

## Die „verruichte Theorie“ einer musikalischen „Gottheit“ Hector Berlioz und die Opernreform Christoph Willibald Glucks

von Wolf Gerhard Schmidt, Saarbrücken

### I.

Es ist in der Geschichte der einzelnen Kunstrichtungen nicht ungewöhnlich, dass neue Konzeptionen entweder in bewusster Absetzung oder im expliziten Rückgriff auf große Leistungen der Vergangenheit legitimiert werden.<sup>1</sup> Meistens verschmelzen beide Aspekte zu einer individuellen Form der Weiterentwicklung tradierter Konzepte. Letztere werden innerhalb dieser ‚produktiven‘<sup>2</sup> Rezeption mitunter so stark funktionalisiert, dass ein und dieselbe Instanz zur Rechtfertigung unterschiedlicher Modelle dienen kann. Im 19. Jahrhundert sind es insbesondere zwei Komponisten, die sich in dieser Weise mit Christoph Willibald Glucks sog. ‚Opernreform‘ auseinandersetzen: Hector Berlioz und Richard Wagner.<sup>3</sup> Erstaunlicherweise hat sich die Forschung bisher nahezu ausschließlich mit der von Berlioz revidierten *Orphée*-Fassung beschäftigt, die 1859 am Pariser Théâtre-Lyrique ihre Erstaufführung erlebte. Die spezifische Funktion, die Gluck im opernästhetischen Diskurs besitzt, wird dabei kaum berücksichtigt.<sup>4</sup> Berlioz' Urteil über den ‚Reformator‘ des Musiktheaters erweist sich als vielschichtig, und die Bezeichnung „Gluckjünger“<sup>5</sup> muss differenziert betrachtet werden. Denn neben Lobreden auf den „Gott des Ausdrucks“<sup>6</sup> stehen kritische Bemerkungen zu dessen „verruichte[r] Theorie“, als deren legitime, wenngleich negative Umsetzung Wagners Gesamtkunstwerk erscheint.<sup>7</sup> Es sind also nicht nur „Einzelheiten“<sup>8</sup>, die Berlioz an Gluck moniert,

<sup>1</sup> Vgl. hierzu – für den literarischen Bereich – Harold Bloom, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, New York 1973 u. ders., *A Map of Misreading*, New York 1975.

<sup>2</sup> Vgl. Gotthart Wunberg, „Modell einer Rezeptionsanalyse kritischer Texte“, in: *Literatur und Leser. Theorien und Modelle zur Rezeption literarischer Texte*, hrsg. v. Gunter Grimm, Stuttgart 1975, S. 119–133, hier S. 119 f.

<sup>3</sup> Vgl. Wolf Gerhard Schmidt, „Einsamer Leitstern‘ oder ‚machtloser Revolutionär‘? Strategische Divergenzen in Richard Wagners Gluck-Rezeption“, in: *Mf* 54 (2001) 3, S. 255–274.

<sup>4</sup> Vgl. Eve Barsham, „Berlioz and Gluck“, in: *C. W. von Gluck. Orfeo*, hrsg. v. Patricia Howard (= *Cambridge Opera Handbooks*), Cambridge 1981, S. 84–97; Francesco Sabbadini, „L'Orphée et Eurydice al Théâtre Lyrique nella testimonianza di Berlioz“, in: *Christoph Willibald Gluck nel 200° anniversario della morte*, hrsg. v. Claudio Del Monte u. Vincenzo Raffaele Segreto, Parma 1987, S. 557–564; Joël-Marie Fauquet, „Berlioz's Version of Gluck's *Orphée*“, in: *Berlioz Studies*, hrsg. v. Peter Bloom, Cambridge 1992, S. 189–253 u. ders., „Berlioz and Gluck“, in: *The Cambridge Companion to Berlioz*, hrsg. v. P. Bloom, Cambridge 2000, S. 199–210. Im letztgenannten Beitrag fehlen zudem häufig philologisch exakte Zitatnachweise.

<sup>5</sup> Reinhard Strohm, „Gedanken zu Wagners Opernouvertüren“, in: *Wagnerliteratur – Wagnerforschung. Bericht über das Wagner-Symposium von München 1983*, hrsg. v. Carl Dahlhaus u. Egon Voss, Mainz u. a. 1985, S. 69–84, hier S. 71.

<sup>6</sup> Hector Berlioz, *Abendunterhaltungen im Orchester*, aus dem Französischen übertragen v. Elly Ellès (= *Literarische Werke* 8), Leipzig 1909, S. 340.

<sup>7</sup> Ders., *Ideale Freundschaft und Romantische Liebe. Briefe an die Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein und Frau Estelle Fournier*, aus dem Französischen übersetzt v. Gertrud Savia (= *Literarische Werke* 5), Leipzig 1903, S. 20 f. (Brief vom 12.8.1856 an Carolyne Sayn-Wittgenstein). Vgl. hierzu den – an diesem Punkt – schlecht recherchierten Aufsatz von Joël-Marie Fauquet, der Berlioz' Gluckrezeption sehr oberflächlich behandelt. Als Beispiel für eine mögliche Distanzierung zitiert er lediglich die folgende, keineswegs eindeutige Bemerkung aus dem Nachtrag der *Mémoires*. Dort schreibt Berlioz: „Mancherlei wäre zu erzählen über die beiden Opern von Gluck, ‚Orpheus‘ und ‚Alceste‘, mit deren Einstudierung – die erstere für das Théâtre Lyrique, die letztere für die Große Oper – ich beauftragt war; aber darüber habe ich in meinem Buch Musikalische Streifzüge schon viel gesprochen, und was ich hinzufügen könnte ... will ich nicht sagen“ (Ders., *Mémoires mit der Beschreibung seiner Reisen in Italien, Deutschland, Rußland und England 1803–1865. II*, aus dem Französischen übersetzt v. Elly Ellès (= *Literarische Werke* 2), Leipzig 1905, S. 326). Wenn es sich hier

sondern zentrale Aspekte. Dabei lässt sich eine Trennung zwischen Theorie und Praxis feststellen. Indem Gluck hinter den eigenen ästhetischen Postulaten zurückbleibt, gewinnen seine Kompositionen (größtenteils) paradigmatischen Charakter. Im Gegensatz zu Wagner, der den Opernreformer nur als defizienten Initiator seines eigenen Programms sieht und (mit Ausnahme der Ouvertüre) weniger das Werk als den Komponisten selbst funktionalisiert, befasst sich Berlioz primär mit den Opern und ihrer emotionalen Wirkung. Gluck ist für ihn Bühnenpraktiker und Ausdruckskünstler, der als erster – und neben Beethoven am überzeugendsten – die „Wunder der dramatischen Musik“<sup>9</sup> inszeniert hat. Hieraus erklärt sich auch der Einsatz für eine möglichst authentische Partitur und adäquate Aufführungen der Werke Glucks, was bezeichnenderweise stets mit eigenen Großprojekten koinzidiert.<sup>10</sup> Abgesehen von *Telemaco*, zu dem Berlioz 1835 einen Artikel in der *Revue et Gazette musicale de Paris* veröffentlicht, stehen ausschließlich die fünf großen ‚Reformopern‘ im Zentrum des Interesses.<sup>11</sup> Hier erreicht Gluck nach Meinung des Franzosen seinen musikalischen Zenit, der ihn auf dieselbe Stufe wie Beethoven stellt. Beide „Gottheiten“ sind allerdings mit verschiedenen Bereichen assoziiert:

„Der eine [Beethoven] herrscht in der endlosen Welt der Gedanken, der andere [Gluck] in dem unbegrenzten Gebiete der Leidenschaften, und obgleich der erste als Musiker dem zweiten weit überlegen ist, so steckt doch soviel von dem einen in dem anderen, dass diese beiden Jupiter zusammen nur eine Gottheit ausmachen, in die wir uns versenken müssen voll Bewunderung und Hochachtung“.<sup>12</sup>

Berlioz argumentiert an dieser Stelle dialektisch, denn Beethoven und Gluck stehen einander gegenüber wie Wort und Ton, Form und Ausdruck, Metaphysik und Empirie. Interessant ist, dass Gluck erneut den praxisbezogenen Part ausfüllt, was – wie zu zeigen sein wird – mit Berlioz' musikästhetischer Trennung von Symphonie und Oper zusammenhängt. Darüber hinaus können beide Komponisten nur sympathetisch, d. h. durch emotionales ‚Hineinversenken‘ rezipiert werden – ein Aspekt, der auch bei Wagner begegnet und in Bezug auf die Publikumswirkung eine entscheidende Rolle spielt.

Anders als Beethoven zählt Gluck zu den Komponisten, die Berlioz bereits während seiner Jugend stark rezipiert. In den *Mémoires* berichtet er, dass ihn das „Leben Glucks und Haydns“ maßgeblich in der Absicht bestärkt habe, Künstler zu werden.<sup>13</sup> Der Opernreformer ist es auch, dem er bei seinem Pariser Studienaufenthalt Ende 1821 den

überhaupt um eine „expression of disillusionment“ handelt (Fauquet, „Berlioz and Gluck“, S. 199), dann sicher nicht um die musikästhetisch relevanteste.

<sup>8</sup> Karl Geiringer, „Hector Berlioz und Glucks Wiener Opern“, in: *Gluck in Wien. Kongressbericht (Wien, 12.–16. November 1987)*, hrsg. v. Gerhard Croll u. Monika Woitas (= *Gluck-Studien* 1), Kassel u. a. 1989, S. 258–265, hier S. 170. Auch u. d. T. „Hector Berlioz and Gluck's Viennese Operas“, in: *Essays in Musicology: A Tribute to Alvin Johnson*, hrsg. v. Lewis Lockwood u. Edward Roesner, Philadelphia 1990, S. 258–265. Geiringers Darstellung bleibt kurz und schablonenhaft.

<sup>9</sup> Berlioz, *Neue Briefe*, aus dem Französischen übersetzt v. Gertrud Saviæ (= *Literarische Werke* 4), Leipzig 1904, S. 141 (Brief vom 12.1.1856 an Théodore Ritter).

<sup>10</sup> Vgl. Fauquet, „Berlioz and Gluck“, S. 203.

<sup>11</sup> Vgl. hierzu Berlioz, *Œuvres littéraires, Critique musicale 1823–1863*, hrsg. v. Yves Gérard, Bd. 2, Paris 1998, S. 237 („Du répertoire de Gluck“).

<sup>12</sup> Ders., *Neue Briefe*, S. 141 (Brief vom 12.1.1856 an Théodore Ritter). Vgl. u. a. auch ders., *Œuvres littéraires*, Bd. 2, S. 129 („Concerts de M. Liszt“) und 462 („Septième et dernier concert du Conservatoire“).

<sup>13</sup> Ders., *Memoiren mit der Beschreibung seiner Reisen in Italien, Deutschland, Rußland und England 1803–1865. I.*, aus dem Französischen übersetzt v. E. Ellès (= *Literarische Werke* 1), Leipzig 1903, S. 16.

