführliche Diskussion des Begriffs „Epigonalität“, die vom Gebrauch des Terminus in den Literaturwissenschaften ihren Ausgang nimmt, kommt zu dem etwas mageren Ergebnis, dass sich der Begriff aufgrund seiner Unschärfe im Grunde als unbrauchbar erweist. Wenig erhellend ist auch der Nachweis der zeitgenössischen Verwendung des Terminus, bei dem die Belege ganzen drei – mitnichten als „repräsentativ“ anzusehenden – Beiträgen aus Musikzeitschriften entstammen. Eine gründlichere Beschäftigung mit zeitgenössischen Auffassungen hätte ergeben, dass die Kategorie „Originalität“ keineswegs den Status eines unangefochtenen Wertkriteriums besaß. Hier hätte nicht nur eine fundiertere Kritik an den Verwendungsweisen des Begriffes „Epigone“ in der musikwissenschaftlichen Literatur ansetzen können, vielmehr hätte sich von diesem Punkt aus auch die Unterfütterung des intertextuellen Analyseansatzes durch historische Kriterien durchführen lassen. Es wäre zugleich der Konzeption der Arbeit erheblich zugute gekommen, wenn deren beide Teile –

Begriffsdiskussion und musikalische Analysen – in dieser Weise verbunden worden wären, statt mehr oder weniger beziehungslos nebeneinander zu stehen.

Zu dieser konzeptionellen Schwäche gesellt sich eine durchaus heterogene Qualität der Darstellung. Den teilweise brillanten Analysen stehen weniger dichte Abschnitte gegenüber, in denen für den betreffenden Zusammenhang wenig relevante Informationen zusammengetragen (z. B. biographische Details; auch der Sinn der Diskographie ist nicht recht einsehbar), in denen unbegründete Wertungen über die Werke ausgesprochen, in denen Tatsachenbehauptungen ohne Beleg aufgestellt werden, und dies zuweilen in ausgesprochen manierierter Sprache. Dennoch bedeutet die Arbeit einen erheblichen Gewinn für das Verständnis der hier endlich einmal als Musik ernst genommenen Symphonien der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

(Oktober 2001)

Rebecca Grotjahn

MICHAEL ARNTZ: Hugo Riemann (1849–1919). Leben, Werk und Wirkung. Köln: Concerto Verlag 1999. 356 S., Abb., Notenbeisp.

Das allumfassende Thema der Dissertation von Michael Arntz weckt beim Leser die Hoffnung, Neues an Bewertungen und Einsichten zu Hugo Riemanns Werdegang im Verlaufe der Lektüre zu erfahren. Und neben aller Fülle des vorgelegten Materials wird dieser Erwartungshaltung zumindest faktologisch Rechnung getragen. Immerhin erhielt Arntz für seine mit einem instruktiven Anmerkungsapparat versehene monographische Abhandlung 1999 den „Hendrik Casimir – Karl Ziegler-Forschungspreis [...], verliehen von der Nordrhein-Westfälischen Akademie der Wissenschaften in Zusammenarbeit mit der Königlich Niederländischen Akademie der Wissenschaften“. Ausführlich schildert der Autor Aspekte zu Riemanns sozialer Herkunft, seinem beruflichen Umfeld und dem Weg vom unverstandenen Künstler (Dichter und Komponisten) zum anerkannten Gelehrten. Arntz stellt auf anschauliche Weise die Entbehrungen und Erfolge des verachteten Musikschriftstellers und „vielleicht einzigen Musikwissenschaftlers von Weltgeltung“ dar. Allerdings schwankt man beim Le-

sen der Lektüre zwischen Ermüdung und Ermunterung, Auf- und Anregung. Arntz will den Eindruck erwecken, hier läge ein unterhaltsamer Roman vor. Aber es bleibt nur ein (überflüssiges) Mühen, die schwere Kost leicht zu verpacken. Nur scheinbar geht ihm das Schreiben leicht von der Hand, denn er kommt ohne weitschweifige Redundanz und stilistische Kinderkrankheiten (z. B. in der Häufung von Hilfsverben) bei aller „Lockerheit“ nicht aus. Den redundanten Aspekt kündigt er zwar schon in der Einleitung an. Manche Wiederholung wäre aber durch Verweise in Fußnoten zu verbannen gewesen. Und trotz der außerordentlich lehrreichen, quellenkundlich gesicherten Schilderungen, bleibt eine Schwäche der Arbeit nicht verborgen: die fehlende eigenständige Wertung des Autors. Man sieht sich mit einer Fülle unterschiedlichster Meinungen von Bernhard Ziehn bis Hermann Kretzschmar oder von Oskar Paul bis Guido Adler etc. zu Recht konfrontiert und erhält wertvolle Mitteilung zu deren Ansichten über Riemanns Tätigkeit und dessen Publikationen samt Inhalt. Man erfährt aber in der Regel nur andeutungsweise – abgesehen von solchen Feststellungen wie „Adler hatte damit recht“ (S. 305) oder „Der Vielfalt [von Riemanns Schriften] liegt trotz der oft äußerlich bedingten Mannigfaltigkeit ein einheitliches Prinzip zugrunde. Wenn die Musikwissenschaft heute von einem Begriff Riemann spricht, sollte diese Gewissheit einen substantiellen Platz einnehmen“ (S. 310) – zu welchen Schlüssen nun der Autor gelangt, da meist die Widersprüchlichkeit der Aussagen unkommentiert bleibt. Da hilft es auch nicht, von Anfang bis Ende der Arbeit immer wieder den 60-jährigen Riemann zu zitieren: „Um sich über etwas klar zu werden, ist das beste Mittel, ein Buch zu schreiben“. Wenn dann der Autor sich darauf beziehend zusammenfassend feststellt: „Die Frage, die sein durchaus humorvoll gemeintes Statement [das eben zitierte] am Ende dieses Buches aufwirft, betrifft Riemann als Person und Wissenschaftler. Er war Gegenstand dieser Untersuchungen. Sein Leben, sein Werk und die Wirkung, die es auf die Zeitgenossen ausübte, liefern das Material für die Beantwortung dieser Frage“ (S. 305), fühlt man sich geschlagen und meint, dass man wahrscheinlich gar nichts von der offenbar nie gestellten „Frage“ verstand.

Das in 6 übergreifende Kapitel (Einführung, Quellen, Leben, Werk I, Werk II, Zusammenfassung) und Anhang gegliederte Opus entspricht formal den Anforderungen einer wissenschaftlichen Monographie, auch wenn solche Aspekte wie der Hinweis auf stillschweigende Verwendung von dudengerechten Abkürzungen oder die Auslassung gängiger musikwissenschaftlicher Schlüsselbegriffe (*MGG* oder *RILM*) im entsprechenden Verzeichnis unbeachtet blieben. Gleichermäßen irritiert wiederum die Ausschreibung von Titeln, die im Abkürzungsverzeichnis (eher Siglenverzeichnis) Aufnahme fanden (S. 15, Anmerkung 13: statt *AMz*, *BMw* etc.). Dass gleich im Anschluss an dieses Verzeichnis gesonderte Codes für einen Registerteil erscheinen, legt die Vermutung eines manufakturrellen Produktionsprozesses nahe, gleichermäßen die zum Teil falsch umbrochenen Fußnoten.

Auf S. 36 hält der Autor hinsichtlich der Transkription fest, es sei „nicht klar ersichtlich, wann Riemann ‚dahs‘ und wann ‚daß‘ geschrieben hat. Hier wurde einheitlich die zweite Lesart vorgezogen [...]. Bis auf die einheitliche Schreibung von ‚daß‘ statt ‚dahs‘, die ausschließlich beim Zitieren von Riemann-Handschriften angewendet wird [...], beziehen sich diese Richtlinien auf alle zitierten handschriftlichen Quellen.“ Wenn dann bereits auf S. 64 im Brief Riemanns an Raff „dahs“ steht, fragt man sich, was all die Einleitung soll, wenn der Autor sich nicht an seine eigenen „Richtlinien“ hält.

Hervorzuheben ist die Akribie, mit der sich Arntz dem Studium des riemannschen Oeuvres widmete und in mühevoller Weise bekannte Quellen zu Rate zog bzw. – und das bleibt außerordentlich beachtenswert – neue in zahlreichen europäischen Archiven erschloss. Um so verwunderlicher, dass der Autor offensichtlich nicht bereit war, die Dokumente hinsichtlich ihrer Aussagekraft konsequent zu gewichten oder gegeneinander abzuwägen. So schenkt Arntz den „Memoiren des Riemann-Sohnes Robert“ (*Dummheit und Einsicht. Aus meinem Leben*) zu große Beachtung hinsichtlich ihres quellenkundlichen Wertes. Das lässt sich auch nicht mit dem Umstand des nach wie vor als verloren gegangenen geltenden Hugo-Riemann-Nachlasses begründen. So zitiert Arntz dann auch meist unkritisch aus *Dummheit und*

Einsicht. Befremdlich mutet es an, wenn in einer wissenschaftlichen Arbeit Datierungen zu Dokumenten nicht etwa diplomatisch ermittelt, sondern „geschätzt werden“ (S. 313).

Es bleibt das Verdienst von Arntz, Material zu Leben und Werk Hugo Riemanns systematisch zusammengetragen und es in eine Ordnung gebracht zu haben (Register der zitierten Dokumente und Briefe I–XXXII mit Anhang, Verzeichnis der zitierten Schriften, Artikel und Ausgaben Riemanns, Register der Kompositionen Riemanns). Die in der Regel konsequent angewandten Siglen aus Literatur- und Quellenverzeichnis garantieren übersichtliche Angaben im Apparat, was weiteres wissenschaftliches Arbeiten zum Gegenstand Hugo Riemann maßgeblich erleichtert. Letzteres sei auch deshalb hervorgehoben, da Arntz im Verlaufe der Arbeit immer wieder auf noch zu schließende Überlieferungslücken hinweist. Personen- und Ortsregister sollten unabdingbar bei einer nächsten Auflage Platz im Anhang finden.

(Januar 2003)

Torsten Fuchs

PAUL RODMELL: Charles Villiers Stanford. Aldershot u. a.: Ashgate 2002. xxi, 495 S., Abb., Notenbeisp.

JEREMY DIBBLE: Charles Villiers Stanford – Man and Musician. Oxford u. a.: Oxford University Press 2002. xvii, 535 S., Abb., Notenbeisp., Faks.

Seit 1935 hat sich keine Monographie mehr mit Charles Villiers Stanford befasst. Nun erscheinen, zu seinem 150. Geburtstag, gleich zwei konkurrierende Bücher. Paul Rodmells Studie, aus einer Dissertation an der Universität Birmingham hervorgegangen, erscheint in der verdienstvollen Reihe *Music in 19th-Century Britain* des Ashgate-Verlags, die unter der Leitung von Bennett Zon mittlerweile auf eine stattliche Bandzahl angewachsen ist (vgl. auch *Mf* 53, 2000, S. 207), während Jeremy Dibble seiner Standardpublikation über Charles Hubert Parry bei Oxford University Press nun das Gegenstück zur Seite stellt. Beide Bücher erstreben dasselbe Ziel – die Näherbringung Stanfords als Mensch und Komponist, der nicht nur zu den Vätern der „British Musical Renaissance“ gehörte, sondern auch einer der bedeutendsten Kompositionslehrer in Großbritanni-

en zwischen 1870 und seinem Tod 1924 war. Jetzt ist um so mehr zu erhoffen, dass eine entsprechende Monographie über Frederick Corder bald folgen wird, der einer der wichtigsten Kompositionsdozenten der Londoner Royal Academy of Music war (Stanford und Parry stehen für die Royal College of Music-Tradition), denn gerade bezüglich der Situation an der Royal Academy of Music herrschen derzeit mehr Mythen als Faktenkenntnisse vor.

Dibble verknüpft auf nachgerade klassische Weise Leben und Werk in chronologischer Reihenfolge, wobei er im Vergleich zu Rodmell biographisch deutlich stärker in die Tiefe geht. Vor allem zieht Dibble mehr ungedruckte Quellen heran als Rodmell, der stärker auf bereits Gedrucktes rekurriert, dies aber sinnvoll greifbar macht und damit die zukünftige Forschung stark erleichtert. Gleichwohl nutzt Rodmell oft auch vergleichsweise leicht Zugängliches als Ausgangspunkt, so nützlich die von ihm gebotenen umfassenden Stammbäume Stanfords (S. 10–11 und 14–15), die Übersichten über die von Stanford am Royal College of Music dirigierte Opernaufführungen (S. 345) oder über Stanfords wichtigste Schüler (S. 351) sein mögen. In vielen Punkten gehen die Meinungen und Schwerpunktsetzungen beider Autoren gelegentlich eklatant auseinander – aber dies ist stimulierend für den Leser beider Bücher.

Rodmells Buch ist in zwei Teile unterteilt – der erste befasst sich mit „Life and Work“, der zweite mit den Unterrichts- und Kompositionstechniken Stanfords. Die separate Betrachtung der Unterrichtstechniken macht insbesondere angesichts der umfänglichen Lehrtätigkeit Stanfords durchaus Sinn. Zu der Schar von Stanfords Schülern gehören sehr viele Persönlichkeiten, die im 20. Jahrhundert im britischen Musikleben entscheidend Einfluss genommen haben, von Arthur Benjamin, John Ireland und Frank Bridge über Gustav Holst, Ralph Vaughan Williams, Ernest John Moeran, George Dyson, Gordon Jacob und Herbert Howells bis hin zu solchen „Exoten“ wie Eugene Goossens und Arthur Bliss. Das Verhältnis Stanfords zu manchen Zeitgenossen stellt Rodmell mit größter Sorgfalt dar, etwa in der Betrachtung der Persönlichkeit Edward J. Dents, unter intensiver Auswertung von Dents Nachlass, wenngleich die kurze Aburteilung der

Meinung Dents über Elgar als die Meinung von „Stanford voiced from beyond the grave“ (S. 405) denn doch zu vereinfachend scheint; zu dem Sinfoniewettbewerb, bei dem Stanford 1876 mit seiner *1. Sinfonie* den zweiten Preis erlangte (S. 47), schreibt er fast überhaupt nichts (auch Dibble gibt nicht wirklich erschöpfend Auskunft – hier hinken beide der Forschung deutlich hinterher). Beide Autoren ignorieren leider, wie so viele britische Musikwissenschaftler, die internationale (vornehmlich deutsche) Forschung (z. B. Arbeiten von Klein, Hecht, Mohn und dem Rezensenten) geflissentlich. Leider finden sich in der Folge schwere Mängel in Rodmells Buch – in dem Abschnitt über Stanford als Komponist ist der Erkenntnisgehalt für den Leser ausgesprochen gering, und die Darstellung des Verhältnisses mancher Zeitgenossen zu Stanford erscheint, gerade im Vergleich zu anderen, ausgesprochen dürftig, der Kenntnisstand von 1935 wird nicht erweitert. Deutlich mehr interessierte Rodmell Stanfords irisches Selbstgefühl – aber auch hier erweist sich Dibble bei näherer Betrachtung als der sorgsamere Wissenschaftler.

Dibble bietet, wie bei Oxford University Press üblich, ein mustergültiges Werkverzeichnis – Rodmells ist ausgesprochen unbefriedigend, weil bewusst unvollständig, die Schriften etwa, die zwar ein eigenes Kapitel im Buch haben, wo sie allerdings nur unbefriedigend angesprochen werden, fehlen beispielsweise komplett. Aber auch in Dubbles Werkverzeichnis konnte der Rezensent einen Fehler entdecken: Die in Cambridge befindliche Partiturabschrift des Manuskripts der *2. Sinfonie* wie auch die von Stanford korrigierten Stimmen zu demselben Werk befinden sich bereits seit wenigstens 1998 nicht mehr in der Pendlebury Library, sondern vielmehr in der Cambridge University Library, Signatur Ms. 9042 (Partitur) bzw. 9046 (Stimmen – diese fehlen in Rodmells Verzeichnis ganz). Als Ausgleich zu Dubbles Werkverzeichnis bietet Rodmell eine dieses sehr gut ergänzende Diskographie. Rodmells Bibliographie ist zwar etwas umfangreicher und aktueller, dafür fehlen dort vier Aufsätze Dubbles. Gleichwertige Register beschließen zwei Bücher, von denen der Rezensent keines in seiner Bibliothek missen möchte.

(Januar 2003)

Jürgen Schaarwächter

SUSAN VANDIVER NICASSIO: *Tosca's Rome. The Play and the opera in historical perspective.* Chicago/London: The University of Chicago Press 1999. XIX, 335 S., Abb., Notenbeisp.

Die Autorin war Opernsängerin und hat die Titelpartie von Giacomo Puccinis *Tosca* mehrfach interpretiert; sie arbeitete als Stipendiatin an der Accademia Americana in Rom und ist heute Professorin für Geschichte an der University of Southwestern Louisiana. Dieser biographische Hinweis vermag schlaglichtartig Methodik und Ziel der Publikation zu begründen: Die Autorin nähert sich ihrem Gegenstand aus interdisziplinärer Perspektive, indem sie historische Quellenstudien, Musik- und Textanalyse, Studien zur Ästhetik des Theaters und der bildenden Kunst sowie Untersuchungen zur Mentalitäts- und Sozialgeschichte zu einem gleichermaßen komplexen wie faszinierenden Gesamtbild von „*Tosca's Rome*“ vereint.

Susan Vandiver Nicassio stellt indes weder Victorien Sardous 1887 uraufgeführtes Schauspiel *La Tosca* noch Giacomo Puccinis Oper *Tosca* aus dem Jahre 1900 – im allgemeinen Bewusstsein die idealtypische Formulierung des italienischen Opernverismo – in den Mittelpunkt ihrer Untersuchung. Vielmehr gilt ihr Interesse der Rekonstruktion historischer Lebenswelten. Ausgehend von der politisch-sozialen Realität des Schriftstellers Sardou und des Komponisten Puccini lenkt die Autorin den Blick auf Zeit und Schauplatz von Oper und Schauspiel: auf die Stadt Rom um das Jahr 1800. *Tosca's Rome* gerät so zur Studie über die Geschichte Italiens an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert.

In der Forschungsliteratur wurde immer wieder der realistisch-veristische Gehalt der Werke Sardous und Puccinis akzentuiert: die Orientierung an historischen Ereignissen und Figuren, die topographische Exaktheit (Sant' Andrea della Valle, Palazzo Farnese, Castell Sant'Angelo), der Realismus in der Zeitgestaltung des Handlungsablaufs (17. und 18. Juni 1800), der Realismus des Klanges (Te Deum, Kantate oder Hirtengesang). Solche Überlegungen, die von einer Widerspiegelung von Realität in und durch Kunst ausgehen, treten bei Susan Vandiver Nicassio in den Hintergrund. Die Autorin entwirft demgegenüber auf die drei Protagonisten in Schauspiel und Oper bezoge-

ne Szenarien: Wie hat ein Maler die Stadt Rom im Jahre 1800 erfahren, wie eine Sängerin, wie ein hochrangiger Mitarbeiter der Polizei. Da diese Rekonstruktion der Historie stets in Relation zu den handelnden Figuren formuliert ist, bleibt Geschichte – und darin liegt die herausragende Qualität der Studie – nicht abstrakt, sondern eröffnet einen Horizont, von dem aus Sardous Schauspiel und Puccinis Oper in neuem Licht erscheinen.

„Tosca is a portmanteau of cultural icons“ (S. XVII) – der Begründung dieser These gilt letztendlich das Interesse der Autorin. Für Puccinis *Tosca* resultiert daraus eine konsequente Interpretation: Die Protagonisten der Oper zerschellen mit ihren Wünschen und Sehnsüchten an übergreifenden historischen, mentalitätsgeschichtlichen und kulturellen Prozessen, an politischen Ideologien und erstarrten religiösen Dogmen. Puccinis *Tosca* ist ein Stück politisches Musiktheater.

(September 2002) Hans-Joachim Wagner

STEFAN SCHWALGIN: „*Le Précepteur*“ von Michèle Reverdy: *Analyse der Kompositionstechnik unter semantischem Aspekt*. Kiel: Wissenschaftsverlag Vauk 1999 (zugl. Hamburg, Univ., Diss., 1998). 274 S., Abb., Notenbeisp.

Der Gegenstand der zu besprechenden Arbeit, eine 1989/90 entstandene Oper, die auf Lenz' Schauspiel *Der Hofmeister* (1774) fußt, war in der musikwissenschaftlichen Literatur schon wiederholt behandelt worden, am ausführlichsten in Dörte Schmidts interdisziplinär angelegter Dissertation *Lenz im zeitgenössischen Musiktheater. Literaturoper als kompositorisches Projekt bei Bernd Alois Zimmermann, Friedrich Goldmann, Wolfgang Rihm und Michèle Reverdy* (Stuttgart/Weimar 1992). Die Autorin verfügte über wesentliche Dokumente zur Werkgenese (Arbeitsexemplare des Librettos mit handschriftlichen Einzeichnungen und die Kompositionsskizzen sowie Tagebucheintragen der Komponistin usw.) und skizzierte auf rund 60 Seiten ein Bild der Oper, das hinsichtlich des Librettos nur noch unerheblich zu differenzieren und präzisieren zu sein schien und dem – was die Musik betrifft – „hinsichtlich der globalen Strategien Reverdys“ selbst Schwalgin „vertretbare Einschätzungen“ bescheinigt (S. 9). Dennoch bietet Schwalgin

nicht nur Differenzierungen und Präzisierungen sowie eine eingehende Gesamtanalyse des Werkes; seine Fragestellung ist eine andere: Suchte Dörte Schmidt Reverdys Formbildung letztlich mit Deleuzes und Guattaris Rhizomtheorie zu erklären (S. 264 ff. und 271 f.), so untersucht Schwalgin die „vielfältigen und oftmals hintersinnigen semantischen Bezüge [...], die zwischen sämtlichen Ebenen der kompositorischen Faktur und der Textvorlage gestiftet werden“ (S. 8).

Die Arbeit, die durch ihre zugleich detaillierte und klare Gliederung schon im Inhaltsverzeichnis gut erschlossen und weithin angenehm zu lesen ist, behandelt erst das Libretto (1. Allgemeine Aspekte der Bearbeitung, 2. Dramenstruktur, 3. Inhaltliche Themenkomplexe, 4. Die Figuren im Libretto), dann die Partitur (1. Allgemeines, 2. Kompositionstechnische Grundlagen, 3. Figurenbezogene Einzelanalysen, 4. Beziehungen zwischen Figuren). Schon der Teil über das Libretto wirkt – zumindest für einen Nichtgermanisten – sehr kompetent (was freilich angesichts der reichen Literatur zum Thema Lenz weniger erstaunlich scheinen mag); doch auch der Teil über die Partitur wirkt weithin einleuchtend (wenn auch z. T. etwas abgehoben, was mit einer sehr weitgehenden Orientierung am musikalischen Material einerseits und an der musikalischen Personencharakteristik andererseits zusammenhängt). Einleuchtend ist z. B. der Nachweis der ineinander verschachtelten Quintenzirkelsegmente in der Zentraltonfolge (S. 73 ff.); ebenso treffen die Beobachtungen an den 21 Akkorden, die den genannten Zentraltönen unterlegt sind, zu (S. 78 ff.), wenn auch zu fragen bleibt, inwieweit damit die Kriterien der Komponistin tatsächlich getroffen und erfasst sind – diese Frage stellt sich angesichts der stilistischen Position Reverdys (einer Schülerin Messiaens, dessen Begrifflichkeit in den Analysen gelegentlich durchscheint) und wäre wohl am ehesten durch einen werkgenetischen Ansatz zu klären. (Freilich scheint Schwalgin nicht mehr über die hierfür unentbehrlichen Kompositionsskizzen verfügt zu haben.) Insgesamt handelt es sich um eine sehr beachtliche und in mancher Hinsicht vorbildliche Arbeit.

(Oktober 2002)

Wolf Frobenius

musik nachdenken. Reinhold BRINKMANN und Wolfgang RIHM im Gespräch. Regensburg: Con Brio Verlagsgesellschaft 2001. 153 S., Abb.

Ein Komponist und ein Musikwissenschaftler im Gespräch, die sich erfreulich unpräzise und dennoch zugleich „mit engagiertem Ernst über Musik und ihre kulturellen Bedingungen heute“ austauschen (so Reinhard Schulz im Nachwort, S. 152) – in diesem Sinne trafen sich Anfang 2001 Reinhold Brinkmann und Wolfgang Rihm zu einem zweitägigen Gedankenaustausch im Umfeld der Verleihung des Ernst-von-Siemens-Musikpreises an Brinkmann 2001. Ein in vielfältiger Weise anregender Kunst- und Kulturdialog, wobei in einer Art Rollentausch hier eher der Komponist fragt bzw. nachfragt und der Musikwissenschaftler zur Auskunftsperson gerät und so die undankbare Rolle des bloßen musikwissenschaftlichen Stichwortgebers vergleichbarer Komponistengespräche vermeidet. Neben zahlreichen Themen überwiegend zu Musik, Geistesgeschichte und kulturellem Umfeld des 19. und 20. Jahrhunderts werden auch grundlegende Entwicklungen des Faches Musikwissenschaft berührt – ausgehend zumeist von einer amerikanischen Perspektive, für die der sowohl in Deutschland wie in den USA (Harvard University) lehrende Brinkmann einen idealen Ansprechpartner darstellt. Besonders überzeugend mutet dabei das offenherzige wie pragmatische Eingeständnis von Soll (!) und Haben der amerikanischen „New Musicology“ an (vgl. etwa S. 113–118) – ein wohlthuender Kontrast auch angesichts einer aktuellen Larmoyanz-Debatte zur Situation der deutschsprachigen Musikwissenschaft, die in einem oft überbetonten Vergleich zur Situation der amerikanischen Musikwissenschaft, so möchte man meinen, gegenwärtig nur noch Defizite zu kennen scheint. Dass dagegen auch hier ein mehr sachlicher Blick auf vergleichbare Stärken und Schwächen des Faches wünschenswert wäre – auch in Bezug auf die institutionell unterschiedliche Ausgangslage von deutscher und amerikanischer Musikwissenschaft –, macht das Beispiel von Brinkmann zur Genealogie der New Musicology deutlich: Denn ein wesentlicher Impuls für die Entwicklung der New Musicology bildete die Abkehr von solchen „Buchhalteranalysen“, die als Produkt des amerikanischen Faches „Music Theo-

ry“ im Rahmen der „Set Theory [...] gut vier Jahrzehnte lang die amerikanische Theorieszene beherrschte“ (Brinkmann, S. 115). Solches nun in Analogie als Problemlage einer deutschsprachigen Musikwissenschaft anzulasten, um dann von hier aus pauschal einen weiterführenden Kontextualismus einzufordern, greift sicherlich fehl: Wesentlichen Protagonisten des Faches wie Carl Dahlhaus, Ludwig Finscher, Friedhelm Krummacher oder Peter Gülke ist nun wahrlich kein Vorwurf einer reinen Strukturanalyse (einer pragmatisch ausgerichteten „Set Theory“ vergleichbar) zu machen, haben diese doch stets mit Anspruch auf hermeneutische wie ästhetische Reflektion auch weiterführend kontextualistische Aspekte und Fragestellungen berücksichtigt. Das davon unbeschadet die berechtigte Forderung für die deutschsprachige Musikwissenschaft bestehen bleibt, wie in Amerika „den Kontext von Musik, ihre Eingebundenheit in kulturelle Zusammenhänge“ (Brinkmann, S. 115) stärker als bisher in bestimmten Themenfeldern aufzugreifen, steht auf einem ganz anderen Blatt – auch eingedenk der Pointe, dass die vielbeschworene Öffnung im Zuge einer verstärkt geforderten Kontextualisierung in der amerikanischen Musikwissenschaft, als dem hierbei immer wieder angeführten Vorbild, bisher wohl auch nicht zu einer wirklichen Repertoire-Erweiterung geführt hat, indem die „neue Musikwissenschaft genau den Werk-Kanon der alten perpetuiert“ (Brinkmann, S. 116).

Die Schwierigkeit einer stimmigen Adaption innovativer Methoden auf musikwissenschaftliche Themenfelder zeigen auch solche zugespitzten Entwicklungen innerhalb der (wiederum von Amerika ausgehenden) Gender Studies. Körperdiskurse als vernachlässigte Kategorie für die musikwissenschaftliche Auseinandersetzung zur europäischen Kunstmusik zu reklamieren, ist die eine (berechtigte) Sache; diesen Ansatz aber in einer forcierten Interpretation zu verabsolutieren und den Werken gewaltsam überzustülpen, die andere (auch mit einer dabei nicht selten aufrechnenden Volte, den ästhetischen wie ideengeschichtlichen Gehalt der Werke als Produkt einer vermeintlich obsoleten Musikgeschichtsschreibung zu negieren). In diesem Sinne kann man Rihms exemplarischen Einwand auf Susan McClary nur unterstreichen, die den ersten Satz der 9. *Sym-*

phonie von Beethoven allen Ernstes als eine „Vergewaltigungsszene“ beschrieben hat. „Brinkmann: Und dann hat Susan McClary, eine prominente Vertreterin dieser New Musicology, eine Analyse des ersten Satzes der neunten Symphonie von Beethoven vorgelegt und die Interpretation als ‚rape‘ bis ins Detail durchgeführt. [...] und es bleibt ein Moment der Irritation, wenn man erkennt, welche physischen Gewalten dort am Werk sind und auch welche Körperlichkeit in der ästhetischen Erfahrung sublimiert werden soll. Diese Dinge muss man wieder neu bewusst machen. Rihm: Aber sie als Vergewaltigung zu interpretieren, das ist, finde ich, der falsche Schritt. Der erste Schritt wäre doch, es als auf den Autor selber bezogene autoaggressive Form des Umgangs mit musikalischem Material zu interpretieren“ (S. 117 f.). Den Blick auf solche fachimmanenten Probleme zu richten, ohne dabei in schulmeisterlicher Attitüde zu verweilen, und zugleich die Perspektive weiträumig auf vielfältige Rückkoppelungen von Kunst und Gesellschaft zu lenken, stellt eine ansprechende Leistung dieser insgesamt nur zu empfehlenden Gesprächsmitschrift dar.