Entschluss verdankt, statt der Mediziner- die Komponistenlaufbahn einzuschlagen.<sup>14</sup> Er verbringt daher viele Stunden mit „Glucks Partituren“:

„ich schrieb sie ab, ich lernte sie auswendig; sie raubten mir den Schlaf, ließen mich Essen und Trinken vergessen; ich geriet in Verzückung darüber. Und an dem Tage, an welchem es mir, nach angstvoller Erwartung, endlich vergönnt wurde, Iphigenie auf Tauris zu hören,<sup>[15]</sup> schwor ich beim Verlassen des Opernhauses, daß ich trotz Vater, Mutter, Onkeln, Tanten, Großeltern und Freunden Musiker werden würde.“<sup>16</sup>

Der Unterschied zu Wagner ist frappierend: Während dieser 1832 eine Wiener *Iphigenien*-Aufführung enttäuscht verlässt,<sup>17</sup> weil sie ihn nicht wie *Fidelio* in Ekstase versetzt hat, erklärt Berlioz eine Vorstellung desselben Stücks zum Initiationserlebnis. In den folgenden Jahren versäumt er keine Gluck-Aufführung<sup>18</sup> und beschäftigt sich intensiv mit dem Notenmaterial; der frühe Wagner verherrlicht dagegen – ohne Werkkenntnis, wie er selbst zugibt<sup>19</sup> – die Opernreform.<sup>20</sup> Angesichts solchen jugendlichen Enthusiasmus verwundert es nicht, dass Berlioz einen der ersten musikalischen Essays, der am 19. Dezember 1825 in der Zeitschrift *Le Corsaire* erscheint, Glucks *Armide* widmet.<sup>21</sup> Neun Jahre später bietet er zunächst dem neugegründeten *Publiciste* eine Biographie des Komponisten an, die schließlich am 1. und 8. Juni in der *Gazette musicale* abgedruckt wird. Sie enthält Vorüberlegungen zu späteren Interessenschwerpunkten: so u. a. zu Asterias Monolog aus *Telemaco*, der *Alceste*-Vorrede samt Streichung der Arie „Chi mi parla“ sowie den Libretti beider *Iphigenien*-Opern.<sup>22</sup> Im Spätherbst 1834 erscheint an gleicher Stelle ein vierteiliger Artikel, in dem sich Berlioz ausschließlich mit Glucks „chef d'œuvre“<sup>23</sup> *Iphigénie en Tauride* befasst und in dessen Zentrum die Analyse des musikdramatischen Ausdrucks steht.<sup>24</sup> Zwei weitere Aufsätze werden im darauffolgenden Jahr veröffentlicht: zunächst im August *Du répertoire de Gluck à l'Académie royale de musique*. Berlioz diskutiert hier die gesangstechnischen Voraussetzungen des Ensembles mit Blick auf eine Bühnenrealisation der einzelnen Reformoper. Im Oktober erscheint schließlich das umfangreiche Feuilleton *Des deux Alcestes de Gluck*, in dem die italienische und französische Fassung der Oper analysiert und beurteilt werden.<sup>25</sup> Es handelt sich dabei um ein Problemfeld, das schon in der Gluck-Biographie präsent ist und Berlioz zeitlebens beschäftigt. So verfasst er 1850 für die *Gazette musicale* den Aufsatz *L'Alceste, de Gluck*<sup>26</sup> und 1861 während der Einstudierung der Oper eine sechsteilige Artikelserie samt Premierenrezension für das

<sup>14</sup> Vgl. ebd., S. 24.

<sup>15</sup> Es handelt sich hier sehr wahrscheinlich um den 26. November 1821. Vgl. ders., *Œuvres littéraires, Critique musicale 1823–1863*, hrsg. v. Yves Gérard, Bd. 1, Paris 1996, S. 443, Anm. 6 u. ders., *Correspondance générale*, Bd. 1, hrsg. v. Pierre Citron, Paris 1972, S. 25.

<sup>16</sup> Ders., *Memoiren I.*, S. 24.

<sup>17</sup> Vgl. Richard Wagner, *Mein Leben*, hrsg. v. Martin Gregor-Dellin, München 1963, S. 78 f.

<sup>18</sup> Vgl. Berlioz, *Correspondance générale*, hrsg. v. P. Citron, Bd. 2, Paris 1975, S. 544 f. (Brief vom 1.4.1839 an Faurie de Vienne).

<sup>19</sup> Vgl. Cosima Wagner, *Die Tagebücher*, hrsg. v. Martin Gregor-Dellin u. Dietrich Mack, Bd. 3, München 1982, S. 100 (Eintragung vom 28.5.1878).

<sup>20</sup> Vgl. Wagner, „Die deutsche Oper“, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Julius Kapp, Bd. 7, Leipzig, o. J. [1914], S. 8.

<sup>21</sup> Vgl. Berlioz, *Œuvres littéraires*, Bd. 1, S. 9–11.

<sup>22</sup> Vgl. ebd., S. 246, 248 f., 258–260 und 262–264.

<sup>23</sup> Ebd., S. 263 u. 441 („Iphigénie en Tauride“).

<sup>24</sup> Vgl. ebd., S. 441–443, 445–450, 455–457 u. 469–471.

<sup>25</sup> Vgl. ebd., Bd. 2, S. 313–320 u. 329–335.

<sup>26</sup> Vgl. *Revue et Gazette musicale de Paris* vom 17. 3. 1850, S. 92 f.

*Journal des Débats*,<sup>27</sup> die mit einigen Änderungen in *À travers chants* (1862) integriert wird. Darüber hinaus erscheinen 1839 und 1859 insgesamt vier Artikel, die sich mit Glucks *Orphée* und seiner Bühnenrealisation beschäftigen.<sup>28</sup> Neben den opernästhetischen Diskurs treten hier also konkrete Aufführungsprojekte, die im Zusammenhang mit der Frage nach Werktreue, Darstellungsästhetik und Gefühlstransfer eingehender behandelt werden.

## II.

Wenngleich Berlioz' Gluck-Enthusiasmus in der Forschung immer wieder konstatiert wird, bleibt die spezifische Leistung des Opernreformers meist unberücksichtigt. Insbesondere die Frage, wie Gluck Paradigma der wiedererstandenen Antike sein kann<sup>29</sup> und zugleich Vater der Romantik,<sup>30</sup> hat bisher keine Beachtung gefunden – und das, obwohl Berlioz selbst eine ähnliche Position vertritt und sich für den legitimen ‚Sohn‘ des Opernreformers hält.<sup>31</sup> In dem *Aperçu sur la musique classique et la musique romantique* (1830) erscheint Gluck denn auch als der erste Komponist, der sich von den klassischen „doctrines“, den „règles scolastiques“, emanzipiert hat.<sup>32</sup> Wirkungsästhetisch führt dies zum Primat des „entendre“ gegenüber dem „lire“.<sup>33</sup> Die Qualität einer Partitur bemisst sich nicht an der komplexen Kompositionstechnik, die visuell vermittelt ist, sondern am Ausdrucksgehalt, der „inspiration libre“<sup>34</sup>, die nur akustisch erfahrbar wird. Oder anders formuliert: Wenn der filigranen Struktur und Instrumentierung eines Kunstwerks keine adäquate emotionale Wirkung entspricht, hat es seinen Zweck verfehlt.<sup>35</sup> Was die „Dilettanti“<sup>36</sup> als „style barbare et désordonné“ bezeichnen, ist für Berlioz das Muster dramatischer Musik.<sup>37</sup> Indem Gluck Gefühl und Ausdruck verbindet,<sup>38</sup> führt er die Tonkunst ihrer eigentlichen Bestimmung zu und macht aus ihr „une véritable poésie“.<sup>39</sup> Berlioz tritt hier für den intellektuellen Anspruch der Musik ein und sucht sie dadurch der Dichtung anzunähern, aus deren Terminologie auch der Gegensatz ‚klassisch – romantisch‘ entlehnt wird. Während die italienische Operntradition jede „réflexion“ und „intelligence“ vermissen lässt,<sup>40</sup> kommen bei Gluck musikalische und literarische Bildung zusammen: Er ist nicht nur Komponist, sondern auch „poète“ und damit „homme de génie“.<sup>41</sup> Ohne die Gattungsgrenzen zu verwi-

<sup>27</sup> Vgl. D. Kern Holoman, *Catalogue of the Works of Hector Berlioz* (= Hector Berlioz, *New Edition of the Complete Works* 25), Kassel u. a. 1987, S. 486.

<sup>28</sup> Vgl. ebd., S. 451 u. 483.

<sup>29</sup> Vgl. u. a. Berlioz, *Œuvres littéraires*, Bd. 2, S. 318 („Des deux *Alcestes* de Gluck“).

<sup>30</sup> Vgl. ders., *Correspondance générale*, Bd. 6, hrsg. v. P. Citron, Paris 1995, S. 114 (Brief vom 25.1.1860 an Valéry Vernier).

<sup>31</sup> Vgl. ebd., Bd. 5, hrsg. v. P. Citron, Paris 1989, S. 551 (Brief vom 11.3.1858 an Adèle Suat).

<sup>32</sup> Ders., *Œuvres littéraires*, Bd. 1, S. 65.

<sup>33</sup> Ebd.

<sup>34</sup> Ebd., S. 66.

<sup>35</sup> Unterstützt wird Gluck hierin durch Calzabigi, der auf dem Gebiet des Librettos eine ähnliche Reform initiiert hat (vgl. ebd., S. 247 („Gluck“)).

<sup>36</sup> Ders., *Correspondance générale*, Bd. 1, S. 58 (Brief vom 22.6.1824 an Edouard Rocher) u. ö.

<sup>37</sup> Ders., *Œuvres littéraires*, Bd. 1, S. 66 („Aperçu sur la musique classique et la musique romantique“).

<sup>38</sup> Vgl. ebd., Bd. 2, S. 7 („*Telemaco*: opéra italien de Gluck“).

<sup>39</sup> Ebd., Bd. 1, S. 67 („Aperçu sur la musique classique et la musique romantique“).

<sup>40</sup> Ebd., Bd. 2, S. 7 („*Telemaco*: opéra italien de Gluck“). Vgl. auch ebd., S. 9 f.

<sup>41</sup> Ebd., Bd. 1, S. 266 („Gluck“).

schen, schafft er eine neue Form. Sie basiert auf der „*émancipation de l’art musicale*“ und findet ihre Vollendung in dem Moment, „où poésie et musique seront deux mots synonymes pour toutes les âmes ardentes et les intelligences élevées“.<sup>42</sup> Indem Gluck die Tonkunst insgesamt ‚literarisiert‘ (denn Berlioz beschränkt diese Vorstellung keineswegs auf den Bereich des Vokalen), ist er Vorbild für alle Arten expressiver Musik. Dieser Prozess bedeutet allerdings keine Suspension der spezifischen Gesetze des Instrumentalen. Auch in der Oper gibt es Passagen, die der Komponist musikalisch autonom gestalten muss. Und an dieser Stelle bedarf der – was die Form betrifft – noch immer ‚klassische‘ Gluck der Ergänzung durch den ‚Romantiker‘ Beethoven. Dessen Symphonien begründen das „genre instrumental expressif“<sup>43</sup> und bilden damit das notwendige Korrelat zu den Werken des Opernreformers.<sup>44</sup> Verbunden sind beide Gattungen durch die „pensée poétique“, die bei Gluck meist textgebunden erscheint, während sie bei Beethoven allein dem instrumentalen Ausdruck anvertraut wird.<sup>45</sup> Im Gegensatz zu Wagner ist das Undifferenzierte des Klangs für Berlioz kein Problem, sondern ein Vorzug, denn es begründet die Macht des Musikalischen „sur les êtres doués d’imagination“.<sup>46</sup> Die fehlende Bindung an die Singstimme erlaubt ein Mehr an ästhetischer Freiheit,<sup>47</sup> das – wie bei E. T. A. Hoffmann – zu einer unterschiedlichen Ausrichtung beider Genres führt. Während das Theater die Wirklichkeit darstellt, verweist die absolute Musik auf die Transzendenz: „là on est en présence de l’humanité avec ses passions; ici un monde nouveau s’ouvre à vos regards, on est transporté dans une sphère d’idées plus élevée, on sent se réaliser en soi la vie sublime rêvée par les poètes“.<sup>48</sup> In der dialogischen Erzählung *Der Dichter und der Komponist* (1813) nimmt Hoffmann eine ähnliche Trennung vor<sup>49</sup> und begründet damit den Verzicht, sein eigener Librettist zu sein.<sup>50</sup> Das sieht Berlioz bekanntermaßen anders, dennoch wird auch für ihn die Musik nur dann ihrer Bestimmung gerecht, wenn sie über die Empirie hinausreicht. Und Gluck ist in der Tat der erste Komponist, dessen Opern nicht in der ‚horizontalen‘ Unterhaltungsfunktion aufgehen, sondern ‚vertikale‘ Einblicke in die Wahrheit eröffnen.<sup>51</sup>

Aus diesem Grund – und hier sind sich Berlioz und Wagner einig – tritt Gluck in einen „natürlichen Gegensatz“ zur italienischen Oper, insbesondere zu Rossini, dessen „melodischer Zynismus“ mit einer „Verachtung des dramatischen Ausdrucks und der dramatischen Forderungen“ einhergeht. An die Stelle von „Schönheit und Wahrheit“ tritt die rhetorische Formel, das Immergleiche.<sup>52</sup> Rossini verzichte in seinen Opern auf die Adäquanz zwischen Musik und Text und verabschiede damit das Wahrheitsprinzip;

<sup>42</sup> Ebd., S. 267.