(Dezember 2002)

Joachim Brügge

L'Opéra en France et en Italie (1791–1925). Une scène privilégiée d'échanges littéraires et musicaux. Actes du colloque Franco-Italien tenu à l'Académie musicale de Villecroze (16–18 octobre 1997). Sous la direction d'Hervé LACOMBE. Paris: Société Française de Musicologie 2000. 320 S. (Publications de la Société Française de Musicologie. Troisième série. Volume 8.)

Die französische und italienische Gesellschaft für Musikwissenschaft veranstalten im zweijährigen Zyklus eine gemeinsame Tagung. Im Jahre 1997 fand diese Veranstaltung in der Académie musicale de Villecroze statt und war den französisch-italienischen Beziehungen auf dem Gebiet der Oper gewidmet. Der vorliegende Kongressbericht enthält zwölf Referate und eine Einleitung des Herausgebers. In seiner Skizze der Entwicklung dieser Beziehungen betont Hervé Lacombe, gestützt auf Gille de Van, die Dichotomie zwischen italienischer Vokalität und der von der Pariser Presse geforderten Priorität des Literarischen. Die Macht des Affekts und die Logik der Bedingungen des

Affektiven, die suggestive und expressive Stärke der Singenden seien die Basis der italienischen Oper, für die französische dagegen die logische Entwicklung der Intrige und der Handlungsweise der Personen. Das Verhältnis zwischen beiden Opern bewege sich seit jeher zwischen den Polen der Annäherung bzw. Identifikation bis zur strikten Abgrenzung.

A. Fabiano behandelt wie schon vor ihm Marco Marica und Emilio Sala, die beide nicht zitiert werden, die Übertragung französischer Opéras comiques ins Italienische und ihre Neuvertonung im späten 18. Jahrhundert. In einem Brief Grétrys an Beaumarchais hatte dieser bereits die Frage des Autorenrechts für solche Übersetzungen gestellt, da er Libretto und Vertonung als Einheit sah, also auch die Rechte des Komponisten bei Libretto-Übersetzungen und Neuvertonungen berührt sind. Giuseppe Carpani setzte sich angesichts des Verfalls der Opera buffa für die neue Gattung der Opera semiseria ein, da er die Opéra comique für besser strukturiert hielt als die moderne „Farsa“. Während seiner Tätigkeit am Theater im Monza zwischen 1787 und 1795 übersetzte er eine Reihe von Opéras comiques ins Italienische, u. a. *Camille* von Marsollier und Dalayrac für Paër, die 1804 im Théâtre italien in Paris aufgeführt wurde und von Fabiano exemplarisch untersucht wird.

François Lévy geht es um den Paradigmenwechsel vom Melodram und der Opera semiseria zu Romanis und Bellinis *Il Pirata*. Am Beispiel der Umwandlung von Pixérécourts Melodram *La Citerne* zu *Chiara e Serafina, ossia Il Pirata* und des Melodrams *Bertram, ou Le Pirate* des Baron Taylor und Charles Nodiers zu *Il Pirata*, beide durch Romani, zeigt Lévy die völlige Neuorientierung im letztgenannten Werk auf. Er erläutert die Funktionsweise des Melodrams, für das der Verlauf der Intrige – der Triumph der unterdrückten Unschuld, die Bestrafung des Verbrechens und der Tyrannei – und ihre Inszenierung entscheidend ist, während die Personen darin zu Typen reduziert seien. Das Drame lyrique des 18. Jahrhunderts, die Comédie larmoyante und das Melodram stellen die Ausgangsgattungen für die Opera semiseria dar, wobei der sentimentale Typus à la *Nina* von Paisiello von der Semiseria zu unterscheiden ist. Für Lévy ist das Melodram die wichtigste Ausgangsgattung für die sich um

1800 entwickelnde *Semiseria*. Mit der Übersetzung von Maturins Drama *Bertram ou Le château de St.-Aldobrand* hatten Taylor und Nodier und dann Taylor in dem Melodram *Bertram ou Le Pirate*, wie Lévy unterstreicht, ein Werk einer neuen Kategorie adaptiert, ein nicht klassifizierbares Stück, „monstrueux au sens noble“, das dem „frenetischen“ Werktypus von Byron und Maturin angehört und eine entscheidende Rolle bei der Überwindung des Melodrams spielte. Nicht nur die Personencharakteristik ist neu, sondern auch der Handlungsverlauf folgt anderen Gesetzen als das Melodram, denn die Ausgangskatastrophe, die vor der Bühnenhandlung stattfand, führt dazu, dass die Hauptpersonen in sich selbst gefangen sind und es dadurch zur Blockade der dramatischen Situation kommt. Die Lösung des Konflikts besteht nunmehr in einem „cataclysme paroxystique“. Lévy bezeichnet die Neuorientierung als „la grande inversion poétique“ und definiert den Wahn als letzten Sinn des Dramas. Romani kam nach Lévy das Verdienst zu, durch die Einführung der die Wirklichkeit übertreffenden Wahnsinnsszene die entscheidende Neuorientierung vorgenommen zu haben.

Hervé Lacombe stellt in seinem Beitrag den Romaufenthalt Bizets, seine frühe Orientierung hin zum Musiktheater und die Komposition des *Don Procopio* in den Mittelpunkt seines u. a. mit vielen Briefzitatzen gut dokumentierten Beitrags. Detailliert belegt er die Orientierung Bizets an Kompositionen Rossinis, Donizettis, Mozarts und Halévys und analysiert die Elemente der charakteristischen Tonsprache und Instrumentierungskunst Bizets, die sich ansatzweise bereits in diesem Frühwerk nachweisen lassen. Die Notierung der Notenbeispiele, d. h. die Balkung der Achtel und kleineren Notenwerte bei syllabischer Silbenverteilung, hätte in seinem Beitrag korrigiert werden müssen.

F. Nicolodi geht in ihrem Beitrag zunächst auf Meyerbeer in der italienischen Musikkritik ein und schildert dann die verschiedenartigen Probleme, die sich bei der Übernahme der Opern Meyerbeers auf italienischen Bühnen seit 1840 bis zum Ende des Jahrhunderts ergaben. Weder hinsichtlich der Orchesterbesetzung und des Chores noch der aufwendigen Inszenierung bestanden in den italienischen

Opernhäusern die Voraussetzungen für die Aufführung von Grands opéras. In verschiedenen Synopsen sind alle Meyerbeer-Aufführungen in Italien, die Kürzungen in *Robert le diable* und *Le Prophète* zusammengestellt.

St. Huebner widmet sich den musikdramatischen Konfigurationen in den Grands opéras Massenets und behandelt insbesondere die Verwendung und Abwandlung der „solita forma“ in den Duetten (er geht von einer längeren Existenz der Cabaletta aus als Colas, der von ihrer endgültigen Aufgabe in den 1860er-Jahren spricht) und die Finali. Mit vielen Nachweisen von Vorbildern oder ähnlichen musikdramatischen Lösungen bei italienischen oder französischen Vorgängern Massenets stellt Huebner seine umfassende Kenntnis der Oper des 19. Jahrhunderts unter Beweis.

G. Loubinoux untersucht Puccinis Beziehungen zum französischen Theater und insbesondere zu Victorien Sardou, der dem italienischen Verismus mehrere Stoffe lieferte. Puccinis *Tosca* ist ein bekannter Fall, dessen Einordnung in den Verismus oder den Expressionismus bis heute diskutiert wird. Loubinoux interpretiert die drei entscheidenden Kennzeichen von Sardous „Pièce“ *La Tosca*, das Bemühen um „pointillistischen“ Realismus und Wahrheit aller Details (etwa in den ausführlichen Didaskalien), die zwiespältige Beziehung zum klassischen Melodram (besonders die Person Scarpia, des eine unschuldige Person verfolgenden Bösewichts) und den Zuschnitt auf Sarah Bernhardt (nur sie konnte die beiden Kasperletheaterszenen – „scènes granguignolesques“ –, die Folterszene und den Todessprung am Ende, akzeptabel erscheinen lassen). Loubinoux diskutiert die Gemeinsamkeiten zwischen der Ästhetik des Melodrams, des französischen Naturalismus und des italienischen Verismo. Puccini habe den melodramatischen Charakter des Werkes im Sinne eines „retour en arrière“ verstärkt, um ein breiteres, für Italien neues, kleinbürgerliches Publikum zu gewinnen. Interessant sind auch die Ausführungen zur französischen Übersetzung der *Tosca* durch Paul Ferrier, der das Werk für die „Pariser Ästhetik“ zurückzugewinnen verstand, indem er die prosa-ähnliche Dichtung Giacosas und Illicas in das „Stahlkorsett“ des französischen Verses zurückversetzte und u. a. den römischen Dialekt von „Io de' sospiri“ in eine Schäferdichtung im

Stil des 18. Jahrhunderts („Ma pastourelle“) verwandelt habe. Er kommt zu dem Ergebnis, wie so oft herrsche im Fall der *Tosca* ein Missverständnis vor, da Sardou, wie in Frankreich so oft geschehen, der Versuchung erlegen sei, Italien und die Italiener so darzustellen, wie es seiner Imagination entsprach bzw. wie es ihm gerade passend erschien.

D. Villa beschäftigt sich mit der italienischen Rezeption von *Pelléas et Mélisande*, die 1908 mit der Aufführung in La Scala in Mailand unter der Leitung Toscaninis während einer „serata di battaglia“ begann. Nach dem Referat des vor der Aufführung entstandenen Schrifttums zur Oper Debussys geht er auf die Kritiken der Tages- und Fachpresse nach der Premiere ein. Einer der entscheidenden Vorwürfe gegen das Werk betraf den Textvortrag, den man eher dem Sprechen als dem Singen nahe stehen sah. In Rom wurde nicht nur die Aufführung der Oper 1909 zum Skandal, sondern auch die Besprechungen waren sehr negativ.

Beim ersten der Verdi gewidmeten Artikel geht es um die Behandlung des Alexandriners in den *Vêpres siciliennes*. Colas geht von der Hypothese aus, die Vertonung des französischen Verses habe sich auf die Entwicklung der Melodik bei Verdi ausgewirkt. Seiner Analyse schickt er genaue Begriffsdefinitionen voraus („isométrie“/„anisométrie“ und „isosyllabique“/„anisyllabique“). Bezüglich der Metrik des Alexandriners unterscheidet er nach Quicherat vier „coupes“ (Versgliederungen vor der Hauptzäsur) sowie als fünfte Kategorie den von Quicherat als fehlerhaft angesehenen, aber im Musiktheater häufigen Halbvers ohne „coupe“, in der nur die letzte Silbe des Halbverses akzentuiert ist („Mais je te venge-rai“). Im Gegensatz zu anderen Sprachen gibt es demnach im Französischen keine Standard-Betonungsweise des Alexandriners. In einem zweiten Schritt analysiert Colas die Behandlung des Verses in der Melodik Verdis, präsentiert in einer ersten Übersicht alle Alexandriner der *Vêpres siciliennes* und gliedert die Vertonungsweise in zwei Typen, durchkomponiert und periodisch (das Orchestermotiv bezeichnet er als „motif conducteur“, ein Begriff, der von den französischen Wagnerianern für das Leitmotiv verwendet wurde). Die meisten Alexandriner der geschlossenen Formen (bei Scribe in der Regel im Wechsel mit Acht- und Zehnsilbern)

treten, wie zu erwarten, in deren dialogisierenden Teilen auf („scena“ und „tempo di mezzo“) und werden von Verdi als Parlante vertont. Bei der Vertonung der Alexandriner beobachtet Colas zwei Lösungen, entweder konvergiert der Vers Scribes mit der italienischen Tradition, dann kann Verdi seine Vertonungsverfahren beibehalten (die anisosyllabischen Verse sind den endecasillabi oder settenari sciolti nahe), oder aber er ergreift die spezifischen Möglichkeiten des französischen Verses und seiner Prosodie, um seine melodische Konstruktionsweise abzuwandeln oder zu erneuern. Das markanteste Beispiel für die Innovation stellt die auffallend häufige, nach Colas „zyklische“ Verwendung des Anapästs in den *Vêpres siciliennes* dar, die Frits Noske zufolge mit dem Tod assoziiert ist. Colas dagegen leitet aus der Schlüsselszene im Finale des II. Akts die Semantik dieses Rhythmus als Ausdruck für Scham, Wut, Revolte und Rachsucht ab. Der Rhythmus scheint hier primär instrumental bestimmt, wie Colas richtig feststellt. Die Konkordanz zwischen poetischer und melodischer Metrik ist durch die Verkürzung der Silben („hon-te“ und „ra-ge“, jede Silbe als 1/32-tel) „stilisiert“, da Verdi reguläre Akzentuierungen bei der Versvertonung anstrebt. In den beiden genannten Beispielen ist die poetische Metrik zugunsten der rhythmischen Schlagkraft aufgegeben. Mit seiner Analyse situiert Colas *Les Vêpres siciliennes* als Scharnierwerk zu *Don Carlos*, in dem der Alexandriner in geschlossenen Formen eine weit bedeutendere Rolle spielt.

P. Petrobelli greift die Problematik des Anapästs in *Un Ballo in maschera* auf. Ihm zufolge war Frankreich auch hinsichtlich der Vermittlung der deutschen Musik eine wichtige Wegstation. Wie er nachweist, kaufte Verdi den Großteil der in seiner Bibliothek erhaltenen Partituren deutscher Komponisten während der längeren Aufenthalte in Paris 1853–1855. In *Un Ballo in maschera* spielt der „decasillabo“ mit seinem vielfach variierten anapästischen Rhythmus eine herausragende Rolle. Dieser Rhythmus wird zur „tour de force“. Drei Schlussfolgerungen zieht Petrobelli aus der häufigen Verwendung des „decasillabo“, den Verdi dem unerfahrenen Somma aberverlangt habe: Der Anapäst sei ganz bewusst eingesetzt, er sei das Ergebnis der aus der Vertonung des französischen Verses der *Vêpres siciliennes* ge-

wonnenen Erfahrung und durch das Studium des Kopfsatzes von Beethovens 7. *Symphonie* inspiriert (der letzte Punkt ist als „gut fundierte“ Hypothese formuliert).

G. de Van belegt anhand des Vergleichs von *Gustave III ou Le Bal masqué* und *Un Ballo in maschera* die unterschiedlichen Konzeptionen der französischen und italienischen Oper, fehlende Dramatik bei Auber, der nur durch Eleganz bzw. Grazie, Charme und Esprit seiner Musik gefalle, aber einer dramatischen Dichte, leidenschaftlichen Ausbrüchen oder Auseinandersetzungen zwischen den Personen aus dem Weg gehe und deshalb ein aufwendiges Spektakel veranstalte, und hoher Emotionalität und Konzentration auf die Darstellung von Leidenschaften bei Verdi. De Van operiert mit dem Begriff der „Dedramatisierung“, um die leichte Art Aubers zu kennzeichnen, die in Kontrast stehe zur leidenschaftlichen Tonsprache Verdis. Als Beispiel dient ihm das Thema des Allegro non troppo der Ouvertüre zu *Gustave III*, das aus dem dritten Finale stammt und einen Vaudeville-Charakter habe und dort der Verspottung Ankaströms diene. Dem ist jedoch aus zwei Gründen zu widersprechen: Einerseits handelt es sich dem Charakter nach keineswegs um eine Vaudeville-ähnliche Musik (vielmehr ist sie doppelbödig – feierliche Aufzugsmusik, die aber auch den Chor der Verschwörer „Que le tyran frémissé“ begleitet –, ihr zweites Motiv stammt aus dem Parlante bei Dehorns „Vois-tu ce voile blanc“). Andererseits erklingt diese Musik im dritten Finale, als die Höflinge dem König auflauern, um ihn zu ermorden. Erst später spotten sie beim Erklingen einer anderen Musik über Ankaström.

In ihrem gut dokumentierten Beitrag erklärt A. Devriès-Lesure die juristischen Hintergründe für die Schwierigkeiten, auf die Verdi mit der Direktion des Théâtre-Italien stieß. Die Zahlung der Rechte an die Autoren war von der Nationalität des Komponisten und von dem Ort der Erstaufführung abhängig (wenn nur eine Aufführung im Ausland stattgefunden hatte, gehörte das Werk bereits zur „domaine public“). Ein weiterer neuer Aspekt des Artikels ist die Biographie des Direktors Toribio Calzadoro, eines reichen Hasardeurs und Spielers, der bei primitiven Betrugereien überführt wurde. Offenbar war er wegen seines Reichtums 1855 während einer schwierigen finanziellen Situa-

tion des Théâtre-Italien zu dessen Direktor ernannt worden. Die Autorin zieht trotz aller Probleme ein relativ positives Resümee seiner Direktion.

Im letzten Beitrag des Bandes stellt K. Henson unter dem Titel „Exotisme et nationalités“ die Vereinnahmung der *Aida* als von der französischen Operntradition geprägtes Werk dar und dokumentiert die Inszenierungsgeschichte der ersten in der Opéra aufgeführten *Aida* unter besonderer Berücksichtigung der Bedeutung des Ägyptenkults und der „ägyptischen Trompeten“. Dass Verdi selbst die Aufführungen leiten konnte und am Ende auf der Bühne erschien, war eine Ausnahme und besondere Auszeichnung für den Komponisten.

Der gehaltvolle und anregende Band enthält leider eine Reihe von Fehlern („Chouillet“, S. 21; „pressentir“, S. 63; „Jahrhundert“, S. 93; „de la fameuse scène“, S. 94; „les acquis importants“, S. 100; falsche Seitenangabe S. 122; „les amants sont“ sowie „une Liebestod“, S. 136; „c'est le cas“, S. 144; „processus poétique“, S. 205; „néanmoins“, S. 219; „me-mo-ri-e“, S. 221). Außerdem sind die Abbildungen von S. 279 an falsch nummeriert.

(März 2002)

Herbert Schneider

Das österreichische Cembalo. 600 Jahre Cembalobau in Österreich. Im Gedenken an Hermann Poll aus Wien (1370–1401). Kunsthistorisches Museum Wien. Hrsg. von Alfons HUBER. Tutzing: Hans Schneider 2001. 638 S., Abb.

Von der Fachwelt bisher weitgehend unbeachtet, hat das österreichische Cembalo ehemals tatsächlich einen wesentlichen Beitrag zur Musikgeschichte an der Schwelle zur Wiener Klassik geleistet.

Für die Musikwissenschaft, die Instrumentenkunde, die Technikgeschichte und für Restauratoren in gleicher Weise interessant, lässt das vorliegende Werk zum österreichischen Cembalo in mehrfacher Hinsicht aufhorchen. Denn zum Ersten wird die jüngst erforschte Tatsache belegt und ausgeführt, wonach ein wesentlicher Schritt zur Erfindung des Cembalos gegen Ende des 14. Jahrhunderts in Österreich geleistet wurde. Und andererseits behandelt es ein bisher erheblich unterschätztes Feld österreichischer Kulturgeschichte, indem den Spuren jener instrumentenbauerischen Tradi-

tion nachgegangen wird, welche im 18. Jahrhundert dem Klavierbau der Wiener Klassik unmittelbar vorangegangen war. Dabei geht es nicht zuletzt um technologische Eigentümlichkeiten, deren Konsequenzen auf die künftige Einschätzung einer ursprünglichen Klangvorstellung der Komponisten und der Instrumentenbauer bei weitem noch nicht vollständig abzusehen sind.

Dieses großzügig angelegte Buch repräsentiert eine verdienstvolle verlegerische und editorische Leistung, welche den hohen interdisziplinären Ansprüchen ebenso gerecht wird wie der Forderung nach allgemeiner Verständlichkeit und der Gelegenheit, sich in der Fülle von Informationen einigen Überblick verschaffen zu können. In 22 Beiträgen von insgesamt 19 teils international anerkannten Autoren werden die beiden Schwerpunkte in musikhistorischer, organologischer und bibliographischer Hinsicht von verschiedenen Standpunkten aus diskutiert. Mit dem Hauptanliegen der „Grundlagenforschung für zukünftige Restaurierungen“ wird neben einer Fülle von Bestandsaufnahmen, Maßanalysen, Datierungen und Zuordnungen auch der dreifach gewachsene Zustand eines Instruments exemplarisch vorgeführt – eine zukunftsweisende Methode, die bei optimaler Schonung des Originalbestandes gleich mehrere Klangkonzepte an einem einzigen Saitenklavier dokumentiert.

Im ersten der drei Buchabschnitte wird nach der Abklärung des Österreich-Begriffs zunächst den konstruktiven wie technischen Möglichkeiten in der Frühgeschichte des Cembalos nachgegangen, soweit sie sich aus den Quellen des 15. Jahrhunderts und den ältesten erhaltenen Kielklavieren rekonstruieren lassen.

Im zweiten Teil werden die erhaltenen österreichischen Kielklaviere analysiert und die für den österreichischen Cembalobau typischen Baumerkmale definiert, wonach ab dem letzten Viertel des 17. Jahrhunderts von einer eigenständigen österreichischen Schule des Cembalobaus zu sprechen ist. Die Leser erfahren Einiges über die Geschichte der Saitenherstellung, sie erhalten Einblick in die Maßkunde im Zusammenhang mit Stimmtonhöhen und in die technologischen Sachzwänge beim Bau von Saitenklavieren. Der Herausgeber Alfons Huber entwickelt gemeinsam mit Denzil Wraight plausible Erklärungen für die geteilten Basste-

ge in manchen österreichischen Kielklavieren, deren Abgrenzung allgemein gegenüber den Bautraditionen in der Schweiz, im süddeutschen und im sächsischen Raum durch jüngst vorgenommene Analysen möglich geworden ist. Aufführungspraktische Konsequenzen ergeben sich für die Werke etwa von J. C. Kerll, G. Reutter und A. Poglietti, die mit relativ kleinen Klaviaturnumfängen und mit kurzer Bassoktave rechneten. Noch J. J. Fux und der frühe J. Haydn benötigten ein Cembalo mit der so genannten „Wiener Bassoktave“, die doch Einschränkungen in der Tonartenwahl und in der Anwendung von schnellen Läufen und Diminutionen erzwang.

Der dritte Teil ist der Quellenforschung vorwiegend aus der Sicht der ehemaligen Kronländer und heutigen Nachbarländer Österreichs mit Beiträgen von Bohuslav Cizek, Eszter Fontana, Darja Koter und Eva Szoradova gewidmet. Da die Erforschung der Geschichte von Saitenklavieren hier noch eine relativ junge Disziplin darstellt, ist möglicherweise mit weiteren Entdeckungen bezüglich des österreichischen Cembalobaus zu rechnen. Verzeichnisse der Instrumentenbauer in den Ländern der ehemaligen Habsburgermonarchie runden die Beiträge ebenso ab wie die Kurzbeschreibung aller bisher als österreichisch identifizierten Kielklaviere am Ende des Buches, so dass es auch als Nachschlagewerk für Restauratoren, Wissenschaftler, Museumskuratoren, Musiker und Cembaloliebhaber dienen kann.

(Juli 2002) Wolfgang Strohmayer

Music, Words, and Images. Essays in honour of Koraljka Kos. Hrsg. von Vjera KATALINIĆ und Zdravko BLAŽEKOVIC. Zagreb: Croatian Musicological Society 1999. 457 S., Abb., Notenbeisp. (Muzikološki zbornici No. 6.)

Entsprechend den Forschungsgebieten der in dieser Festschrift zum 65. Geburtstag Geehrten, die 1967 in Ljubljana mit einer Dissertation über *Musikinstrumente in der mittelalterlichen kroatischen Bildenden Kunst* promoviert wurde, bestehen viele der Beiträge in Spezialstudien aus diesen Bereichen: Ikonographie, Organologie, Mediävistik. Aus dem Ausland ehren vielfach dort tätige kroatische Forscher, aber auch ihr verbundene ansässige Forscher ihre Kollegin. Kroatischen Beiträgen sind engli-

sche Zusammenfassungen beigegeben, solchen in westlichen Sprachen kroatische.

Zum Themenkreis „Musik und Text“ untersucht Bojan Buji das Verhältnis von Madrigalisten des 16. Jahrhunderts zum Text, Ivano Cavallini die *Harmoniae Morales* aus Prag 1589/1590 von Jakob Handl/Jacobus Gallus. Snježana Miklaušić-Ceran gibt eine Übersicht und Analyse über die Lieder des frühverstorbenen kroatischen Geigenvirtuosen und Komponisten Franjo Krežma (1862–1881) auf Texte u. a. von Heine, Lenau, Goethe und italienischen Dichtern. Viktor Žmegač untersucht Parallelen musikalischer und seelischer Abläufe in der Novelle *Kvartet* von Milan Begović (1925). Jerko Bezić beschäftigt sich mit unregelmäßigen Rhythmen in neueren kroatischen Vokalkompositionen.

Im Themenkreis „Musik und Bild“ beschäftigt sich Ann Buckley mit Abbildungen von Musikanten in John Derricks *The Image of Irelande* (1561). Zdravko Blažeković erwägt, was Apollos Konkurrent Marsyas zu venezianischen Darstellungen von Musikinstrumenten des 16. Jahrhunderts oder Andrea Schiavones (d. i. Andrej Medulić, 1510–1563) Symbolismus gedacht haben könnte. Walter Salmen geht dem Alphorn, das es noch im 17. Jahrhundert in Slowenien gab, in Texten (Goethe, Annette von Droste-Hülshoff) und auf Bildern des 18. Jahrhunderts nach. Nada Bezić stellt die Noteneditionen (zumeist) kroatischer Komponisten des Wiener Verlages Edition Slave aus den Jahren 1918–1923 vor. Cornelia Szabó-Knotik analysiert am Beispiel des Films „Rondo“ von Zvonimir Berković die dort angelegte Parallelität szenischer und filmmusikalischer Abläufe.

Im Themenkreis „Musik in der Geschichte“ stellt Hana Breko das Missale MR 70 aus der Metropolitanbibliothek Zagreb vor: Ein Manuskript *Liber Hospitij S. Elisabeth* süddeutscher Herkunft war in Zagreb Ende des 13. Jahrhunderts in liturgischem Gebrauch. Katarina Livljanić entziffert die Neumennotation des Stückes *Dixit Isaac patri suo* aus dem Antiphonar Monte Cassino 542. Jurij Snoj befasst sich mit der spätgotischen Notation im Antiphonar von Krain im Erzbischöflichen Archiv Ljubljana, Ms 17, fol. 14r.

Von hohem allgemeinen Interesse in Bezug auf südosteuropäische Musikgeschichte, geben

Untersuchungen von Stanislav Tuksar über die Ausbreitung der Ersten Wiener Schule im 18. und frühen 19. Jahrhundert in den Ländern Kroatiens ein überraschendes, zumindest nicht so geläufiges Bild. Er untersuchte die Sammlungen von Klöstern in Slavonien, Kroatien und Dalmatien, die Zentren des Musiklebens waren, einschließlich der bis 1808 unabhängigen Republik Ragusa/Dubrovnik, auf ihr einschlägiges Repertoire. Neben Johann Michael und Franz Joseph Haydn, Mozart und Beethoven sind durchaus auch die Wiener und böhmischen Kleinmeister der Epoche wie Johann Georg Albrechtsberger, Karl Ditters von Dittersdorf, Adalbert Gyrowetz, Ignaz Pleyel, Jan Ladislav Dussek, Leopold Antonín Koželuh oder Jan Krtitel Vanhal präsent. Auch die nachklassische Periode zeigt diese Präsenz – aus der vorklassischen jedoch begegnen unter den Bekannteren gerade Christoph Willibald Gluck und Christoph Wagenseil; weiteres Barock-Repertoire scheint unbekannt geblieben.

Mitherausgeberin Vjera Katalinić verfolgte das späte Wirken von Julije Bajamonti (1744–1800), der in Padua Medizin studierte und in verschiedenen dalmatischen Städten (Hvar, Split und auch Kotor/Cattaro) als Arzt und Organist tätig war, in Split, Salzburg und Wien, als Vertreter einer italienisch-kroatischen musikalischen Symbiose. Rudolf Flotzinger entdeckte Kroatisches – nämlich schon sehr früh, wenngleich wenig verständnisvoll aufgezeichnete – in Volksweisen in der Wiener Sammlung Joseph von Sonnleithners (1766–1835): Dessen Gewährsleute verstanden unter Musik gewöhnlich etwas anderes als sie aus der dalmatischen Folklore hätten erfassen können. Miljenko Grgić untersucht die Entstehung einer der ältesten dalmatischen Orgeln: die 1765 gebaute Orgel in der Pfarrkirche St. Petri Apostoli in Kaštel Novi wahrscheinlich durch Pietro Nacchini, als Petar Nakić kroatischer Herkunft (1694– nach 1769) sowie dessen vermutete Vorläufer aus Trogir von Gaetano Callido und Domenico Moscatelli. Rozina Palić-Jelavić beschäftigt sich mit den geistlichen Liedern, Messen und Orgelkompositionen von Ferdo Wiesner Livadi (1799–1879) als Beitrag zur kroatischen Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts, Liljana Šćedrov mit Franz Zihak als dem ersten in dieser Stadt durch die Wiener Regierung 1804 offiziell bestellten Musiklehrer. William A.