<sup>43</sup> Ebd., S. 67 („Aperçu sur la musique classique et la musique romantique“).

<sup>44</sup> Vgl. ders., *Correspondance générale*, Bd. 2, S. 569 (Brief vom 6.8.1839 an Franz Liszt).

<sup>45</sup> Ders., *Œuvres littéraires*, Bd. 1, S. 67 („Aperçu sur la musique classique et la musique romantique“).

<sup>46</sup> Ebd.

<sup>47</sup> Vgl. ebd., S. 67 f.

<sup>48</sup> Ebd., S. 68.

<sup>49</sup> Vgl. E. T. A. Hoffmann, *Die Serapions-Brüder*, Darmstadt <sup>5</sup>1995, S. 83 f.

<sup>50</sup> Vgl. ebd., S. 80 f. Auf Parallelen zwischen Berlioz’ und Hoffmanns Musikästhetik – auch mit Blick auf den Bereich des Phantastischen – verweist bereits ein zeitgenössischer Rezensent der *Revue des deux Mondes* (vgl. *Hector Berlioz: Benvenuto Cellini. Dossier de presse parisienne (1838)*, hrsg. v. P. Bloom (Critiques de l’opéra français du XIX<sup>ème</sup> siècle III), Paris 1995, S. 172 f. („De l’École fantastique et de M. Berlioz“)).

<sup>51</sup> Vgl. Berlioz, *Œuvres littéraires*, Bd. 1, S. 245 („Gluck“).

<sup>52</sup> Ders., *Memoiren I.*, S. 58.

seine Musik sei die „eines unredlichen Menschen“.<sup>53</sup> Gluck wird statt dessen in der „Zukunftsnovelle“<sup>54</sup> *Euphonia*, die 1844 in der *Gazette musicale* erscheint,<sup>55</sup> zum „Gott des Ausdruckes“ stilisiert.<sup>56</sup> Um ihm zu huldigen, muss die Sopranistin Nadira auf ihre italienische „Koloratur“ verzichten, die bei der „Gluckfeier“ nicht zugelassen ist.<sup>57</sup> Die Sängerin zeigt sich zunächst empört über diese Reglementierung ihrer Kunstfertigkeit, wird dann aber – wie Berlioz selbst – durch den emotionalen Eindruck der Musik gefangengenommen. Nach der Aufführung der *Alceste* erkennt sie, dass die Präsentation „einer glänzenden, gelenkigen Stimme“ noch keine „erhabene Kunst“ ausmacht.<sup>58</sup> Sie reißt „Perlen und Geschmeide aus dem Haare, wirft sie zu Boden, tritt sie unter ihre Füße (eine symbolische Abschwörung), verneigt sich, die Hand auf dem Herzen vor Gluck, und beginnt mit einer Stimme von erhabenem Klang und Ausdruck die Arie der Alceste, Töchter ew'ger Nacht!“<sup>59</sup>

Die spezifische Qualität der Reformoperen erklärt sich also in erster Linie wirkungsästhetisch. Sie sind authentisch-expressiv und führen beim Rezipienten zu einer kathartischen Gefühlsreaktion. In einem Brief an Humbert Ferrand berichtet Berlioz, dass er und Camille Saint-Saëns, „der seinen Gluck fast ebensogut wie ich kennt“, bei dem „Racheakte“ aus *Armide* „vor Erregung“ fast erstickt seien. „Niemals hat ein Mensch wieder solche ergreifenden Akzente gefunden“.<sup>60</sup> Und bei der Aufführung der Arie „O malheureuse Iphigénie“ sieht der Ich-Erzähler, wie der Orchestermusiker Corsino „erbleicht und zu spielen aufhört. Er stützt seine Ellenbogen auf die Knie und verbirgt sein Gesicht in beiden Händen, wie vernichtet von einem unaussprechlichen Gefühl“.<sup>61</sup> Als wenig später der Frauenchor einsetzt, „stürzen zwei Tränenbäche gewaltsam aus seinen Augen, und er schluchzt derartig, dass ich mich gezwungen sehe, ihn aus dem Theater zu führen“.<sup>62</sup> Die Gefühle, die Corsino durchlebt, sind aber nicht nur aristotelischer, sondern auch romantischer Provenienz. Sie dienen der Kompensation und wenden sich gegen die als philiströs empfundene Pariser Vergnügungsgesellschaft. Dies führt zu einer Ästhetisierung der antiken Affektenlehre: Der Genuss der Leidenschaft tritt neben ihre diätetische Erregung, *éleos* und *phóbos* werden mit der *joy of grief* verbunden, die *Ossian* popularisiert und Schiller zum Signum des sentimentalischen Dichters erklärt. Denn auch bei Berlioz ist die Faszination für „die einfache Größe der heroischen Zeiten“ durch deren unwiederbringlichen Verlust getrübt, der „das Herz mit jener unergründlichen, das Andenken einer hehren Vergangenheit stets

<sup>53</sup> Ebd., S. 59 (Berlioz zitiert hier den Maler Ingres).

<sup>54</sup> Ders., *Abendunterhaltungen*, S. 314.

<sup>55</sup> Vgl. Holoman, *Catalogue*, S. 463.

<sup>56</sup> Berlioz, *Abendunterhaltungen*, S. 340.

<sup>57</sup> Ebd., S. 339.

<sup>58</sup> Ebd., S. 340.

<sup>59</sup> Ebd., S. 341. Fauquet weist darauf hin, dass die beschriebene Szene wahrscheinlich auf einem realen Ereignis beruht: dem Konzert vom 3. Februar 1839. Dort hört Berlioz zum erstenmal Pauline Garcia (spätere Viardot) als Euridice und Gilbert Duprez als Orphée (vgl. „Berlioz and Gluck“, S. 204). Zur opernästhetischen Funktionalisierung der Novelle vgl. auch Matthias Brzoska, „*Euphonia* oder: Die Kunst der totalitären Gesellschaft“, in: ders., *Die Idee des Gesamtkunstwerks in der Musiknovellistik der Julimonarchie* (= *Thurnauer Schriften zum Musiktheater* 14), Laaber 1995, S. 185–196.

<sup>60</sup> Berlioz, *Vertraute Briefe*, S. 188 (Brief vom 17.1.1866 an Humbert Ferrand).

<sup>61</sup> Ders., *Abendunterhaltungen*, S. 308 („Zweiundzwanzigster Abend“).

<sup>62</sup> Ebd., S. 309.

begleitenden Traurigkeit erfüllt“. Nur in der Kunst kann die „Erhabenheit“<sup>63</sup> des Altertums bewahrt werden, und Gluck ist der Vater der neuen Tendenz. Berlioz bezeichnet ihn daher als „Sophocle“,<sup>64</sup> „Eschyle“<sup>65</sup> und „Hercule de la musique“.<sup>66</sup> In den Reformopern findet sich der Klassizismus nahezu mustergültig restituiert, denn es ist die Konzentration auf das Wesentliche, die Glucks Musik Transparenz und Dauer verleiht. Die größte und nachhaltigste Wirkung erzielt er durch eine reduzierte Instrumentation,<sup>67</sup> nicht durch die „grands effets d’orchestre“.<sup>68</sup> Dennoch ist Glucks „code simple et lumineux“<sup>69</sup> zugleich „un modèle d’expression grandiose et terrible“.<sup>70</sup> Berlioz denkt hier Pathos, Erhabenheit und Ausdrucksstärke mit Winckelmanns Vorstellung von ‚edler Einfalt‘ und ‚stiller Größe‘ zusammen.<sup>71</sup> Mit der Klassizität der Musik verschwindet aber zugleich deren individuelle Prägung, so dass Glucks *Iphigénie en Tauride* und Mozarts *Idomeneo* nicht mehr substantiell unterschieden werden können. Beides ist „pur“ und „incontestablement grec“.<sup>72</sup> Produktionsästhetisch gesehen transzendieren große Kunstwerke die Autonomie des Autors, und es entsteht – wie im Falle Glucks – Musik, „que l’esprit des temps antiques a dictée“.<sup>73</sup> Dennoch erweist sich das „sentiment de l’antique“<sup>74</sup> bereits als ein empfindsam-reflektiertes. Gluck hat „mehr Herz als Homer“,<sup>75</sup> und die stärksten Passagen seines Werks sind die düster-melancholischen.<sup>76</sup> Dass Berlioz das Sentimentalische auch den Griechen zuspricht,<sup>77</sup> zeigt, wie sehr er Klassizismus und Moderne als Einheit versteht. Im Grunde handelt es sich aber um eine Projektion romantischer Vorstellungen auf die Literatur der Antike und das Musiktheater des 18. Jahrhunderts. Der Vergleich mit Le Sueurs Oper *Ossian ou Les Bardes* (1804) bezeichnet die tatsächliche Herkunft des empfindsamen Vergangenheitsrekurses.<sup>78</sup> Durch die Adäquanz der Wort-Ton-Beziehung gewinnt die Musik „des olympischen Gluck“<sup>79</sup> eine gleichsam zeitlose Wirkung: Die „Wahrheit des Ausdrucks“<sup>80</sup> schafft ein „feu éternel“.<sup>81</sup> Vor diesem Hintergrund spielt es auch keine Rolle, dass Gluck bereits einer vergangenen Epoche angehört.<sup>82</sup> Nach Berlioz kann sich

<sup>63</sup> Ebd., S. 308.

<sup>64</sup> Ders., *Œuvres littéraires*, Bd. 1, S. 191 („Opéra: première représentation de *Don Juan*“).

<sup>65</sup> Ebd., Bd. 2, S. 298 („Du système de Gluck“).

<sup>66</sup> Ebd., S. 8 („*Telemaco*: opera italien de Gluck“) u. 237 („Du répertoire de Gluck“).

<sup>67</sup> Vgl. u. a. ebd., S. 103 f. („Académie des Beaux-Arts“), 259 („Gluck“), 445 f. („*Iphigénie en Tauride*“) sowie ebd., Bd. 2, S. 329 und 332 („Des deux *Alcestes* de Gluck“).

<sup>68</sup> Ders., *Œuvres littéraires*, Bd. 1, S. 104 („Académie des Beaux-Arts“).

<sup>69</sup> Ebd., Bd. 2, S. 298 („Du système de Gluck“).

<sup>70</sup> Ebd., Bd. 1, S. 469 („*Iphigénie en Tauride*“). Vgl. auch ebd., S. 445.

<sup>71</sup> Vgl. u. a. ebd., S. 246 („Gluck“) u. ebd., Bd. 2, S. 299 („Du système de Gluck“).

<sup>72</sup> Ebd., S. 395 („Premier concert du Conservatoire“).

<sup>73</sup> Ebd., S. 484 („Antoine Reicha“).

<sup>74</sup> Ebd., S. 282 („Souvenirs d’un habitué de l’Opéra“).

<sup>75</sup> Ders., *Neue Briefe*, S. 222 (Brief vom 3.9.1866 an Frau Massart).