Everett listet die Opern- und Operettenpartituren des kroatischen Klassikers Ivan Zajc (1832–1914) nebst weiteren diesbezüglichen Dokumenten in der Library of Congress Washington auf.

Sanja Majer-Bobetko untersucht und bewertet die Anfänge der kroatischen Musikhistoriographie bei Franjo Ks. Kuhać, Vjenceslav Novak und Vjekoslav Klaić mit einer Bibliographie, Eva Sedak, Zagreb, Mitgestalterin der Zagreber Musikbiennale, Beispiele der kroatischen Moderne und ihre Bewertung in zeitgenössischem Musikschritttum bei Carl Dahlhaus, Rudolf Stephan u. a. – Ivan Klemenčić zeichnet die Geschichte des Slowenischen Streichquartetts.

Einen Themenkreis „Musikologie zwischen Wissenschaft und Kunst“ eröffnet unter diesem Titel Marija Bergamo, und Arnold Feil reflektiert über musikalische Herausgeberarbeit. Gorana Doliner leistet einen wichtigen Beitrag zur Begriffsklärung und Geschichte des „glagolitischen Gesanges“ in Traditionen altslawischer Liturgie mit einer umfangreichen Bibliografie. Elena Ostleitner ist kroatischer Herkunft und wohl daher mit einem allgemeinen Beitrag zur Rolle der Frau (Clara Schumann, Johanna Kinkel) bei der Entwicklung der modernen Klavierpädagogik aufgenommen, Nikša Gligo, wiederum Mitgestalter der Zagreber Musikbiennale, als der er der Beziehung „Musik als Text“ in der zeitgenössischen Avantgarde nachgeht. Vedrana Juričić legt die kroatischerseits praktizierten Methoden der Computerefassung von Musikhandschriften in der Notographie RISM A/II dar.

Die Festschrift ergänzt eine Biografie und Bibliografie der in ihr geehrten Koraljka Kos einschließlich einer Liste der von ihr betreuten Dissertationen und Magisterarbeiten.

(April 2001)

Detlef Gojowy

JOHANN HERMANN SCHEIN: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Band 3.1: Cymbalum Sionium sive Cantiones Sacrae 1615. Teil 1.* Hrsg. von Arno FORCHERT und Claudia THEIS. Kassel u. a.: Bärenreiter 1994. XIV, 208 S.

JOHANN HERMANN SCHEIN: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Band 3.2: Cymbalum Sionium sive Cantiones Sacrae 1615. Teil 2.* Hrsg. von Arno FORCHERT und Claudia THEIS. Kassel u. a.: Bärenreiter 1997. XIII, 227 S.

Die Ausgabe des *Cymbalum Sionium* schließt eine der letzten Lücken in der von Adam Adrio begonnenen und unter Leitung von Arno Forchert weitergeführten neuen Ausgabe der Werke Johann Hermann Scheins. Mit den hier zu besprechenden beiden Bänden liegt die früheste geistliche Werksammlung Scheins vor. Ihre insgesamt 31 teils lateinisch, teils deutsch textierten Einzelwerke sind auf zwei Teilbände verteilt, von denen der erste die fünf- und sechsstimmigen, der zweite die acht-, zehn- und zwölfstimmigen Cantiones sowie eine fünfstimmige Canzona enthält. Die Editionsprinzipien orientieren sich an den Richtlinien des *Erbes deutscher Musik* für die Musik des Generalbasszeitalters. Die Notenwerte werden demnach nicht verkürzt (außer im ternären Metrum), und die metrische Gliederung erfolgt durch Taktstriche (d. h. nicht durch Mensurstriche). Dass die Taktstriche – dies ist eine speziell für die Schein-Ausgabe getroffene Entscheidung – im Brevis-Abstand stehen, hat in Partien mit vorwiegend langen Notenwerten den Vorteil, dass nicht zu viele Noten geteilt werden müssen; an Stellen mit vielen kleineren Notenwerten erschwert es dagegen die Lesbarkeit beträchtlich. Zusatzakzidentien stehen über der Note, und zwar – wie im Kritischen Bericht etwas kryptisch erläutert wird – „nur dort, wo auch der Bezug auf den Schreibgebrauch der Zeit keinen eindeutigen Schluß zuläßt“ (Teilband 2, S. 221b). Der Notentext ist, soweit der Rezensent feststellen konnte, von musterhafter Korrektheit; der Kritische Bericht informiert in komprimierter, aber verständlicher Form über nötig erscheinende Eingriffe der Herausgeber. Wo Befremdliches vorkommt, ist offenbar der Originaldruck verantwortlich zu machen. Das entspricht Arno Forcherts Feststellung über „das höchst unterschiedliche künstlerische Niveau der einzelnen Stücke, wobei neben Meisterwerken fast schülerhafte Ungeschicklichkeiten stehen“ (Vorwort, S. VIIIb). Wie weit für problematische Stellen Konjekturen angebracht sind, ist schwer zu entscheiden. Kaum vom Komponisten gemeint sein dürften wohl die in Takt 3 von Nr. 1 über drei Halbe sich erstreckenden (im Kritischen Bericht nicht problematisierten) Quintparallelen zwischen Altus und Tenor. Setzt man im Altus den Verlängerungspunkt hinter die erste statt die dritte Note, so erhält

man einen Notentext, den Schein gemeint haben könnte und der, auch wenn der Fehler in der Quelle steht, für die praktische Ausführung vorgeschlagen werden sollte. – Dem im Vorwort geäußerten Wunsch, dass die Neuausgabe dem *Cymbalum Sionium* auch zu mehr Beachtung in der musikalischen Praxis verhelfen sollte, möchte man sich vorbehaltlos anschließen. Er wäre freilich leichter erfüllbar, wenn der Verlag sich dazu entschließen könnte, auch Einzelausgaben vorzulegen.

(Oktober 2002)

Werner Breig

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

JOHANN SEBASTIAN BACH: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie V: Band 9.2: Sechs kleine Praeludien BWV 933–938. Einzeln überlieferte Klavierwerke I. Kritischer Bericht von Uwe WOLF.* Kassel u. a.: Bärenreiter 2000. 366 S.

Der vorliegende Band rundet – zusammen mit dem gleichzeitig erschienenen Toccaten-Band (V/9.1) – die Serie der Klavierwerke der *Neuen Bach-Ausgabe* soweit ab, dass nur noch die Werke von zweifelhafter Echtheit (V/12) ausstehen. Er enthält neben den (vielleicht von Bach selbst zusammengestellten) *Sechs kleinen Praeludien* 20 ein- oder zweisätzige Einzelwerke (zuzüglich mehrerer Frühfassungen), deren Entstehungszeit sich von der frühen Schaffenszeit bis in die 1730er-Jahre erstreckt. – Die Unterschiede in der Qualität der Kompositionen und der Überlieferung verlangten manchmal Entscheidungen darüber, ob bestimmte Werke in diesem Band erscheinen oder als *Incerta* eingestuft werden sollten. Die Begründungen, die der Herausgeber im Kritischen Bericht für die Echtheit der Stücke gibt, sind fast durchweg überzeugend; allenfalls im Falle der *Fuge* BWV 959 bleiben gewisse Bedenken. (Müssen sich übrigens heutige Herausgeber von Johannes Schreyers *Beiträgen zur Bach-Kritik*, über deren methodische Haltlosigkeit längst Einigkeit herrscht, immer noch zu Echtheitsdiskussionen verpflichten lassen?) Die Gründe dafür, dass die *B-Dur-Fuge* BWV 955 trotz Karl Hellers Plädoyer für Bachs Autor-

schaft (Rostocker Kolloquium 1990) keine Aufnahme fand, hätten vielleicht im Vorwort wenigstens angedeutet werden können.

Verzichtet wurde auch auf die *Fantasia in c* BWV Anh. 205 (in der neuesten Auflage des BWV mit der Nummer 1121 versehen), die im Andreas-Bach-Buch in autographischer Tabulaturnotierung nach dem im vorliegenden Band enthaltenen *Präludium* BWV 921 steht. Sie soll in einem Supplementband der Serie IV (Orgelwerke) erscheinen, weil „das Präludium bisher einhellig dem Cembalo, die *Fantasia* dagegen der Orgel zugesprochen“ worden sei (Kritischer Bericht, S. 55) – eine Argumentation, die nicht zu überzeugen vermag angesichts der Tatsache, dass die *Fantasia* ihre (durch das BWV leider verfestigte) Klassifizierung als Orgelwerk nur einem editorischen Missgriff von Max Seiffert verdankt, der sie in seinem *Organum*-Band *Anonymi der norddeutschen Schule* auf drei Systemen abgedruckt hatte. Hier zeigt sich, dass die in der Systematik der *NBA* angelegte Trennung zwischen Klavier- und Orgelwerken für die frühe Schaffenszeit, der beide Stücke zugehören, problematisch ist.

Einwände dieser Art wiegen freilich nicht schwer gegenüber den Qualitäten des Bandes, dessen vielfach äußerst heikle Editionsprobleme souverän gelöst worden sind. Die Quellsdiskussionen für die Stücke mit überbordender reicher Überlieferung (BWV 894, 903, 951) wird einerseits mit aller wünschenswerten Präzision, andererseits mit dem Bewusstsein der Grenzen des noch Eruiierbaren geführt (vgl. die Einleitung zur Abhängigkeitsdiskussion für BWV 903 auf S. 141 f. des Kritischen Berichts). Die Entscheidungen, welche Werkzustände als „ Fassungen“ eigens abgedruckt, welche in Lesartenverzeichnissen dokumentiert werden, überzeugen durchweg. Die als Anhänge abgedruckten Fassungen nach Handschriften von J. G. Preller mit ihren Verzierungen und Applikaturen bieten aufschlussreiches Material für die Tastenmusikpraxis der Bachzeit.

Auch nach längerem Umgang mit dem Notenband hat der Rezensent nur so wenige Errata gefunden, dass sie hier aufgezählt werden können (von einigen Diskussionsfällen ist dabei abgesehen): Auf S. 71 sollte in T. 24 das Verzierungszeichen in der Oberstimme auf der vorangehenden Note stehen; auf S. 170 ist im oberen System von T. 25 statt *e'* sicher *eis'* ge-

meint; auf S. 173 müssen auf der 3. Zählzeit von T. 76 die Noten *a' gis' a'* stehen, und auf S. 174 ist in T. 85 als 2. Note der Oberstimme gewiss *d''* zu lesen. Dass auf S. 71 als 4. Note von T. 30 statt des erwarteten *d''* die Note *cis''* steht, scheint auf die Quellen zurückzugehen (auch die alte Gesamtausgabe und die Henle-Ausgabe von Georg von Dadelsen haben diese Lesart), ist aber im musikalischen Zusammenhang äußerst befremdlich.

Von den Ergebnissen des Kritischen Berichts, die über die Fundierung der Edition hinausgehen, seien zwei genannt: 1. Die Fassungsgeschichte von *Praeludium und Fuge a-Moll BWV 894* entzieht der Hypothese, dem Klavierwerk sei eine Konzertfassung vorausgegangen, den Boden. 2. Dass die Frühfassung der *Chromatischen Fantasie* 1720 entstanden ist, ist nicht zu beweisen, aber auch nicht auszuschließen – ein Ergebnis, das es weiterhin zulässt, darüber zu spekulieren, ob es sich um ein – wenngleich nicht so benanntes – Tombeau auf Anna Maria Bach († 1720) handelt.

(Oktober 2002)

Werner Breig

JOHANN SEBASTIAN BACH: *Toccatà und Fuge d-moll BWV 565. Faksimile der ältesten überlieferten Abschrift von Johannes Ringk. Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz – Handschrift Mus. ms. Bach P 595. Mit einem Nachwort von Rolf-Dietrich CLAUS. Köln-Rheinkassel: Verlag Dohr 2000. 28 S.*

In seinem Buch *Zur Echtheit von Toccatà und Fuge d-moll BWV 565* (1. Auflage, Köln-Rheinkassel 1995) zweifelt Rolf-Dietrich Claus – erstmals mit ausführlichen Darlegungen – die Verfasserschaft Johann Sebastian Bachs an der berühmten *Toccatà in d* (so die sachlich korrektere Benennung durch Dietrich Kilian in *NBA* IV/6, Kassel u. a. 1964) an. Seine Argumente sind zahlenmäßig wie sachlich insoweit überzeugend, dass sie, wie ich meine, nicht schlichtweg mit Christoph Wolff als „Scheinproblem“ (siehe *Mf* 53, 2000, S. 459) abgetan werden sollten, sondern eingehender Diskussion bedürfen.

Der Weiterführung und Fundierung dieser Diskussion dient nun offensichtlich die Veröffentlichung der einzig relevanten Quelle des Werkes, einer Abschrift von der Hand des Johann-Peter-Kellner-Schülers Johannes Ringk

(1717–1778), die Claus mit einem informativen und streitbaren Nachwort versehen hat. Drucktechnisch lässt die Ausgabe keine Wünsche offen; eine Handschriftenbeschreibung (Format, Papierlage, Wasserzeichen?) fehlt freilich: Hier ist der Benutzer auf den Kritischen Bericht der *NBA* (IV/5 und 6, Kassel u. a. 1978, S. 79) angewiesen. (Dass dort das Format um je einen halben Zentimeter kleiner – 32,5 × 20,5 statt im Faksimile 33 × 21 cm – angegeben wird, liegt wohl im Toleranzbereich.)

Ob die Ausgabe der Echtheitsdiskussion – nur darum geht es Claus im Nachwort – wesentlich weiterhilft, bleibt abzuwarten; gibt sie doch kaum mehr als denjenigen Befund wieder, der sich in Kilians *NBA*-Veröffentlichung bereits erkennen lässt. Dabei deckt sie zwei Fragen auf, die bisher noch vertuscht worden waren: Die erste ist die „dorisches“ Notierung ohne Vorzeichen, deren ungeachtet Claus das Werk stets als in „d-moll“ stehend zitiert; auch schreibt er alle Notenbeispiele seines Buches von 1995 dementsprechend um (also mit *b*-Vorzeichnung) –, ein, wie mir scheint, nicht gerade seriöser Eingriff mit dem Ziel, die Zuweisung an die Bach-Söhne-Generation glaubhafter zu machen. Andererseits notiert Bach selbst auch in späterer Zeit noch immer zuweilen ein *b* zuwenig (siehe z. B. *NBA* VII/3, S. 71 ff.: *BWV* 1043), so dass sich mit Hilfe dieser Schreibweise keine genaue zeitliche Einstufung innerhalb der Werke Bachs ermitteln bzw. ausschließen lässt.

Die zweite Frage betrifft Claus' Behauptung, der Schreiber Ringk verwende statt des Auflösungszeichens die Zeichen # bzw. *b* (Nachwort, 2. Seite). Das ist schlicht unwahr: Bei kursorischer Durchsicht habe ich kein einziges „Ersatzzeichen“ statt eines Auflösungszeichens gefunden, wohl aber stets, wo es nötig ist – und das ist 15-mal – eben das Auflösungszeichen: T. 21 (zweimal), 49, 50, 54, 86, 96, 98, 101, 120 (zweimal), 121, 123, 131, 140.

Nach einer Wiederholung der stilistischen Kriterien, die eine Entstehung der *Toccatà* vor ca. 1730 angeblich unmöglich erscheinen lassen, aus seinem zuvor publizierten Buch geht Claus noch sehr ausführlich auf die „Fragen der Orthographie“ ein, denen „selbst in wissenschaftlichen Ausgaben“ – gemeint ist natürlich die *NBA* – „praktisch keine Aufmerksamkeit zuteil“ geworden sei. Freilich hätte der Autor

gut daran getan, solche Kollegenschelte zu unterlassen; denn sein pedantisches Regelwerk – die „Verlags-Regel“, die „Klavierstunden-Regel“, die „Bach-Regel“ und die „Kellner-Regel“ – ist ein untauglicher Versuch, der um 1730 noch recht freizügigen Akzidenziensetzung eine Zwangsjacke anzulegen; und wenn Claus meint, Bach sei „hinsichtlich der Setzung von Binnenakzidenzien ein wahrer Pedant gewesen“, so genügt ein Hinweis auf den Kritischen Bericht *NBA II/3*, S. 51 oder auf meinen Aufsatz „De vita cum imperfectis“ (in: *Im Mittelpunkt Bach*, Kassel u. a. 1988, S. 158–166), um das Widersinnige dieser Behauptung aufzuzeigen: Ein Minimum an Kenntnis der Notierungsgewohnheiten Bachs ist Voraussetzung, um eine von ihm geschriebene Quelle als Vorlage auszuschließen.

Kurz, beim Versuch, die Autorschaft Bachs an BWV 565 zu widerlegen, können die altertümlichen Schreibgewohnheiten Ringks nur sehr beschränkte Dienste leisten: Der 1730 gerade erst dreizehnjährige Ringk hat, als er Bachs Kantate „Weichet nur, betrübte Schatten“ (BWV 202) kopierte, schwerlich die Notenschreibweise Bachs nachgeahmt (Näheres im Kritischen Bericht *NBA I/40*, S. 15 f.), und folglich lässt auch der vorliegende Fall keine Rückschlüsse auf die Notierungsweise der ringkschen Kopiervorlage zu. Da nun auch sein Lehrer Kellner als Vermittler der altertümlichen Schreibweise ausscheidet, müssen wir wohl auf einen noch früheren Lehrer Ringks als Vorbild für dessen Eigenheiten schließen. Verhält es sich so, dann besagt dieses Merkmal für die Entstehungszeit der Toccata gar nichts – außer allenfalls, dass sie, wenn nicht noch früher, dann keinesfalls lange nach 1730 entstanden sein kann.

Ob wir darum nicht doch eher, wenn schon nicht auf einen glücklichen Fund, dann auf stilistische Beobachtungen angewiesen sind? Sie präzisiert zu haben, scheint mir das eigentliche Verdienst Claus' zu sein.

(März 2001)

Alfred Dürr

Eingegangene Schriften

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie III: Motetten, Choräle, Lieder. Band 3: Motetten, Choralsätze und Lieder zweifelhafter Echtheit. Hrsg. von Frieder REMPP. Kassel u. a.: Bärenreiter 2002. XII, 107 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie III: Motetten, Choräle, Lieder. Band 3: Motetten, Choralsätze und Lieder zweifelhafter Echtheit. Kritischer Bericht. Mit Berichten über J. S. Bach irrtümlich zugeschriebene Werke und einem Nachtrag zum Kritischen Bericht III/2.2 von Frieder REMPP. Kassel u. a.: Bärenreiter 2002. 144 S.

Bach, Lübeck und die norddeutsche Musiktradition. Bericht über das Internationale Symposium der Musikhochschule Lübeck April 2000. Hrsg. von Wolfgang SANDBERGER. Kassel u. a.: Bärenreiter 2002. 288 S., Abb., Notenbeisp.

PHILIPPE BEAUSSANT: Le chant d'Orphée selon Monteverdi. Essai. Paris: Fayard 2002. 207 S., Abb.

Beethoven im Gespräch. Ein Konversationsheft vom 9. September 1825. Faksimile. Übertragung und Kommentar von Grita HERRE. Übersetzung ins Englische von Theodore ALBRECHT. Bonn: Verlag Beethoven-Haus 2002. 98 S. (Veröffentlichungen des Beethoven-Hauses Bonn. Reihe III: Ausgewählte Handschriften in Faksimile-Ausgaben. Band 17.)

Beethoven und die Rezeption der Alten Musik. Die hohe Schule der Überlieferung. Internationales Beethoven-Symposium Bonn, 12./13. Oktober 2000. Kongressbericht. Hrsg. von Hans-Werner KÜTHEN. Bonn: Verlag Beethoven-Haus 2002. VIII, 312 S., Abb., Notenbeisp. (Schriften zur Beethoven-Forschung. Band 16.)

„Beethoven's Wort den Jüngern recht zu deuten“. Liszt und Beethoven. Katalog einer Ausstellung der Stiftung Weimarer Klassik, des Beethoven-Hauses Bonn und des Liszt Ferenc Gedenkmuseums Budapest 2002. Hrsg. von Mária ECKHARDT, Jochen GOLZ, Michael LADENBURGER und Evelyn LIEPSCHE. Weimar u. a.: Stiftung Weimarer Klassik, Beethoven-Haus Bonn, Liszt Ferenc Gedenkmuseum Budapest 2002. 148 S., Abb.

Beiträge zur Geschichte evangelischer Posaunenarbeit. Hrsg. von Horst Dietrich SCHLEMM. Lieferung 5: Posaunenarbeit im Osten bis 1945. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus Gerd Mohn 2002. 440 S., Abb.

JOHN BLOW: Anthems IV: Anthems with instruments. Transcribed and edited by Bruce WOOD. London: Stainer and Bell 2002. XLV, 216 S. (Musica Britannica. Volume LXXIX.)

CHRISTIAN BLÜGGEL: E. = Ethik + Ästhetik. Zur Musikkritik Herbert Eimerts. Saarbrücken: Pfau 2002. 360 S.

SABINE BRETENTHALER: „Cavalleria rusticana“ und „Pagliacci“. Prototypen der veristischen Oper? Eine Untersuchung ihrer Verbindungslinien zum literarischen „verismo“ und zur Frage der Sinnhaftigkeit des Terminus in der Musik. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 2002. 522 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI: Musikwissenschaft. Band 228.)

AXEL BRUCH: „Verborgene Harmonien“. Satzstruktur und Gattungstradition in Griegs Duosonaten. Kassel u. a.: Bärenreiter 2002. 336 S., Notenbeisp. (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. Band II.)

HUMPHREY BURTON/MAUREEN MURRAY: William Walton. The Romantic Loner. A Centenary Portrait Album. Oxford u. a.: Oxford University Press 2002. VIII, 182 S., Abb.

ANNETTE CRAMER: Grundlagen und Möglichkeiten der Musik- und Klangtherapie als Behandlungsmaßnahme bei Tinnitus. Köln-Rheinkassel: Verlag Dohr 2002. 376 S., Abb. (Kölner Studien zur Musik in Erziehung und Therapie. Band 7.)

OLIVIER CULLIN: Brève histoire de la musique au Moyen Âge. Paris: Fayard 2002. 186 S., Abb., Notenbeisp.

THOMAS DANIEL: Kontrapunkt. Eine Satzlehre zur Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts. 2., durchgesehene und erweiterte Auflage. Köln: Verlag Dohr 2002. 557 S., Notenbeisp.

Drei Begräbnisse und ein Todesfall. Beethovens Ende und die Erinnerungskultur seiner Zeit. Hrsg. vom Beethoven-Haus Bonn und dem Museum für Sepulkralkultur, Kassel. Bonn: Verlag Beethoven-Haus Bonn 2002. 252 S., Abb. (Veröffentlichungen des Beethoven-Hauses. Ausstellungskataloge. Band 12.)

HANSJÖRG EWERT: Anspruch und Wirkung. Studien zur Entstehung der Oper Genoveva von Robert Schumann. Tutzing: Hans Schneider 2003. 480 S., Notenbeisp. (Würzburger musikhistorische Beiträge. Band 23.)

Die falsche Wut über den Verlust des Groschens. Über die aktuelle Mißachtung des Ästhetischen als Existenzial menschlichen Daseins. Hrsg. von Otto KOLLERITSCH. Wien/Graz: Universal Edition für

Institut für Wertungsforschung 2002. 203 S. (Studien zur Wertungsforschung. Band 42.)

Die Fledermaus. Mitteilungen 14–17 des Wiener Instituts für Strauß-Forschung. Jänner 2003. Sonderheft. Symposium Johann Strauß. Musik – Umfeld – Interpretation 22.–25. Oktober 1999. Tutzing: Hans Schneider 2003. 300 S., Abb., Notenbeisp.

IRMTRAUT FREIBERG: Die Entwicklung des Generalbasses in den gedruckten italienischen Instrumentalwerken der Jahre 1595 bis 1655. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 2002. 225 S. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI: Musikwissenschaft. Band 225.)

NIELS W. GADE: Werke. Serie I: Orchesterwerke. Band 6: Symphonie Nr. 6 op. 32. Hrsg. von Jan MAEGAARD. Copenhagen: Engstroem & Soedring Musikforlag/Bärenreiter-Verlag 2002. XIII, 175 S.

ANSELM GERHARD: London und der Klassizismus in der Musik. Die Idee der ‚absoluten‘ Musik und Muzio Clementis Klavierwerk. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler 2002. 379 S., Notenbeisp.

Geschlechterpolaritäten in der Musikgeschichte des 18. bis 20. Jahrhunderts. Hrsg. von Rebecca GROTHJAHN und Freia HOFFMANN. Herbolzheim: Centaurus Verlag 2002. 283 S., Abb., Notenbeisp. (Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte der Musik. Band 3.)

RUTH-MARIA GLEISSNER: Der unpolitische Komponist als Politikum. Die Rezeption von Jean Sibelius im NS-Staat. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 2002. 551 S. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI: Musikwissenschaft. Band 218.)

JÉRÔME DE LA GORCE: Jean-Baptiste Lully. Paris: Fayard 2002. 910 S., Notenbeisp.

WALTRAUD GÖTZ: Drei Heiligenoffizien in Reichenauer Überlieferung. Texte und Musik aus dem Nachtragsfaszikel der Handschrift Karlsruhe, BLB Aug. perg. 60. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 2002. Teil 1: Darstellungsband. XII, 269 S., Notenbeisp.; Teil 2: Notenband. X, 125 S. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI: Musikwissenschaft. Band 222.)

WOLFRAM GRAF: Leopold van der Pals. Komponieren für eine neue Kunst. Dornach: Philosophisch-Anthroposophischer Verlag am Goetheanum 2002. 416 S., Abb., Notenbeisp.

WILHELM HAFNER: Das Orgelwerk von Jehan Alain (1911–1940) und sein Verhältnis zur französischen Orgelmusik des 20. Jahrhunderts. Baden-Baden: Verlag Valentin Koerner 2000. XIII, 583 S., Notenbeisp. (Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen. Band 92.)

Handbuch Kirchenmusik. Hrsg. von Walter OPP. Teilband III: Chor und Ensembleleitung. Kassel: Merseburger 1999. 170 S., Abb., Notenbeisp.

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: Sechs Sonaten für Violine und Basso continuo HWV 361, 371, 368, 370, 372, 373. Violine/Continuo. Hrsg. von Johann Philipp HINNENTHAL. Neuausgabe von Terence BEST. Kassel u. a.: Bärenreiter 2001. 45 S.

FANNY HENSEL: Tagebücher. Hrsg. von Hans-Günter KLEIN und Rudolf ELVERS. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2002. XXXII, 378 S., Abb.

institutionell & andernorts. Musik im Dialog IV. Jahrbuch der berliner gesellschaft für neue musik 2000/2001. Hrsg. von Julia GERLACH, Christoph METZGER, Roland PFRENGLE und Christian THORAU. Saarbrücken: Pfau 2002. 168 S., Abb.

Internationaler und 4. Deutscher Edvard-Grieg-Kongress vom 13. bis 16. Juni 2002 im Historischen Rathaus zu Münster, veranstaltet von der Edvard-Grieg-Forschungsstelle der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster. Kongressbericht. Hrsg. von Ekkehard KREFT. Altenmedingen: Hildegard-Junker-Verlag 2002. 236 S., Abb., Notenbeisp.

JOHN IRVING: Mozart's Piano Concertos. Aldershot u. a.: Ashgate 2003. XX, 274 S., Notenbeisp.

MICHAEL JAHN: Die Wiener Hofoper von 1848 bis 1870. Personal – Aufführungen – Spielplan. Tutzing: Hans Schneider 2002. 728 S., Abb. (Publikationen des Instituts für Österreichische Musikdokumentation. Band 27.)

Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 2002. Hrsg. von Günther WAGNER. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler 2002. 322 S., Abb., Notenbeisp.

DOMINIQUE JAMEUX: L'école de Vienne. Paris: Fayard 2002. 747 S., Notenbeisp.

IRMGARD JUNGMANN: Tanz, Tod und Teufel. Tanzkultur in der gesellschaftlichen Auseinandersetzung des 15. und 16. Jahrhunderts. Kassel u. a.: Bärenreiter 2002. 221 S., Abb. (Musiksoziologie. Band 11.)

OLIVER KAUTNY: Arvo Pärt zwischen Ost und West. Rezeptionsgeschichte. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler 2002. 315 S., Abb.

FRIEDEMANN KAWOHL: Urheberrecht der Musik in Preussen (1820–1840). Tutzing: Hans Schneider 2002. IX, 324 S., Abb. (Quellen und Abhandlungen zur Geschichte des Musikverlagswesens. Band 2.)

ANDREAS KIRCHOFF: Sonata a 4, Sonata a 6,

Suite a 4. Hrsg. von Jens Henrik KOUDAL. Copenhagen: Amazing Music World 2002. 56, 77, 84 S.