<sup>76</sup> Vgl. ders., *Œuvres littéraires*, Bd. 1, S. 266 („Gluck“).

<sup>77</sup> Vgl. ebd., S. 471 („*Iphigénie en Tauride*“) u. ders., *Abendunterhaltungen*, S. 308 („Zweiundzwanzigster Abend“).

<sup>78</sup> Vgl. ders., *Œuvres littéraires*, Bd. 2, S. 484 („Antoine Reicha“) sowie allgemein Wolf Gerhard Schmidt, „Homer des Nordens“ und „Mutter der Romantik“. James Macphersons „*Ossian*“ und seine Rezeption in der deutschsprachigen Literatur, 4 Bde., Berlin/New York 2003/2004.

<sup>79</sup> Berlioz, *Abendunterhaltungen*, S. 341 („Fünfundzwanzigster Abend. Euphonia oder die musikalische Stadt“).

<sup>80</sup> Ders., *Musikalische Streifzüge*, aus dem Französischen übersetzt v. E. Ellès (= *Literarische Werke* 6), Leipzig 1912, S. 97 („Gluck’s ‚Orpheus‘ am ‚Théâtre-Lyrique“).

<sup>81</sup> Ders., *Œuvres littéraires*, Bd. 2, S. 454 („Sixième concert du Conservatoire“).

<sup>82</sup> Vgl. ders., *Musikalische Streifzüge*, S. 96 u. 99 („Gluck’s ‚Orpheus‘ am ‚Théâtre-Lyrique‘“).

ein Kunstwerk jedoch nur dann der Veränderung von Mode und Zeitgeist entziehen, wenn es menschliche Emotionen paradigmatisch darstellt. Gelingt ihm dies, ist die Alterität zwischen Produktions- und Rezeptionsvorgang aufgehoben. Glucks Opern sind ‚wahr‘, weil die in ihnen zum Ausdruck gebrachten Gefühle ‚wahr‘ sind, d. h. empathischen Charakteren unmittelbar verständlich. Berlioz trennt also zwischen kompositorischer Finesse und musikalischer Authentizität. Dennoch funktionieren beide Komponenten nicht autonom, und auch Gluck bedarf mitunter einer filigranen Technik, um offensichtliche Schwächen des Librettos auszugleichen. So bietet das Schauspiel *Alceste* nach Berlioz „wenig Abwechslung“, denn „Schmerz, Schrecken, Verzweiflung kommen fast ununterbrochen darin zum Ausdruck, und es ist nicht anders möglich, als daß das Publikum bald darunter ermüdet“.<sup>83</sup> Dem steht jedoch der dramatische Gestus der Musik gegenüber, und man kann „nicht genug Bewunderung haben für den Gedankenreichtum, die andauernde Genialität, die Kraft des Ausdrucks, womit Gluck vom Anfang bis zum Ende seiner Partitur gegen jene verhängnisvolle Eintönigkeit, soviel es möglich war, angekämpft hat“.<sup>84</sup> Die rhetorisch bestimmte Affektenlehre wird in den Reformopern ersetzt durch eine differenzierte Evokation menschlicher Empfindungen. Auf diese Weise ist es möglich, inhaltliche Wiederholungen als musikalische Variationen erscheinen zu lassen. Mit anderen Worten: Gluck entindividualisiert das Gefühl und führt es auf seine anthropologische Essenz zurück; gleichzeitig präsentiert er es aber in allen situativen Facetten, so dass Monotonie und Schematismus weitgehend vermieden werden und die Darstellung an ‚Wahrhaftigkeit‘ gewinnt.

### III.

Als selbst ernannter ‚Sohn‘<sup>85</sup> des Opernreformers sucht Berlioz dessen Werke vor dem Vergessen zu bewahren. Auch hier zeigt sich, dass es vor allem die musikalische Praxis ist, die den Franzosen fasziniert und nicht – wie bei Wagner – die Theorie. Schon 1828 weist Berlioz in einem Brief an seine Schwester Nanci darauf hin, dass Glucks Opern kaum mehr gespielt würden.<sup>86</sup> Er wiederholt diese Einschätzung sieben Jahre später in zwei Feuilletons.<sup>87</sup> 1859 berichtet Berlioz der Fürstin Sayn-Wittgenstein, dass man plane, „die *Alceste* von Gluck vom Repertoire abzusetzen“,<sup>88</sup> und in den *Grotesques de la musique*, die im selben Jahr erscheinen, fordert er vehement internationale Editionen von Glucks Œuvre.<sup>89</sup> Gleichzeitig setzt er sich für Aufführungen der Werke ein. Schon 1835 denkt er – wie erwähnt – über die Möglichkeit nach, verschiedene Reformoper in Paris auf die Bühne zu bringen. Drei Jahre später dirigiert er ein Konzert mit Auszügen

<sup>83</sup> Ebd., S. 129 („Die ‚Alceste‘ des Euripides“).

<sup>84</sup> Ebd., S. 130.

<sup>85</sup> Vgl. ders., *Correspondance générale*, Bd. 5, S. 551 (Brief vom 11.3.1858 an Adèle Suat). Ähnliches gilt für Vergil, Shakespeare und Beethoven, die Berlioz neben Gluck zu seinen Vorbildern zählt. Vgl. ebd., Bd. 7, hrsg. v. P. Citron, Paris 2001, S. 151 (Brief vom 10.11.1864 an Humbert Ferrand) u. ders., *Ideale Freundschaft*, S. 130 (Brief vom 16.2.1865 an Carolyne Sayn-Wittgenstein).

<sup>86</sup> Vgl. ders., *Correspondance générale*, Bd. 1, S. 168 (Brief vom 10.1.1828).

<sup>87</sup> Vgl. ders., *Œuvres littéraires*, Bd. 2, S. 30 („Société des concerts“) u. 237 („Du répertoire de Gluck“).

<sup>88</sup> Ders., *Ideale Freundschaft*, S. 62 (Brief vom 20.6.1859).

<sup>89</sup> Vgl. ders., *Groteske Musikantengeschichten*, aus dem Französischen übertragen v. E. Ellès (= *Literarische Werke* 7), Leipzig 1906, S. 149 („Aller Ruhm ist eitel“).

aus *Alceste*,<sup>90</sup> darunter die bereits erwähnte Arie „Chi mi parla“, deren Eliminierung aus der französischen Fassung ihm unverständlich erscheint<sup>91</sup> und die er 1861 bei der Einstudierung der Oper aus dem zweiten Akt der italienischen Version rückintegriert. Im September 1859 wird Berlioz von Léon Carvalho, dem Operndirektor des Théâtre-Lyrique, dazu eingeladen, die Neuproduktion des *Orphée* zu dirigieren. Dabei soll er die Partitur nach der Urfassung wiederherstellen und die Inszenierung kritisch begleiten. Grundlage der Überarbeitung ist Glucks französische Fassung von 1774, die für die Titelfigur einen Tenor vorschreibt. Da Berlioz bei der Aufführung auf Pauline Viardot-Garcia zurückgreifen will, schreibt er die Rolle in Anlehnung an die italienische Partitur für Alt- bzw. tiefe Mezzosopranstimme um. Auf diese Weise kontaminiert er beide Versionen der Oper.<sup>92</sup>

Vor dem Hintergrund einer auf Empathie und Katharsis abzielenden Wirkungsästhetik verbindet Berlioz mit der Frage der Bühnenrealisation die der Werktreue. Denn Glucks musikalische Expressivität kann nur dann adäquat rezipiert werden, wenn die Partitur möglichst authentisch ist, d. h. ein einziges verlässliches ‚Original‘ existiert.<sup>93</sup> Die Aussageabsicht des Komponisten wird zum Garanten und Korrektiv eines gelungenen Gefühlstransfers. Berlioz beruft sich hier – wie Wagner – auf Gluck selbst, dessen „révolution“ die Willkür des Sängers eingeschränkt habe zugunsten der Autonomie des Kunstwerks.<sup>94</sup>

Am 18. November 1859 findet schließlich die vielumjubelte Premiere des *Orphée* statt.<sup>95</sup> Das Datum ist insofern von Bedeutung, als es den Beginn der großen französischen Gluck-Renaissance bezeichnet. In ihrem Verlauf entsteht auch die kritische Partiturausgabe seiner Werke (1873–1902), die von Fanny Pelletan finanziert wird. Der überwältigende Erfolg der *Orphée*-Inszenierung (150 Aufführungen in drei Jahren) ist wohl zu gleichen Teilen dem Werk selbst wie Pauline Viardot-Garcia zu verdanken, die sich jedoch mitunter und zu Berlioz' Missfallen gesangliche Improvisationen erlaubt und damit „das Gegenteil von dem tut, was Gluck gewollt hat“.<sup>96</sup> Die Mischfassung von 1859 bleibt im Übrigen auch weiterhin dominant,<sup>97</sup> selbst nachdem 1890 ein von Saint-Saëns betreuter Nachdruck der französischen Tenor-Version in der Pelletan-Ausgabe erschienen ist. Berlioz, der nun häufig mit dem Ehrentitel „Chevalier Gluck“<sup>98</sup> versehen wird, schafft also gleichsam ein zweites *Orpheus*-, ‚Original‘.

<sup>90</sup> Das Konzert findet am 25. November statt.

<sup>91</sup> Vgl. Berlioz, *Œuvres littéraires*, Bd. 1, S. 259 („Gluck“).

<sup>92</sup> Vgl. hierzu die in Anm. 4 genannte Forschungsliteratur.

<sup>93</sup> Vgl. u. a. Berlioz, *Œuvres littéraires*, Bd. 2, S. 278 f. („Souvenirs d'un habitué de l'Opéra“) u. ders., *Groteske Musikantengeschichten*, S. 147–149 („Aller Ruhm ist eitel“).

<sup>94</sup> Ders., *Œuvres littéraires*, Bd. 2, S. 7 („*Telemaco*: opéra italien de Gluck“). Vgl. hierzu Wagner, *Oper und Drama*, hrsg. v. Klaus Kropfinger, Stuttgart 21994, S. 27.

<sup>95</sup> Vgl. Berlioz, *Correspondance générale*, Bd. 6, S. 69 f. (Brief vom 25.11.1859 an Marc Suat).

<sup>96</sup> Ders., *Musikalische Streifzüge*, S. 103 f. („Gluck's ‚Orpheus‘ am ‚Théâtre-Lyrique“). Vgl. hierzu Angela Faith Cofer, *Pauline Viardot-Garcia: the Influence of the Performer on Nineteenth-Century Opera*, University of Cincinnati 1988 (Diss.).

<sup>97</sup> Siehe hierzu Patricia Howard, „After Berlioz“, in: C. W. von Gluck. *Orfeo*, hrsg. v. P. H. (= *Cambridge Opera Handbooks*), Cambridge 1981, S. 97 f. Vgl. auch die Diskussion über die Partiturausgabe des *Orphée*, die zunächst Gustav Heinze angeboten wird, der aber aus gesundheitlichen Gründen ablehnen muss. An seiner Stelle übernimmt Alfred Dörrfel das Projekt und führt es im April 1866 zu Ende (*Orpheus und Eurydice: Oper in drei Acten*, Musik v. Christoph Willibald von Gluck [Partitur], Neue Ausgabe v. A. Dörrfel, Leipzig). Vgl. Berlioz, *Correspondance générale*, Bd. 7, S. 423 f. (Brief Heinzes vom 8.5.1866), 429 (Brief Heinzes vom 21.6.1866), 436 (Brief Heinzes vom 7.7.1866), 462 (Brief vom 24.9.1866 an Heinze) u. 589 (Brief an Louise Damcke aus der Zeit zwischen dem 19. u. 24.9.1867).

<sup>98</sup> Ders., *Correspondance générale*, Bd. 6, S. 87 (Brief vom 16.12.1859 an Adèle Suat).