ARMIN KOCH: Choräle und Choralhaftes im Werk von Felix Mendelssohn Bartholdy. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2003. IX, 252 S., Notenbeisp. (Abhandlungen zur Musikgeschichte. Band 12.)

DAVID KOPP: Chromatic Transformations in Nineteenth-Century Music. Cambridge: Cambridge University Press 2002. XIII, 275 S., Notenbeisp. (Cambridge Studies in Music Theory and Analysis. Band 17.)

MAREN KÖSTER: Musik-Zeit-Geschehen. Zu den Musikverhältnissen in der SBZ/DDR 1945 bis 1952. Saarbrücken: Pfau 2002. 179 S., Abb.

TILMAN KÜNTZEL: Strukturgeneratoren und andere Allegorien. Hrsg. von Stefan FRICKE. Saarbrücken: Pfau 2002. 152 S., Abb.

„Laudato si, mi Signore, per sora nostra madre terra“. Zur Ästhetik und Spiritualität des „Sonnengesangs“ in Musik, Kunst, Religion, Naturwissenschaft, Film und Fotografie. 2. Interdisziplinäres Symposium der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Frankfurt am Main 6.–8. Juni 2001. Hrsg. von Ute JUNG-KAISER. Bern u. a.: Peter Lang 2002. 430 S., Abb., Notenbeisp.

JÖRG LINNENBRÜGGER: Richard Wagners „Die Meistersinger von Nürnberg“. Studien und Materialien zur Entstehungsgeschichte des ersten Aufzugs (1861–1866). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2001. Band I: Studien. VIII, 408 S., Abb. Notenbeisp.; Band II: Skizzenkataloge und Dokumente. 148 S., Abb., Notenbeisp. (Abhandlungen zur Musikgeschichte. Band 8.)

WINFRIED LÜDEMANN: Hugo Distler. Eine musikalische Biographie. Augsburg: Wißner-Verlag 2002. 502 S., Abb., Notenbeisp. (Collectanea Musicologica. Band 10.)

The Mendelssohns. Their Music in History. Edited by John Michael COOPER and Julie D. PRANDI. Oxford: Oxford University Press 2002. XXII, 382 S., Abb., Notenbeisp.

Michaelsteiner Konferenzberichte, Band 62: Harmonium und Handharmonika. 20. Musikinstrumentenbau-Symposium Michaelstein, 19. bis 21. November 1999. Im Auftrag der Stiftung Kloster Michaelstein hrsg. von Monika LUSTIG. Blankenburg: Stiftung Kloster Michaelstein 2002. 272 S., Abb.

Mitteilungen der Hans Pfitzner-Gesellschaft. München 2002, Neue Folge, Heft 62. Redaktion: Reinhard SEEBOHM Tutzing: Hans Schneider 2002. 106 S., Abb.

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Kritische Berichte. Serie II: Bühnenwerke, Werkgruppe 5, Band 15: Der Schauspielersdirektor. Vorgelegt von Elisabeth FÖHREN-BACH. Kassel u. a.: Bärenreiter 2001. 34 S.

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Kritische Berichte. Serie VII: Ensemblesmusik für grössere Solobesetzungen, Werkgruppe 17: Divertimenti und Serenaden für Blasinstrumente, Band 2 (KV 361: 12 Blasinstrumente und Kontrabass). Vorgelegt von Dietrich BERKE. Kassel u. a.: Bärenreiter 2002. b/81 S.

Mozarts „Idomeneo“ und die Musik in München zur Zeit Karl Theodors. Bericht über das Symposium der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte und der Musikhistorischen Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften München, 7.–9. Juli 1999. Hrsg. von Theodor GÖLLNER und Stephan HÖRNER. München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften 2001. 251 S., Abb., Notenbeisp. (Bayerische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Klasse. Abhandlungen. Neue Folge, Heft 119.)

ULRICH MÜLLER/OSWALD PANAGL: Ring und Gral. Texte, Kommentare und Interpretationen zu Richard Wagners „Der Ring des Nibelungen“, „Tristan und Isolde“, „Die Meistersinger von Nürnberg“ und „Parsifal“. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002. 345 S., Abb. (Beiträge für die Bayerischen Festspiele 1988–2001.)

Music and German National Identity. Edited by Celia APPLEGATE and Pamela POTTER. Chicago/London: The University of Chicago Press 2002. X, 319 S., Abb., Notenbeisp.

Musik in Baden-Württemberg. Jahrbuch 2002/Band 9. Im Auftrag der Gesellschaft für Musikgeschichte in Baden-Württemberg hrsg. von Georg GÜNTHER und Reiner NÄGELE. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler 2002. 230 S., Abb., Notenbeisp.

Musik in Bayern. Halbjahresschrift der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte e. V. Heft 63/2002. Tutzing: Hans Schneider 2002. 202 S., Abb., Notenbeisp.

Musikalische Quellen – Quellen zur Musikgeschichte. Festschrift für Martin Staehelin zum 65. Geburtstag. In Verbindung mit Jürgen HEIDRICH und Hans Joachim MARX hrsg. von Ulrich KONRAD. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2002. XI, 507 S., Abb., Notenbeisp.

Musiktheater im Spannungsfeld zwischen Tradition und Experiment (1960 bis 1980). Hrsg. von Christoph-Hellmut MAHLING und Kristina

PFARR. Tutzing: Hans Schneider 2002. IX, 378 S., Notenbeisp. (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft. Band 41.)

Der Musikverlag und seine Komponisten im 21. Jahrhundert. Zum 100-jährigen Jubiläum der Universal Edition. Beigefügt: Abstracts sämtlicher Beiträge der Studien zur Wertungsforschung Band 1–42. Hrsg. von Otto KOLLERITSCH. Wien/Graz: Universal-Edition für Institut für Wertungsforschung 2002. 365 S., Notenbeisp. (Studien zur Wertungsforschung. Band 41.)

SIGRID NIEBERLE: FrauenMusikLiteratur. Deutschsprachige Schriftstellerinnen im 19. Jahrhundert. 2., verbesserte Auflage. Herbolzheim: Centaurus Verlag 2002. 271 S. (Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte der Musik. Band 4.)

Nocturnale Romanum: Antiphonale Sacrosanctæ Romanæ Ecclesiæ pro nocturnis horis. Editio princeps. Hrsg. von Holger Peter SANDHOFE. Heidelberg: Hartker Verlag 2002. LXXX, 622, 399*, [226], «30» S.

Opera on Stage. Edited by Lorenzo BIANCONI and Giorgio PESTELLI. Chicago/London: The University of Chicago Press 2002. XIII, 346 S., Abb. (The History of Italian Opera. Part II / Systems. Volume 5.)

MANFRED PETERS: Johann Sebastian Bach. Was heißt hier „Klang=Rede“? München: edition text + kritik 2003. 137 S., Notenbeisp. (Musik-Konzepte. Heft 119.)

Allan Pettersson Jahrbuch 2001. Beiträge zur skandinavischen Sinfonik. Hrsg. im Auftrag der Internationalen Allan-Pettersson-Gesellschaft von Michael KUBE. Saarbrücken: Pfau 2002. 160 S., Notenbeisp.

ANDREAS PFISTERER: Cantilena Romana. Untersuchungen zur Überlieferung des gregorianischen Chorals. Paderborn u. a.: Ferdinand Schöningh 2002. 349 S., Notenbeisp. (Beiträge zur Geschichte der Kirchenmusik. Band 11.)

ROLAND PLOEGER: Studien zur systematischen Musiktheorie. Mit einem Nachwort von Michael Töpel. 2., neu bearbeitete und verbesserte Auflage. Eutin: R. Ploeger / Norderstedt: Books on Demand GmbH 2002. 178 S., Abb., Notenbeisp. (Eutiner Beiträge zur Musikforschung. Band 3.)

Polyphony & Complexity. Published in Collaboration with the bludenzer tage zeitgemäßer musik. Edited by Claus-Steffen MAHNKOPF, Frank COX and Wolfram SCHURIG. Hofheim: Wolke Verlag 2002. 328 S., Notenbeisp. (New Music and Aesthetics in the 21st Century. Volume 1.)

PETER SABBAGH: Die Entwicklung der Harmonik bei Skrjabin. Hamburg: P. Sabbagh/[Norderstedt]: Books on Demand GmbH 2001. 184 S., Abb., Notenbeisp.

ANGELA SAUERLAND: Unterhaltung mit Belehrung. Das „Lob der Träne“ von Ernst Pepping. Köln: Verlag Dohr 2002. 68 S., Notenbeisp. (Ernst Pepping-Studien. Band 2.)

PAUL SCHENDZIELORZ: Studien zur Instrumentalmusik von Gideon Klein. Die Prager und Theresienstädter Jahre im Kontext von Musik- und Zeitgeschichte. Kassel: Gustav Bosse Verlag 2002. 235 S., Notenbeisp. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 211.)

DIETER SCHICKLING: Giacomo Puccini. Catalogue of the Works. Co-Author of the English Translation: Michael KAYE. Kassel u. a.: Bärenreiter 2003. 466 S., Notenbeisp.

MATHIAS SCHILLMÖLLER: Maurice Ravel's Schlüsselwerk „L'Enfant et les Sortilèges“. Eine ästhetisch-analytische Studie. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 1999. 267 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI: Musikwissenschaft. Band 189.)

PETER SCHLEUNING: Johann Sebastian Bach. Die Brandenburgischen Konzerte. Kassel u. a.: Bärenreiter 2003. 196 S., Notenbeisp. (Bärenreiter Werkeinführungen.)

REINHOLD SCHLÖTTERER: Der Komponist Palestrina. Grundlagen, Erscheinungsweisen und Bedeutung seiner Musik. Augsburg: Wißner-Verlag 2002. 321 S., Notenbeisp.

DÖRTE SCHMIDT: Armide hinter den Spiegeln. Lully, Gluck und die Möglichkeiten der dramatischen Parodie. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler 2001. X, 331 S., Abb., Notenbeisp.

OTHMAR SCHOECK: Sämtliche Werke. Serie II: Band 8: Werke für gemischten Chor, Männerchor, Frauen- oder Kinderchor, a cappella oder mit Begleitung. Vorgelegt von Bernhard BILLETER. Zürich: Hug & Co. Musikverlage 2002. 480 S.

OTHMAR SCHOECK: Sämtliche Werke. Serie IV: Band 23: Werke für Soloinstrument und Orchester. Vorgelegt von Beat A. FÖLLMI. Zürich: Hug & Co. Musikverlage 2001. 280 S.

Arnold Schönberg. Interpretationen seiner Werke. Hrsg. von Gerold W. GRUBER. Laaber: Laaber-Verlag 2002. Band I: XVI, 527 S., Notenbeisp.; Band II: 537 S., Notenbeisp.

Arnold Schönbergs „Berliner Schule“. Hrsg. von Heinz-Klaus METZGER und Rainer RIEHN. Mün-

chen: edition text + kritik 2002. 178 S., Notenbeisp. (Musik-Konzepte. Heft 117/118.)

FRANZ SCHUBERT: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie IV: Lieder. Band 10. Vorgelegt von Walther DÜRR. Kassel u. a.: Bärenreiter 2002. XLIII, 373 S.

Schubert durch die Brille. Hrsg. von Ernst HILMAR. Tutzing: Hans Schneider Januar 2003. 240 S., Abb., Notenbeisp. (Internationales Franz Schubert Institut. Mitteilungen. Band 30.)

HEINRICH SCHÜTZ: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Band 21: Symphoniae Sacrae III (1650). Die Konzerte zu sieben Stimmen (Nr.15–21). Hrsg. von Werner BREIG. Kassel u. a.: Bärenreiter 2002. XXII, 210 S.

Schütz-Jahrbuch. 24. Jahrgang 2002. Im Auftrag der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft hrsg. von Walter WERBECK in Verbindung mit Werner BREIG, Friedhelm KRUMMACHER, Eva LINFIELD, Wolfram STEUDE. Kassel u. a.: Bärenreiter 2002. 142 S., Notenbeisp.

ROBERT SCHUMANN: Musikalische Haus- und Lebensregeln. Faksimile mit Übertragung und Textabdruck. Eingeleitet und hrsg. von Gerd NAUHAUS. Sinzig: Studio 2002. 105 S. (Schumann-Studien. Sonderband 2.)

Schumanniana nova. Festschrift Gerd Nauhaus zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Bernhard R. APPEL, Ute BÄR, Matthias WENDT. Sinzig: Studio 2002. XVIII, 890 S., Abb., Notenbeisp.

HARALD SCHWARZ: Sound und Lautsprecher-musik. Ein Beitrag zu den unterrichtlichen Möglichkeiten musikalischen Hörens. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2002. 217 S., Abb., Notenbeisp.

ALBERT SCHWEITZER: Deutsche und Französische Orgelbaukunst und Orgelkunst. Reprint der Erstausgabe Leipzig 1906 mit dem Nachwort Leipzig 1927. Mit einer Einführung von Frank REINISCH. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2002. 73 S.

The Selected Letters of William Walton. Edited by Malcolm HAYES. London: Faber and Faber 2002. XVIII, 526 S., Abb.

BERNARD SÈVE: L'Altération musicale ou Ce que la musique apprend au philosophe. Paris: Éditions du Seuil 2002. 358 S., Notenbeisp.

HYESU SHIN: Kurt Weill, Berlin und die zwanziger Jahre. Sinnlichkeit und Vergnügen in der Musik. Sinzig: Studio 2002. 274 S., Abb., Notenbeisp. (Berliner Musik Studien. Band 23.)

„Stille Nacht! Heilige Nacht!“ zwischen Nostalgie und Realität. Joseph Mohr – Franz Xaver Gruber –

Ihre Zeit. Hrsg. von Thomas HOCHRADNER unter Mitwirkung von Silvia STEINER-SPAN. Salzburg: Verein „Freunde der Salzburger Geschichte“ 2002. 244 S. (Salzburg Studien. Forschungen zu Geschichte, Kunst und Kultur. Band 4.)

JOHANN STRAUSS (Sohn): Sämtliche Werke in Wiedergabe der Originaldrucke. Hrsg. von Norbert RUBEY. I. Tanzmusik. 8. Band: Klavierfassungen der Opera 301–370 (Ausgaben im Hochformat). Tutzing: Hans Schneider 2001. [507 S.], Abb.

Richard Strauss-Blätter. Wien, Dezember 2002. Neue Folge, Heft 48. Tutzing: Hans Schneider 2002. 173 S., Abb., Notenbeisp.

Studien zu den deutsch-französischen Musikbeziehungen im 18. und 19. Jahrhundert. Bericht über die erste gemeinsame Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung und der Société française de musicologie Saarbrücken 1999. Hrsg. von Herbert SCHNEIDER. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2002. 436 S., Abb., Notenbeisp. (Musikwissenschaftliche Publikationen. Band 20.)