Der Premierenerfolg am Théâtre-Lyrique veranlasst Alphonse Royer, den Direktor der Pariser Opéra, dazu, Berlioz zwei Jahre später mit der Neuinszenierung einer weiteren Gluck-Oper zu beauftragen – der *Alceste*. Der französische Komponist lehnt zunächst ab, um nicht das Postulat der Werktreue suspendieren und Modifikationen für die Partie der Viardot vornehmen zu müssen.<sup>99</sup> Da er aber zur gleichen Zeit mit dem neuernannten Staatsminister Alexandre Walewski über die an der Opéra so gut wie angenommenen *Troyens* zu einer Lösung kommen muss, kann er sich nicht weigern, die Inszenierung zumindest beratend zu begleiten.<sup>100</sup> Die Premiere der *Alceste* findet am 21. Oktober 1861 statt. Auch in den darauffolgenden Jahren befasst sich Berlioz intensiv mit Glucks Opern. So dirigiert er im Februar und im März 1866 die „répétitions“ der *Armide* am Théâtre-Lyrique, die allerdings aus finanziellen Gründen nach zehn Vorstellungen abgesetzt wird. Am 12. Oktober desselben Jahres findet dann, wieder unter Berlioz' Leitung, die Aufführung der *Alceste* an der Opéra statt – auf Einladung des neuen Direktors Émile Perrin und mit Unterstützung von Saint-Saëns. Dabei werden einige Kürzungen von 1861 rückgängig gemacht.<sup>101</sup> Über die erfolgreiche Aufführung schreibt Berlioz am 10. November 1866 an seinen Freund Ferrand:

„Niemals ist mir das Meisterwerk so großartig schön erschienen, und zweifellos ist Gluck niemals so würdig aufgeführt worden. Eine ganze Generation von Menschen hört dies Wunderwerk zum erstenmal und kniet in liebevoller Anbetung vor der Offenbarung des Meisters. Gestern saß neben mir im Saale eine Dame, die in solches Schluchzen ausbrach, daß sie die Aufmerksamkeit aller Zuhörer auf sich lenkte. Ich habe eine ganze Menge von Dankschreiben erhalten für meine Bemühungen um die Partitur von Gluck.“<sup>102</sup>

Der Notentext wird hier die letztgültige Referenzinstanz und seine exakte Rekonstruktion und Umsetzung die Hauptaufgabe des Dirigenten. Gluck selbst dient zur Rechtfertigung dieses streng philologischen Werkbegriffs, und Berlioz zitiert als Beleg eine Passage aus der Vorrede zu *Paride ed Elena*: „Je mehr man nach Vollkommenheit und Wahrheit strebt“, heißt es dort, „um so notwendiger werden Präzision und Genauigkeit“, denn „leichte Änderungen in den Umrissen werden die Ähnlichkeit einer Karikatur nicht zerstören, wohl aber das Bildnis eines schönen Menschen gänzlich entstellen“.<sup>103</sup> Das Libretto gewinnt auf diese Weise den Status eines klassizistischen Dramas, dessen Verse nicht durch Improvisation verändert werden dürfen.<sup>104</sup> Denn nur wenn alle Realisationsschritte möglichst ‚verlustfrei‘ ablaufen, kann der Gefühlstransfer gelingen und die Musik ‚zeitlos‘ bleiben – eine Vorstellung, die Berlioz mit Wagner teilt, wenngleich letzterer Glucks *Iphigénie en Aulide* aus ebendiesem Grund überarbeitet

<sup>99</sup> Vgl. ders., *Neue Briefe*, S. 180 (Brief vom 2.6.1861 an Louis Berlioz).

<sup>100</sup> Vgl. u. a. ders., *Vertraute Briefe*, S. 145 (Brief vom 6.7.1861 an Humbert Ferrand) u. 150 (Brief vom 8.2.1862 an dens.).

<sup>101</sup> Vgl. Fauquet, „Berlioz and Gluck“, S. 208.

<sup>102</sup> Berlioz, *Vertraute Briefe*, S. 192 (Brief vom 10.11.1866 an Humbert Ferrand). Ob die in Anm. 7 zitierte Textstelle aus dem Postscript der *Mémoires* tatsächlich, wie Fauquet mutmaßt, eine Ernüchterung in Berlioz' ‚praktisch‘ orientierter Gluckrezeption anzeigt oder sogar eine Infragestellung der eigenen Bemühungen um den Opernreformer, ist schwer zu sagen. Aufgrund ihrer lakonischen Undeutlichkeit sollte die Textstelle jedoch nicht überinterpretiert werden.

<sup>103</sup> Ders., *Musikalische Streifzüge*, S. 177 („Neuinszenierung der ‚Alceste‘“). Berlioz gibt das Original wortgetreu wieder (vgl. Christoph Willibald Gluck, *Paride ed Elena. Paris und Helena. Musikdrama in fünf Akten von Raniero de' Calzabigi*, hrsg. v. Rudolf Gerber [= *Sämtliche Werke* I, 4], Kassel, Basel 1954, S. XII f., hier S. XII).

<sup>104</sup> Vgl. Berlioz, *Correspondance générale*, Bd. 6, S. 221 f. (Brief vom 31.5.1861).

und alle retardierenden Bestandteile eliminiert.<sup>105</sup> Im Gegensatz dazu hat Berlioz die „intention de produire Gluck tel qu'il est“.<sup>106</sup>

Aber in diesem Punkt genügt der ‚Reformer‘ den Anforderungen nur bedingt, denn dem Streben nach „Wahrheit des Ausdruckes“,<sup>107</sup> wie er es theoretisch fordert, steht der Verzicht auf genaue Redaktion der Werke gegenüber.

„Alle seine Partituren sind mit unglaublicher Nachlässigkeit geschrieben. Als sie später gestochen wurden, fügte der Graveur seine eigenen Fehler zu denen des Manuskriptes hinzu, und es hat nicht den Anschein, als ob der Komponist es der Mühe wert gehalten hätte, sich mit der Korrektur der Probebogen zu befassen.“<sup>108</sup>

Stefan Kunze sieht hierin ein Indiz dafür, „daß Gluck seine Partituren gleichsam als Grundgerüst für das Eigentliche, nämlich die klingende und auf der Bühne sichtbare Darstellung ansah“.<sup>109</sup> Für Berlioz birgt diese Verfahrensweise jedoch – bei aller Praxisorientierung seiner Rezeption – die Gefahr unkontrollierbaren Improvisierens. Daher müssen sämtliche Fehler und Ungenauigkeiten der Partitur beseitigt werden, und zwar von einem historisch gebildeten Musiker. Berlioz denkt hier natürlich in erster Linie an sich selbst und sucht die „vrais mouvements dont je connais les traditions“<sup>110</sup> künstlich wiederherzustellen. Dies führt – dem romantischen Vergangenheitsrekurs entsprechend – zu einer Nivellierung der geschichtlichen Distanz zwischen Niederschrift und Aufführung. Gleichzeitig können dadurch aber – wie bei Wagner – Komposition und Realisation einer Oper zusammengedacht werden. „Gluck sagt in einem seiner Briefe: ‚Für die Einstudierung meiner Werke ist meine Gegenwart ebenso unentbehrlich als der Schöpfung die Sonne‘.“<sup>111</sup> Und auch Berlioz plädiert für die Integration der Inszenierung in den Prozess der Werkgenese, aber nur auf der Grundlage einer verlässlichen Partitur. Die Umsetzung von Noten in Tönen und Worten in Gesang muss kalkulierbar bleiben. Ziel ist die ungebrochene Teleologie von Produktion, Darstellung und Rezeption eines Kunstwerks.<sup>112</sup> Aus diesem Grund ist es notwendig, dass die Ausführenden (Dirigent, Musiker, Sänger) die philologisch abgesicherte Vorlage mit einem entsprechenden emotionalen Impetus realisieren. Das Gelingen der Gefühlsübertragung basiert auf der Symbiose von Werktreue und Empathie, d. h. die unmittelbar an der Produktion Beteiligten müssen „in den Geist dieses edlen Stiles hineingefunden“ haben.<sup>113</sup>

<sup>105</sup> Vgl. hierzu den erschöpfenden Beitrag von Hanspeter Renggli, „Die Belebung der Szenischen Darstellung. Richard Wagners Bearbeitung der *Iphigénie en Aulide* von Christoph Willibald Gluck“, in: *SJbMw* 4–5 (1984–85), S. 139–162.

<sup>106</sup> Berlioz, *Correspondance générale*, Bd. 6, S. 141 (Brief vom 4.4.1860 an Charles Hallé).

<sup>107</sup> Ders., *Musikalische Streifzüge*, S. 97 („Gluck's ‚Orpheus‘ am ‚Théâtre-Lyrique““).

<sup>108</sup> Ebd., S. 179 („Neuinszenierung der ‚Alceste““). Vgl. auch ebd., S. 95 („Gluck's ‚Orpheus‘ am ‚Théâtre-Lyrique““); ders., *Œuvres littéraires*, Bd. 2, S. 13 („*Telemaco*: opéra italien de Gluck“) und ders., *Correspondance générale*, Bd. 6, S. 142 (Brief vom 4.4.1860 an Charles Hallé). Berlioz' Verdikt entspricht den historischen Tatsachen allerdings nur bedingt, denn Gluck korrespondiert z. B. im Fall der *Armide* intensiv mit seinem Verleger (vgl. Klaus Hortschansky, „Kritischer Bericht“, in: Gluck, *Armide. Drame héroïque in fünf Akten von Philippe Quinault*, hrsg. v. K. H. (= *Sämtliche Werke*, Abt. I: Musikedramen, Bd. 8, Teilbd. b), Basel u. a. 1991, S. 485–543, hier S. 505–509).

<sup>109</sup> Stefan Kunze, „Christoph Willibald Gluck, oder: die ‚Natur‘ des musikalischen Dramas. Versuch einer Orientierung“, in: *Christoph Willibald Gluck und die Opernreform*, hrsg. v. K. Hortschansky, Darmstadt 1989, S. 417.

<sup>110</sup> Berlioz, *Correspondance générale*, Bd. 5, S. 695 (Brief vom 10.1.1855 an Émile Perrin).

<sup>111</sup> Ders., *Musikalische Streifzüge*, S. 180 („Neuinszenierung der ‚Alceste““).

<sup>112</sup> Vgl. ebd., S. 182 (Berlioz zitiert hier Caroline Branchu).

<sup>113</sup> Ebd., S. 180.