Studien zur lokalen und territorialen Musikgeschichte Mecklenburgs und Pommerns II. Im Auftrag des Landesmusikrates Mecklenburg-Vorpommern e. V. hrsg. von Ekkehard OCHS. Greifswald: Landesmusikrat Mecklenburg-Vorpommern 2002. 118 S., Notenbeisp.

Daniel Gottlob Türk. Theoretiker, Komponist, Pädagoge und Musiker. Bericht über die wissenschaftliche Konferenz anlässlich des 250. Geburtstages am 3. und 4. November 2000 im Händel-Haus Halle. Halle an der Saale: Händel-Haus 2002. 352 S., Notenbeisp. (Schriften des Händel-Hauses in Halle. Band 18.)

MARKUS WALDURA: Von Rameau und Riepel zu Koch. Zum Zusammenhang zwischen theoretischem Ansatz, Kadenzlehre und Periodenbegriff in der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2002. 654 S., Notenbeisp. (Musikwissenschaftliche Publikationen. Band 21.)

SILVIA WÄLLI: Melodien aus mittelalterlichen Horaz-Handschriften. Edition und Interpretation der Quellen. Kassel u. a.: Bärenreiter 2002. XI, 379 S., Abb., Notenbeisp. (Monumenta Monodica Medii Aevi. Subsidia. Band III.)

KURT WEILL: Briefwechsel mit der Universal Edition. Ausgewählt und hrsg. von Nils GROSCH. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler 2002. VII, 526 S.

STEFAN WEINZIERL: Beethovens Konzerträume. Raumakustik und symphonische Aufführungspraxis an der Schwelle zum modernen Konzertwe-

sen. Frankfurt am Main: Verlag Erwin Bochinsky 2002. 267 S., Abb. (Das Musikinstrument. Band 77.)

SILVIUS LEOPOLD WEISS: Sämtliche Werke für Laute. Band 5 und 6: Die Handschrift Dresden. Faksimile der Tabulatur. Hrsg. von Tim CRAWFORD. Kassel u. a.: Bärenreiter 2002. Teil I: XXVII, 254 S., Teil II: 210 S. (Das Erbe deutscher Musik. Hrsg. von der Musikgeschichtlichen Kommission. Sonderreihe Band 11 und 12.)

Hugo Wolf in Deutschland. Hrsg. von der Internationalen Hugo-Wolf-Akademie für Gesang · Dichtung · Liedkunst e. V. Stuttgart. Mit einer Einführung und einer Dokumentation „Hugo Wolf in Deutschland“ von Joachim DRAHEIM sowie einem Essay „Wir heulen nicht mit den Wölfen, aber wir huldigen Hugo Wolf“ von Georg GÜNTHER. 195 S., Abb. (Begleitbuch und Katalog zur Ausstellung in der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart.)

TOBIAS WOLLERMANN: Zur Musik in der „Drei Farben“-Trilogie von Krzysztof KIEŚLÓWSKI. Osnabrück: Electronic Publishing Osnabrück 2002. 147 S., Abb., Notenbeisp. (Beiträge zur Medienästhetik der Musik. Band 2.)

STEFAN WOLPE: Das Ganze überdenken. Vorträge über Musik 1935–1962. Hrsg. von Thomas PHLEPS. Saarbrücken: Pfau 2002. 262 S., Notenbeisp. (Quellentexte zur Musik des 20. Jahrhunderts. Band 7.1.)

Johann Rudolf Zumsteeg (1760–1802). Der andere Mozart? Begleitbuch zu einer Ausstellung in der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart vom 9. Oktober bis 23. November 2002. Mit einem Quellenverzeichnis. Hrsg. von Reiner NÄGELE. Stuttgart: Württembergische Landesbibliothek 2002. 159 S., Abb.

Mitteilungen

Es verstarben:

Prof. Dr. Lars Ulrich ABRAHAM am 21. Februar 2003 in Berlin,

Gerhard-Ludwig BERG am 27. März 2003.

Wir gratulieren:

Prof. Dr. Kurt von FISCHER zum 90. Geburtstag am 25. April,

Prof. DDr. Manfred BÜTTNER zum 80. Geburtstag am 29. Juni,

Prof. Frank E. KIRBY zum 75. Geburtstag am 6. April,

Prof. Dr. Rudolf EWERHART zum 75. Geburtstag am 15. Juni,

Prof. Dr. Arthur SIMON zum 65. Geburtstag am 6. Mai,

Prof. Dr. Heinrich W. SCHWAB zum 65. Geburtstag am 8. Mai.

*

Die Philosophische Fakultät der Universität Zürich hat am 26. April 2003 Prof. Dr. Dr. h.c. mult. Ludwig FINSCHER, Wolfenbüttel, die Ehrendoktorwürde verliehen.

Anlässlich des 90. Geburtstages von Prof. Dr. Kurt von FISCHER fand am 27. April 2003 ein akademischer Festakt in der Universität Zürich statt. Den Festvortrag hielt Prof. Dr. Dr. h.c. mult. Ludwig Finscher, Wolfenbüttel. Die Gesellschaft für Musikforschung hat Kurt von FISCHER aus diesem Anlass zum Ehrenmitglied ernannt, die Urkunde wurde ihm im Rahmen des Festaktes überreicht.

Der Leiterin des Max-Reger-Instituts/Elsa-Reger-Stiftung, Dr. Susanne POPP, wurde durch die Hochschule für Musik Karlsruhe eine Honorarprofessur verliehen.

Dr. Sebastian KLOTZ, Berlin, erhält ein Heisenberg-Stipendium der Deutschen Forschungsgemeinschaft. Im Sommersemester 2003 vertritt er eine Professur für Musikwissenschaft an der Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn.

Das Institut für Musikwissenschaft Weimar – Jena richtet vom 31. Juli bis zum 3. August 2003 die traditionsreiche *Medieval and Renaissance Music Conference* aus. Die *Medieval and Renaissance Music Conference* ist eine Einrichtung, die ursprünglich ausschließlich im United Kingdom stattfand. Von Anfang an stellte sie das internationale Forum dar, auf dem die neuesten Forschungen im Bereich von Mittelalter und Renaissance präsentiert wurden. Vor drei Jahren, auf der Tagung in Oxford 2000, beschloss die Versammlung, zukünftig in jedem zweiten Jahr auf dem Kontinent zu tagen. So fand 2001 erstmals die Tagung in Spoleto (Italien) statt. 2003 kommt nun die Konferenz zum ersten Mal nach Deutschland. Dazu haben sich bereits über 70 Wissenschaftler aus 10 verschiedenen Ländern angemeldet. Tagungsorte sind die Friedrich-Schiller-Universität Jena (31. Juli bis 2. August) und

die Hochschule für Musik „Franz Liszt“ Weimar (3. August). Informationen unter www.personal.uni-jena.de/~xlkofr/Med&Ren2003.htm

An der Universität Siegen findet vom 23. bis 25. September 2003 ein Kolloquium der Walcker-Stiftung für Orgelwissenschaftliche Forschung in Zusammenarbeit mit GOArt Göteborg zum Thema *„Die Orgel zwischen gestern und morgen“* statt. Referate und Diskussionen: Hermann J. Busch, Jürgen Essl, Michael Heinemann, Martin Herchenröder, Sverker Jullander, Martin Kares, Joost Langeveld, Kurt Lueders, Paul Peeters, Harald Schroeter-Wittke. Konzert: Martin Herchenröder. Exkursion: Hilchenbach (Ladegast-Orgel), Köln (Orgel St. Peter, Peter Bares) und Düsseldorf (Beckerath-Orgel Johanneskirche, Wolfgang Abendroth). Auskünfte und Anmeldung: Prof. Dr. Hermann J. Busch, Universität Siegen, Fachbereich 4, D-57068 Siegen, E-Mail: Busch@musik.uni-siegen.de.

Vom 8. bis zum 11. Oktober 2003 findet ein vom Musikwissenschaftlichen Institut der Universität zu Köln veranstaltetes *Internationales Musikwissenschaftliches Symposium* zum Thema *„Musik und Verstehen“* statt. Probleme des Verstehens von Musik und Perspektiven verschiedener kultureller und wissenschaftlicher Verständnisweisen von Musik sind Gegenstand der Referate und Diskussionen. Unter der wissenschaftlichen Leitung von Christoph von Blumröder und Wolfram Steinbeck werden insgesamt 27 Referate gehalten werden, die auf sieben Sektionen verteilt sind: 1. Analyse und Hermeneutik; 2. Sprechen über Musik – Schumann, Liszt, Wagner; 3. Kirchenmusik, Oper, Filmmusik; 4. Das 20. Jahrhundert; 5. Systematik – Soziologische, psychologische und kognitive Aspekte des Musikverstehens; 6. Ethnologie, Cultural Studies, Populärmusik; 7. Interpretation. Das geplante Abendprogramm umfasst drei Konzerte: *Dialogo della musica* von Antonfrancesco Doni, ein Gesprächskonzert mit Siegfried Mauser (Sonaten von Beethoven und Rihm) und *Musique acousmatique* von François Bayle. Die Teilnahme ist kostenlos; weitere Informationen (Referenten und Referatsthemen, Zeitplan auf aktuellem Stand) auf Anfrage: Musikwissenschaftliches Institut der Universität zu Köln, Albertus-Magnus-Platz, 50923 Köln, Tel. 0221/470-2249; E-Mail: alm35@uni-koeln.de.

Der Arbeitskreis Studium Populärer Musik (ASPM) veranstaltet vom 17. Oktober bis zum 19. Oktober 2003 in Barendorf bei Lüneburg eine internationale Arbeitstagung zum Thema *„Der 11. September und die Musik“*. Informationen bei der Geschäftsführerin des ASPM, Alenka Barber-Kersovan, Ahornweg 154, 25469 Halstenbek, E-Mail: fk8a003@uni-hamburg.de.

Aus Anlass des 200. Geburtstages von Franz Lachner veranstalten die Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte und das Institut für Musikwissenschaft der Universität München unter der Leitung von Prof. Dr. Hartmut Schick vom 24. bis 26. Oktober 2003 im Orff-Zentrum München (Kaulbachstr. 16) ein Internationales Symposium zum Thema „*Franz Lachner und seine Brüder – Hofkapellmeister zwischen Schubert und Wagner*“. Nähere Informationen unter www.gfbm.badw-muenchen.de, bei der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte (Dr. Stephan Hörner), Hohenzollernstr. 8, D-80801 München, Tel. 089 / 34 99 06, und beim Institut für Musikwissenschaft der Universität München, Geschwister-Scholl-Platz 1, D-80539 München, Tel. 089 / 2180-2364.

Im Rahmen des von der Franz-Liszt-Gesellschaft e. V. und der Hochschule für Musik „Franz Liszt“ Weimar durchgeführten 2. Liszt-Festivals Weimar „*Liszt und die Moderne*“ veranstaltet das Institut für Musikwissenschaft Weimar-Jena am 31. Okto-

ber 2003 zum gleichen Thema ein wissenschaftliches Symposium. Nähere Informationen unter 03643 / 555-225 oder knut.holtstraeter@hfm-weimar.de.

In der Stiftung Kloster Michaelstein, Musikinstitut für Aufführungspraxis, findet vom 20. bis 23. November 2003 ein Internationales Musikinstrumentenbau-Symposium zum Thema „*Die Musikinstrumente in der Begräbniskapelle im Dom zu Freiberg*“ statt. Im Rahmen dieser Veranstaltung sollen Untersuchungsergebnisse eines seit einigen Jahren laufenden Forschungsprojektes (Träger: Institut für Musikinstrumentenforschung „Georg Kinsky“ e. V. am Musikinstrumenten-Museum der Universität Leipzig mit Förderung der Ständigen Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik) vorgestellt und öffentlich diskutiert werden. Anfragen bitte an die Stiftung Kloster Michaelstein, Frau Monika Lustig, Postfach 24, D-38881 Blankenburg/Harz; E-Mail: m.lustig@kloster-michaelstein.de. Informationen unter www.kloster-michaelstein.de.

Die Autoren der Beiträge

RUDOLF M. BRANDL ist Professor für Musikwissenschaft an der Georg-August-Universität Göttingen und vertritt am dortigen Musikwissenschaftlichen Seminar die Fachgebiete Musikethnologie und Systematische Musikwissenschaft.

ELLEN HICKMANN, geb. 1934 in Flensburg, studierte Schul- und Kirchenmusik, Musikwissenschaft/Musikethnologie, Völkerkunde und Vor- und Frühgeschichte an den Hochschulen und Universitäten in Hamburg und Wien. Nach der Promotion arbeitete sie zunächst als Lektorin, dann als Produzentin bei der Deutschen Grammophon Gesellschaft, danach im Schuldienst und als Lehrbeauftragte am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Hamburg. 1976 wurde sie zur Professorin für Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik und Theater Hannover berufen. Musikethnologische Feldforschung betrieb sie in Lateinamerika, aufbauend auf präkolumbischen Kulturen. Sie war die Leiterin der Fachgruppe Instrumentenkunde in der Gesellschaft für Musikforschung und des Nationalkomitees des International Council for Traditional Music. Zusammen mit Cajsa S. Lund entwickelte sie die interdisziplinäre Fachrichtung Musikarchäologie und baute die International Study Group on Music Archaeology auf, die sie leitet.

ECKHARD ROCH, geb. am 10. Juli 1955 in Reinsberg (Sachsen), studierte von 1976 bis 1983 Musikwissenschaft an der Humboldt-Universität zu Berlin und 1985-92 Theologie am Philosophisch-Theologischen Seminar Erfurt. 1984 Promotion in der Musikwissenschaft mit einer Arbeit über *Strukturen und Strategien in Leben und Werk Richard Wagners*. 1996 Habilitation im Fach Musikwissenschaft an der Ruhr-Universität Bochum mit einer Arbeit zum Thema *Chroma, Color, Farbe. Ursprung und Funktion der Farbmeterapher in der antiken Musiktheorie*. Zur Zeit Privatdozent am musikwissenschaftlichen Institut der Ruhr-Universität Bochum. Veröffentlichungen zu Fragen der Musikgeschichte, Musikästhetik, Musiktheorie und Musiksoziologie.

ANEMONE DORIS ZSCHÄTZSCH, geb. 23. Oktober 1969 in Mainz, Studium der Klassischen Archäologie, Musikwissenschaft und Latein an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz, dort 1999 Promotion mit einer Arbeit über die *Verwendung und Bedeutung griechischer Musikinstrumente in Mythos und Kult* (Rahden/Westf. 2002). Seit 2000 tätig als Grabungsassistentin bei der Ausgrabung in Grumentum (Süditalien), mit Werkverträgen am Lehrstuhl für Religionswissenschaft des Hellenismus der Johannes Gutenberg-Universität und beim Verlag Philipp von Zabern.