## IV.

Neben das produktionsästhetische Problem einer adäquaten Umsetzung der Partitur treten aber noch zwei rezeptionsästhetische: die fehlende Aufnahmebereitschaft des Publikums sowie Defizienzen in Glucks Opernreform und deren Umsetzung. Berlioz beurteilt also nicht nur die Theorie differenziert, sondern auch die musikalische Praxis. Die Hauptschwierigkeit bei der Aufführung Gluck'scher Werke besteht darin, ein Publikum zu finden, das – wie die Instrumentalisten und Sänger – der ‚poetischen‘ Musik kongenial gegenüber treten kann. Berlioz intendiert daher keine Massenwirkung, sondern erklärt das ‚tiefgründige‘ Verständnis zum Ausweis der Elite. Als Kunstwerke dürfen die Opern Glucks nicht zu bloßer Unterhaltung degradiert werden, denn die Assimilation an den allgemeinen Geschmack führt zur Verabschiedung künstlerischer Wahrheit. Der Erfolg der *Orphée*-Premiere scheint Berlioz aus diesem Grund nicht unproblematisch. „Wir wollen doch hoffen, daß Gluck nicht in die Mode kommen wird!“ Wer Glucks Musik „reizend“<sup>114</sup> findet, betrachtet sie als Objekt des Vergnügens und nicht als Subjekt emotionalen Erlebens. Der Transfer rein menschlicher Empfindungen verlangt aber das vollständige Aufgehen des Rezipienten in Empathie. Berlioz wendet sich deshalb mehrfach gegen die „brutale Empfindungslosigkeit“<sup>115</sup> der „Dilettanti“<sup>116</sup> und „dandys“.<sup>117</sup>

Wenngleich er – im Gegensatz zu Wagner – keine systematische Wirkungstheorie entwirft, so verbindet Berlioz doch mit dem musikalischen Erlebnis die emotionale Rückbesinnung des Einzelnen auf das Menschsein. Die großen Kunstwerke enthalten ‚Kraft‘, ‚Energie‘ und ‚Originalität‘ und generieren dadurch eine „ebenso tiefe wie wahre Empfindung“.<sup>118</sup> Dieser steht quasi kontradiktorisch die zunehmende Kommerzialisierung der Welt gegenüber, die zur „Abschaffung der Familie, des Eigentums, der Intelligenz, der Zivilisation, des Lebens, der Humanität“ führt.<sup>119</sup>

„Es wird uns übel dabei, [...] wenn wir, nach künstlerischen Erregungen edelster Art, hören müssen, wie man über den voraussichtlichen Ertrag des Werkes an klingender Münze streitet, und wenn um uns herum sich immer wieder die niederträchtigen Worte vernehmen lassen: ‚Wird man damit Geld machen?‘“<sup>120</sup>

In Bezug auf die Neuinszenierung der *Alceste* von 1861 konstatiert Berlioz jedoch Fortschritte in der allgemeinen Gluck-Rezeption. Er führt dies zum einen auf die Verbesserung der musikalischen Erziehung zurück, zum anderen aber auch auf die zunehmende Gleichgültigkeit der Menschen, die dazu führe, dass Genie und Erfindungsgabe nicht mehr gehasst, sondern toleriert würden.<sup>121</sup>

<sup>114</sup> Ebd., S. 105 („Einige Zeilen, kurz nach der Erstaufführung des ‚Orpheus‘“).

<sup>115</sup> Ders., *Abendunterhaltungen*, S. 310 („Dreiundzwanzigster Abend“).

<sup>116</sup> Ders., *Correspondance générale*, Bd. 1, S. 58 (Brief vom 22.6.1824 an Edouard Rocher) u. ö.

<sup>117</sup> Ders., *Œuvres littéraires*, Bd. 2, S. 454 („Sixième concert du Conservatoire“). Vgl. u. a. auch ebd., Bd. 1, S. 9 („Sur *Armide* de Gluck“), 280 f. („Revue musicale“) u. 298 („Le Suicide par enthousiasme“).

<sup>118</sup> Ders., *Musikalische Streifzüge*, S. 55 („Fidelio. Oper in drei Aufzügen von Beethoven“). Vgl. auch ders., *Œuvres littéraires*, Bd. 1, S. 330 („Des deux *Alcestes* de Gluck“).

<sup>119</sup> Ders., *Neue Briefe*, S. 92 (Brief vom 22.12.1848 an Wilhelm Lenz).

<sup>120</sup> Ders., *Musikalische Streifzüge*, S. 96 („Gluck's ‚Orpheus‘ am ‚Théâtre-Lyrique‘“).

<sup>121</sup> Vgl. ebd., S. 176 („Neuinszenierung der ‚Alceste‘“).

Anders als bei Wagner ist die Vorstellung authentischer Expressivität hier noch nicht mit einer ‚Ästhetik des Häßlichen‘ verbunden,<sup>122</sup> denn – so Berlioz im zweiten Teil seiner *Mémoires*: „Ich habe niemals daran gedacht, wie man es so verrückterweise in Frankreich behauptet hat, Musik ohne Melodie zu machen“.<sup>123</sup> Statt dessen fordert er – im Rekurs auf Glucks *Alceste* – „Verständnis für das Antike, Verständnis für das Schöne, das durch den Ausdruck von Schmerz nicht entstellt wird“.<sup>124</sup> Berlioz sucht auf diese Weise den Vorwurf zu entkräften, die von Gluck, dem „Barbare du Nord“,<sup>125</sup> begründete Tradition opfere den Wohlklang der Ausdrucksstärke und werde deshalb zu Recht weniger rezipiert als die italienische Opernschule.

Im Zusammenhang mit der *Alceste*-Aufführung rehabilitiert Berlioz das unverständige Publikum jedoch insofern, als er Gluck eine Mitschuld am Desinteresse der Zuhörer gibt. Einerseits sei dieser kompositionstechnisch oft hinter seinen Vorgaben zurückgeblieben, andererseits habe er sie durch die Dominanz des Expressiven zuweilen übertrieben. In dieser ambivalenten Einschätzung zeigt sich Berlioz’ gespaltenes Verhältnis zu Glucks Opernreform: Den ‚Wagnerismen‘ in der Theorie stehen die Formalismen in der Praxis gegenüber.<sup>126</sup> So erreiche die Orchestrierung nicht immer das Niveau poetischer Gefühlsauthentizität. Insbesondere für das „einfache Rezitativ“ verwende Gluck in allen Opern eine überaus monotone Begleitung, die aus „vierstimmigen, von sämtlichen Streichinstrumenten während der ganzen Dauer des Textvortrages ohne Unterbrechung gehaltenen Akkorden“<sup>127</sup> bestehe. Darüber hinaus nennt Berlioz noch zwei weitere Elemente, die zur „gefährlichen Eintönigkeit des Gluckschen Orchesters“ beitragen: Zum einen die „Einfachheit der Bässe“, die „nie interessante Figuren bilden, und sich darauf beschränken, die Harmonie zu unterstützen, indem sie eintönig die Takteile betonen oder Note für Note mit dem Rhythmus der Melodie zusammengehen“. Zum anderen die „fortwährende Anwendung der Instrumente mit schriller Klangfarbe in der Mittellage“, deren negativer Effekt „durch den rauhen Klang der Bässe“ noch verstärkt wird, „da diese wiederum häufig in der hohen Lage gesetzt sind und dadurch den übrigen Klangkörper unverhältnismäßig übertönen“. Vor diesem Hintergrund kommt Berlioz zu dem Ergebnis, dass Glucks Orchestrierung „im allgemeinen wenig glanzvoll“ ist.<sup>128</sup> Diese Sehweise scheint zunächst unverständlich angesichts der Bedeutung, die Gluck (neben Beethoven) im *Grand Traité d’instrumentation et d’orchestration modernes* (1842–1843) besitzt, obwohl er auch dort zuweilen kritisiert wird.<sup>129</sup> Nun spricht Berlioz den einzelnen Parametern in der Musik eine unterschiedli-

<sup>122</sup> Vgl. hierzu C. Dahlhaus, „Wagners Berlioz-Kritik und die Ästhetik des Häßlichen“, in: *Fs. für Arno Volk*, Köln 1974, S. 107–123.

<sup>123</sup> Berlioz, *Mémoires I*, S. 319. Ähnlichen Vorwürfen sieht sich auch Gluck ausgesetzt. Vgl. ders., *Œuvres littéraires*, Bd. 1, S. 261 („Gluck“) sowie ebd., Bd. 2, S. 380 („Opéra-comique – concerts“).

<sup>124</sup> Ders., *Vertraute Briefe*, S. 193 (Brief vom 10.11.1866 an Humbert Ferrand).

<sup>125</sup> Ders., *Œuvres littéraires*, Bd. 1, S. 257 („Gluck“).

<sup>126</sup> Vor allem die *Armide* ist nach Berlioz noch sehr rokokohaft, was der französische Komponist auf die starke Traditionsbindung an Lully zurückführt (vgl. ebd., Bd. 2, S. 404 („Second concert du Conservatoire“)).

<sup>127</sup> Ders., *Musikalische Streifzüge*, S. 148 („Die ‚Alceste‘ des Euripides“). Vgl. auch ders., *Œuvres littéraires*, Bd. 1, S. 448 und 455 („Iphigénie en Tauride“).

<sup>128</sup> Ders., *Musikalische Streifzüge*, S. 149 („Die ‚Alceste‘ des Euripides“).

<sup>129</sup> Von 66 Instrumentationsbeispielen stammen 17 von Beethoven, 17 von Gluck und 11 von Berlioz selbst. Vgl. ders., *Große Instrumentationslehre*, hrsg. v. Felix Weingartner (= *Literarische Werke* 10), Leipzig 1904, passim. Siehe auch Hans Bartenstein, *Hector Berlioz’ Instrumentationskunst und ihre geschichtlichen Grundlagen. Ein Beitrag zur Geschichte des Orchesters*, Baden-Baden 1974.

che Bedeutung zu: An oberster Stelle steht der Rhythmus, der für den „premier sentiment musical“ verantwortlich ist.<sup>130</sup> Und hier erscheint Gluck – trotz vereinzelter Kritik<sup>131</sup> – als großer Innovator.<sup>132</sup> Ähnliches gilt für den zweiten wichtigen Parameter: die Melodie, mit der der „sentiment de l'expression“ verbunden ist. Auch in diesem Punkt nimmt Gluck – besonders durch den unmittelbaren Textbezug – moderne Entwicklungen vorweg.<sup>133</sup> Allerdings ordnet der Opernreformer die Melodie dem Ausdruck zuweilen so stark unter,<sup>134</sup> dass Berlioz „originalité“<sup>135</sup> und „développements“<sup>136</sup> vermisst. Hinzu kommen Schwächen in der harmonischen Anlage, wie beispielsweise bei der „Partie des zweiten Tenors“ der *Alceste*.<sup>137</sup> Aber – und das gilt für Glucks Musik insgesamt – Expressivität und intellektueller Anspruch kompensieren die Traditionalismen und handwerklichen Defizite.<sup>138</sup> Auch was die Instrumentation betrifft, die mit Blick auf den Wahrheitsgehalt letztlich nur Koloritfunktion besitzt, ist Gluck immer dann Vorbild, wenn er klug disponiert und durch „simplicité“ Wirkung erzielt. Hierzu zählen vor allem die gekonnte Verwendung des verminderten Septakkords<sup>139</sup> sowie der sparsame, aber effektive Umgang mit dem Orchestertutti.<sup>140</sup> Alles ist „en proportion degré d'intérêt ou de passion“.<sup>141</sup> Gluck bleibt daher „le premier des Romantiques, malgré le costume que son époque l'obligea de porter“.<sup>142</sup>

Berlioz trennt hier zwischen ‚Wahrheit des Ausdrucks‘ und konventioneller Umsetzung dieser ‚Wahrheit‘. Gluck habe die „Bedeutung der Nebenumstände“ zu gering veranschlagt und nicht bemerkt, wie dadurch die Gesamtwirkung unterminiert werde. Hierin liege „die versteckte Ursache der schmerzlichen Enttäuschungen“, die der Opernreformer „nur allzu oft mit seinen herrlichsten Werken“ erlebe.<sup>143</sup> Dieselben Enttäuschungen erlebt auch der frühe Wagner, und es ist interessant, dass die Argumentationslinie beider Komponisten an dieser Stelle entgegengesetzt verläuft. Während der Deutsche in der konservativen Publikumserwartung die Ursache dafür sieht, dass Gluck den Gattungskanon nicht weiterentwickelt hat,<sup>144</sup> hält Berlioz die Zurückhaltung der Rezipienten – zumindest teilweise – für das Resultat ebendieser fehlenden Innovation bzw. einer in ihren Konsequenzen zu radikalen Theorie. Aus diesem Grund müsse man Gluck den Ehrentitel verwehren, der ihm sonst zustände: „Shakespeare de la musique“.<sup>145</sup>

<sup>130</sup> Berlioz, *Œuvres littéraires*, Bd. 1, S. 63 („Aperçu sur la musique classique et la musique romantique“).

<sup>131</sup> Vgl. ebd., Bd. 2, S. 69 („Troisième concert du Conservatoire“).

<sup>132</sup> Vgl. ebd., Bd. 1, S. 66 („Aperçu sur la musique classique et la musique romantique“).

<sup>133</sup> Ebd., S. 64. Für Berlioz sind fast alle bedeutenden Komponisten des späten 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts Gluck-Schüler. Vgl. u. a. ebd., S. 129 („Don Giovanni“) u. 469 („Iphigénie en Tauride“). Selbst Piccinni „était tout entier dans le système gluckiste“ (ebd., Bd. 2, S. 298 („Du système de Gluck“)).

<sup>134</sup> Vgl. ebd., S. 300.

<sup>135</sup> Ebd., S. 12 („*Telemaco*: opéra italien de Gluck“).

<sup>136</sup> Ebd., S. 330 („Des deux *Alcestes* de Gluck“).

<sup>137</sup> Ders., *Vertraute Briefe*, S. 171 (Brief vom 17.1.1864 an Humbert Ferrand).

<sup>138</sup> Ders., *Œuvres littéraires*, Bd. 2, S. 69 („Troisième concert du Conservatoire“).

<sup>139</sup> Vgl. ebd., Bd. 1, S. 446 („Iphigénie en Tauride“).

<sup>140</sup> Vgl. ebd., S. 449 u. ebd., Bd. 2, S. 319 („Des deux *Alcestes* de Gluck“).

<sup>141</sup> Ebd.

<sup>142</sup> Ders., *Correspondance générale*, Bd. 7, S. 114 (Brief vom 25.1.1860 an Valéry Vernier).

<sup>143</sup> Ders., *Musikalische Streifzüge*, S. 149 („Die ‚Alceste‘ des Euripides“).

<sup>144</sup> Vgl. Wagner, „Das Kunstwerk der Zukunft“, in: ders., *GS*, Bd. 10, S. 129.

<sup>145</sup> Berlioz, *Œuvres littéraires*, Bd. 1, S. 67 („Aperçu sur la musique classique et la musique romantique“).

## V.

In seinem Aufsatz über die poetisch-musikalischen Adaptionen des *Alceste*-Mythos befasst sich Berlioz eingehend mit Glucks „Glaubensbekenntnis“,<sup>146</sup> der *Épître dédicatoire*, die er zunächst unkommentiert wiedergibt. Anders als Wagner sucht er die dort vertretenen Thesen nicht auf der Basis einer systematischen Ästhetik zu belegen, sondern erklärt sie lakonisch für „sehr richtige Vernunftschlüsse“, in denen sich „ein tiefes Empfinden für die wahre dramatische Musik“ zeige.<sup>147</sup> An die Stelle der Deduktion tritt hier die Intuition, und die Opernreform erweist sich für jeden Verständigen als eine „durch die einfache Vernunft als notwendig erwiesene Theorie“.<sup>148</sup> Dieser Synthese rationaler und emotionaler Kunstbetrachtung entspricht auch Glucks Werk, denn dort findet sich „la raison unie au sentiment“.<sup>149</sup> Resultat ist die „musique poétique“,<sup>150</sup> in der sich Antike und Moderne, Klassizismus und Romantik vereinigen. Das postulierte Gleichgewicht erweist sich aber als ein sehr labiles, und Berlioz verknüpft mit seinem Enthusiasmus die bereits erwähnte Einschränkung, dass Gluck aus der Theorie „an gewissen Stellen ein wenig übertriebene Konsequenzen“ gezogen habe.<sup>151</sup> So veranschlage dieser die Bedeutung der Sprache innerhalb der Oper zu hoch, denn nach Berlioz darf der Ton niemals nur Vehikel des Wortes sein. Glucks Bildmetapher wird daher umgekehrt: der Komponist – nicht der Librettist – avanciert zur wesentlichen Instanz.<sup>152</sup> Berlioz tritt hier – in deutlicher Absetzung von Wagner – für Autonomie und Polyfunktionalität der Tonkunst ein:

„Der Ausdruck ist nicht der einzige Zweck der dramatischen Musik; es wäre ebenso ungeschickt wie pedantisch, wollte man das rein sinnliche Vergnügen verachten, welches wir bei gewissen Wirkungen von Melodie, Harmonie, Rhythmus und Instrumentation genießen, unabhängig von ihren Beziehungen zur Wiedergabe der in dem Drama enthaltenen Gefühle und Leidenschaften. Ja, selbst wenn man dem Zuhörer diese Quelle des Genusses versagen und ihm nicht erlauben wollte, seine Aufmerksamkeit durch eine kurze Ablenkung vom Hauptgegenstande neu zu beleben, so könnten reichlich viele Fälle angeführt werden, wo der Komponist allein das Interesse des Musikdramas aufrecht zu erhalten hat. Zum Beispiel: Was wird in den Charaktertänzen, Pantomimen, Märschen, kurz in allen Stücken, welche von den Instrumenten allein ausgeführt werden, und also keinen Text haben, aus der Bedeutung des Dichters?.... Da muß wohl die Musik Zeichnung und Kolorit in sich schließen.“<sup>153</sup>

Was Wagner als „Wirkung ohne Ursache“<sup>154</sup> denunziert, bleibt für Berlioz ein unverzichtbarer Bestandteil der Oper: die (zumindest partielle) Emanzipation des ästhetischen Genusses, des rein musikalischen Elementes. Beiden Komponisten geht es um die möglichst adäquate Übertragung von Emotionen, aber für Berlioz ist – wie übrigens auch für Hoffmann – der Ton Medium dieses Transfers, nicht das Wort. Nach Wagner muss der Text erst ‚musikalisiert‘ werden, um gefühlwirksam zu sein; nach Berlioz

<sup>146</sup> Ders., *Musikalische Streifzüge*, S. 131 („Die ‚Alceste‘ des Euripides“).

<sup>147</sup> Ebd.

<sup>148</sup> Ebd. Vgl. ders., *Correspondance générale*, Bd. 2, S. 544 (Brief vom 1.4.1839 an Faurie de Vienne).

<sup>149</sup> Ders., *Œuvres littéraires*, Bd. 1, S. 201 („Revue musicale et littéraire“). Vgl. auch ebd., S. 249 („Gluck“) u. ebd., Bd. 2, S. 333 („Des deux *Alcestes* de Gluck“).

<sup>150</sup> Ebd., Bd. 1, S. 201 („Revue musicale et littéraire“).

<sup>151</sup> Ders., *Musikalische Streifzüge*, S. 131 („Die ‚Alceste‘ des Euripides“).

<sup>152</sup> Vgl. ebd., S. 132.

<sup>153</sup> Ebd., S. 132 f. Die vorliegende Passage wird in einer zeitgenössischen Rezension zu *Les Troyens* zitiert, um an ihr „style“, „manière“ und „tendances“ der Berlioz-Oper festzumachen (*Hector Berlioz: Les Troyens à Carthage. Dossier de presse parisienne (1863)*, hrsg. v. Frank Heidelberger (= *Critiques de l'opéra français du XIXème siècle IV*), Paris 1995, S. 92 f. (A. de Gasparini in *Le Ménestrel* vom 15. November 1863)).

<sup>154</sup> Wagner, *Oper und Drama*, S. 101.

kann die Kraft der Musik auch einen schwachen Text ‚emotionalisieren‘. Indem ihr dies gelingt, wird sie ‚poetisch‘, nicht erst durch die Verbindung mit dem Wort.<sup>155</sup> Vor diesem Hintergrund fordert Berlioz zwar wie Wagner das wirkungsästhetische Primat der Musik, wendet sich allerdings gegen die Assimilation beider Kunstformen: „Man soll ausdrucksvoll und wahr sein, dabei aber doch der Musik ihr Recht lassen. Man soll ihr sogar neue Mittel geben, um sie wirkungsvoll zu machen, darin liegt das Problem“.<sup>156</sup> Berlioz kritisiert hier die Radikalität der Opernreform, denn Gluck selbst schreibt in der *Épître*: „[J]e n’ai attaché aucun prix à la découverte d’une nouveauté, à moins qu’elle ne fût naturellement donnée par la situation & liée à expression“.<sup>157</sup> Für den französischen Komponisten sind dagegen auch musikalische Neuentdeckungen „ohne unmittelbare Beziehung zu dem dramatischen Ausdrucke“<sup>158</sup> legitim, solange sie die emotionale Gesamtwirkung unterstützen.

Die spezifische Funktion der Tonkunst innerhalb der Oper bezeichnet aber auch ihre Grenzen, und das gilt insbesondere für die Ouvertüre. Veranschlagt Gluck die Bedeutung der Musik in Bezug auf das Wort-Ton-Verhältnis zu gering, so taxiert er sie nun zu hoch und gefährdet „durch Übertreibung einer richtigen Idee“ den Gefühlstransfer.<sup>159</sup> Für Berlioz reicht die Ausdruckskraft der Musik nicht aus, um – wie Gluck es fordert – den ‚Gegenstand‘ der Oper anzudeuten. Sie kann zwar Gefühle wie Freude oder Schmerz, aber niemals Handlungsabläufe wiedergeben. Obwohl Berlioz diese Einschätzung mit Wagner teilt, ziehen beide daraus unterschiedliche Schlussfolgerungen. Während letzterer die wichtigste Aufgabe der Ouvertüre darin sieht, dem Zuhörer eine musikalisch-dramatische „Anregung“<sup>160</sup> zu geben, scheint dies für Berlioz bereits eine Überforderung. Dem dualistisch denkenden Wagner genügt – wie im Fall der *Iphigénie en Aulide* – die „Entgegenstellung zweier feindlicher Elemente“.<sup>161</sup> Berlioz versteht Glucks Vorspiele statt dessen als mimetische Konzentrate des Handlungsverlaufs und hält diese Verfahrensweise für ein sinnloses Unterfangen.<sup>162</sup> Tatsächlich bezieht sich diese Kritik indirekt auf Wagner, der (im negativen Sinn) der eigentliche ‚Vollstrecker‘ der Opernreform ist. Denn erst Wagner stellt die Musik ganz in den Dienst des Dramas und zerstört damit ihren Eigenwert.<sup>163</sup> Gluck hat dagegen „in seinen Werken die Theorie nicht mit strenger Genauigkeit angewendet“.<sup>164</sup> Und aus diesem Grund kommen seine Werke in ihren besten Momenten dem nahe, was Berlioz selbst an

<sup>155</sup> Vgl. Berlioz, *Œuvres littéraires*, Bd. 1, S. 63 („Aperçu sur la musique classique et la musique romantique“).

<sup>156</sup> Ders., *Ideale Freundschaft*, S. 21 (Brief vom 12.8.1856 an Carolyne Sayn-Wittgenstein).

<sup>157</sup> Gluck, „Épître dédicatoire de l’opéra d’Alceste“, in: *Mémoires pour servir à l’histoire de la révolution opérée dans la musique par M. le Chevalier Gluck*, Paris 1781, Reprint Amsterdam 1967, S. 16.

<sup>158</sup> Berlioz, *Musikalische Streifzüge*, S. 134 („Die ‚Alceste‘ des Euripides“).

<sup>159</sup> Ebd., S. 133.

<sup>160</sup> Wagner, „Glucks Ouvertüre zu ‚Iphigenia in Aulis‘“, in: ders., *GS*, Bd. 9, S. 106. Vgl. auch Gluck, „Épître dédicatoire de l’opéra d’Alceste“, S. 16: „J’ai imaginé que l’Ouverture devoit prévenir les spectateurs sur le caractère de l’action qu’on alloit mettre sous leurs yeux, & leur en indiquer le sujet“.

<sup>161</sup> Wagner, „Über die Ouvertüre“, in: ders., *GS*, Bd. 7, S. 133.

<sup>162</sup> Vgl. Berlioz, *Musikalische Streifzüge*, S. 134 („Die ‚Alceste‘ des Euripides“).

<sup>163</sup> Vgl. ders., *Ideale Freundschaft*, S. 20 f. (Brief vom 12.8.1856 an Carolyne Sayn-Wittgenstein).

<sup>164</sup> Ders., *Musikalische Streifzüge*, S. 131 („Die ‚Alceste‘ des Euripides“).

expressivem Musiktheater verwirklichen möchte – insbesondere in *Les Troyens*.<sup>165</sup> Die kompositorisch schwächeren Passagen bei Gluck erscheinen statt dessen ganz traditionsverhaftet. Berlioz denkt hier an die Rezitative der italienischen *Alceste*, die „nur mit einem bezifferten Baß versehen sind und wahrscheinlich von Cembalo-Akkorden begleitet wurden, wie es damals an den italienischen Theatern üblich war“. Auf diese Weise entsteht jedoch „ein schneidender Gegensatz zwischen Rezitativ und Arie“, der mit Glucks Ästhetik unvereinbar ist. Zudem leitet der Opernreformer seine Arien zuweilen mit längeren Orchestervorspielen ein, so dass der Sänger „das Ende des Ritornells abwarten“ muss,<sup>166</sup> oder er verwendet häufig „Arien mit Wiederholungen, in welchen jeder Teil zweimal gesungen wird, ohne daß diese Wiederholung irgendwie motiviert ist, als ob das Publikum da capo gerufen hätte“. Seiner Theorie zufolge hätte Gluck diesen Arientypus jedoch „verbannen“ müssen.<sup>167</sup> Ähnliches gilt nach Berlioz für „das unglaublich nichtssagende, als Ouvertüre zu ‚Orpheus‘ bezeichnete Machwerk“,<sup>168</sup> das den Inhalt der Oper in keiner Weise andeute.<sup>169</sup>

Im Gegensatz zu Wagner, der Glucks Festhalten an der Nummernoper mehrfach kritisiert, beruft sich Berlioz gerade auf solche Konservatismen, um die eigene ästhetische Zwischenposition zu legitimieren. Denn für ihn liegt der Innovationsgehalt der Tonkunst nicht in deren Annäherung an das Drama, sondern in der Nutzung genuin musikalischer Möglichkeiten. Berlioz sieht es daher als positiv an, dass Gluck – wenngleich *contra theoriam* – noch keine Musikdramen schreibt.<sup>170</sup> Dessen reformatorische Leistung bezieht sich also nicht auf die Struktur der Oper, sondern auf ihren Ausdrucksgehalt, d. h. die Umsetzung poetischer Inhalte in dramatische Musik. Hier besticht Gluck – im Unterschied zu einigen seiner Nachfolger – durch emotionale Wahrheit, weniger durch kompositorisches Geschick. Er dürfe deshalb „als Musiker im eigentlichen Sinne bei weitem nicht so hoch gestellt werden [...] wie als Bühnenmusiker“. <sup>171</sup>

## VI.

Die ‚Reformoper‘ markiert für Berlioz kein musikhistorisch überwundenes Modell, sondern kann noch immer – wenn auch in modernisierter Form – Vorbildcharakter beanspruchen. Wagner macht Gluck zur theoretischen Legitimationsinstanz, Berlioz zur praktischen (woraus sich nicht zuletzt sein lebenslanges Bemühen um eine stärkere Bühnenpräsenz der Werke erklärt). Die Divergenzen im Gluck-Verständnis beider

<sup>165</sup> Vgl. hierzu u. a. Jeffrey Alan Langford, *The Operas of Hector Berlioz: Their Relationship to the French Operatic Tradition of the Early Nineteenth Century*, University of Pennsylvania 1978, S. 67–70, 168–170, 176–180; Rainer Schmusch, „À la recherche de la nouvelle forme perdue“, in: *Hector Berlioz. Les Troyens*, [Programmheft] Salzburger Festspiele 2000, S. 22–30, hier S. 23 und Norbert Christen, „Im Spannungsfeld zwischen antikem Mythos, Tragédie lyrique und Grand Opéra. Zur stilistischen Stellung von Berlioz' *Les Troyens*“, in: *Hector Berlioz. Les Troyens*, [Programmheft] Bayerische Staatsoper 2001, S. 88–95, hier S. 90 f.

<sup>166</sup> Berlioz, *Musikalische Streifzüge*, S. 131 („Die ‚Alceste‘ des Euripides“).

<sup>167</sup> Ebd., S. 132.

<sup>168</sup> Ebd., S. 133.

<sup>169</sup> Vgl. auch die Kritik an den Ouvertüren zu *Telemaco*, *Armide* und der italienischen *Alceste* (ders., *Œuvres littéraires*, Bd. 2, S. 10 („*Telemaco*: opéra italien de Gluck“) u. 314 („*Des deux Alcestes* de Gluck“)).

<sup>170</sup> Vgl. ebd., S. 300 f. („Du système de Gluck“).

<sup>171</sup> Ders., *Musikalische Streifzüge*, S. 133 („Die ‚Alceste‘ des Euripides“).

Komponisten sind also durch die je unterschiedlichen Vorstellungen von Musiktheater begründet: Während Wagner das ‚Kunstwerk der Zukunft‘ zu realisieren versucht, möchte Berlioz die Reformoper weiterentwickeln. So schreibt er 1856 über die Arbeit an *Les Troyens*:

„Das Schwierigste dabei ist, die richtige musikalische Form zu finden, diese Form, bei welcher die Musik ganz zurücktritt oder doch nur die demütige Sklavin des Wortes ist. Darin hat Wagner viel gesündigt. Er will sie ganz entthronen, sie auf ausdrucksvolle Accente beschränken. Er übertreibt das Glucksche System (glücklicherweise ist es diesem selbst nie gelungen, seine verrückte Theorie durchzuführen).“<sup>172</sup>

Die Opernreform erscheint hier – zumindest in abstracto – als Rechtfertigung für Wagners Gesamtkunstwerk. Denn auch die ‚Zukunftsmusik‘ trage der „sinnlichen Empfindung“<sup>173</sup> zu wenig Rechnung und habe „nur die auszudrückende poetische oder dramatische Idee im Auge“.<sup>174</sup> Berlioz plädiert statt dessen in einem Brief an Carolyne Sayn-Wittgenstein für die partielle Emanzipation der Tonkunst, und zwar aufgrund ihrer größeren emotionalen Wirkungskraft:

„Ich bin für die Musik, welche Sie selbst einmal die ‚freie‘ genannt haben. Ja frei und stolz, souverän und siegreich; ich will, daß sie alles erobern soll, daß alles in ihr aufgehen soll, daß es für sie keine Alpen und Pyrenäen gibt. Aber wenn sie siegen soll, muß sie sich auch selbst in den Kampf stürzen, nicht ihre Leutnants voranschicken. Die Verse müssen eine gute Schlachtordnung bilden, aber sie selbst muß ins Feuer gehen, wie Napoleon, sie muß, wie Alexander, die Erste sein in der Phalanx. Sie ist so mächtig, daß sie ganz allein in manchen Fällen den Sieg davon tragen würde und tausendmal hätte sie das Recht mit Medea zu sagen: ‚Ich bins! das ist genug!‘ Sie zurückführen zu wollen auf die veralteten Rezitationen des antiken Chors, wäre die unglaublichste und glücklicherweise auch vergänglichste Torheit, die in der Geschichte der Kunst vorkommen könnte.“<sup>175</sup>

In einem Punkt sieht Berlioz allerdings eine Übereinstimmung zwischen der eigenen Operntheorie und Wagners Musikdramatik. Für beide Komponisten müsse die Tonkunst ausdrucksvoll, d. h. poetisch-wahr sein und dürfe keinem harmonischen Gesetzkodex unterworfen werden. Aber „zu dieser Lehre“ bekenne sich heutzutage „jeder-mann“, und auch Gluck, der diese Forderung als erster aufgestellt habe, gehöre „in diesem Sinne“ zur „Schule der Zukunft“.<sup>176</sup> Wo Wagner Recht hat, vertritt er nach Berlioz Allgemeinplätze, die schon der große Opernreformer des 18. Jahrhunderts gefordert und realisiert hat. Notwendig ist daher keine weitere ‚Revolution‘, sondern die Optimierung bestehender Modelle.

Wagner wirft Berlioz dagegen vor, die Möglichkeiten der Instrumentalmusik zu überschätzen und ihr Aufgaben zuzuweisen, die sie nicht bewältigen könne. Beethoven habe in seiner neunten Symphonie den Irrweg einer Kunstrichtung erkannt, die Berlioz dann „bis in ihr äußerstes Extrem“ weiterentwickelt habe.<sup>177</sup> Daher müsse man ihn „als den wahren Heiland unserer absoluten Musikwelt feiern“.<sup>178</sup> Nun meint Wagner mit ‚absoluter Musik‘ nicht nur die reine Instrumentalmusik, sondern auch die Opernmusik, die zweckfrei funktioniert, d. h. nicht an einen poetischen Ausdruck gebunden ist. Berlioz steht damit in der Tradition Glucks, der die bestehenden „Formen“ beibehält und nur versucht, den „gewohnten Forderungen an ihren rein

<sup>172</sup> Ders., *Ideale Freundschaft*, S. 20 f. (Brief vom 12.8.1856 an Carolyne Sayn-Wittgenstein).

<sup>173</sup> Ders., *Musikalische Streifzüge*, S. 270 („Richard Wagner-Konzerte. Zukunftsmusik“).

<sup>174</sup> Ebd., S. 264.

<sup>175</sup> Ders., *Ideale Freundschaft*, S. 21 (Brief vom 12.8.1856).

<sup>176</sup> Ders., *Musikalische Streifzüge*, S. 268 f. („Richard Wagner-Konzerte. Zukunftsmusik“).

<sup>177</sup> Wagner, *Oper und Drama*, S. 79.

<sup>178</sup> Ebd., S. 80.

musikalischen Inhalt zu entsprechen“.<sup>179</sup> Vor diesem Hintergrund schreibt Wagner 1852 an Franz Liszt:

„Berlioz soll doch nur um des Himmels Willen eine neue Oper schreiben; es ist sein größtes Unglück, wenn er dieß nicht thut, denn nur Eines kann ihn retten: das Drama, und nur Eines muß ihn immer tiefer verderben, sein eigensinniges Umgehen dieses einzigen richtigen Ausweges [...]. Gebraucht ein Musiker den Dichter, so ist dieß Berlioz, und sein Unglück ist, daß er sich diesen Dichter immer nach seiner musikalischen Laune zurechtleget, bald Shakespeare, bald Göthe sich nach seinem Belieben zurichtet. Er braucht den Dichter, der ihn durch und durch erfüllt, der ihn vor Entzücken zwingt, der ihm das ist, was der Mann dem Weibe ist.“<sup>180</sup>

Die Gluckrezeption von Berlioz und Wagner kann also nicht unabhängig vom Selbstverständnis des jeweiligen Komponisten verstanden werden. Während dem einen die Opernreform – zumindest in der Theorie – schon zu weit geht, scheint sie dem anderen ästhetisch noch nicht progressiv genug. Eines ist jedoch beiden gemeinsam: die Schwierigkeit, das jugendlich-enthusiastische Bild eines Künstlers in eine differenzierte Betrachtung zu transformieren und dabei den eigenen Vorstellungen möglichst widerspruchsfrei anzupassen. Denn sowohl Berlioz als auch Wagner konzipieren ihr musikdramatisches Konzept im kritischen Rückgriff auf Glucks ‚Revolution‘ (oder das, was sie jeweils dafür halten).<sup>181</sup> Dass dies nicht unbedingt zu einer ‚Objektivierung‘ des Gluck-Diskurses führt, ergibt sich notwendig aus der legitimatorischen Funktion, die der Deutsche für beide Komponisten besitzt – aber das ist nun einmal das unvermeidliche Konstituens jeder Form ‚produktiver‘ Rezeption.

<sup>179</sup> Ebd., S. 85.

<sup>180</sup> Ders., *Sämtliche Briefe*, hrsg. im Auftrage der Richard-Wagner-Stiftung Bayreuth von Gertrud Strobel und Werner Wolf, Bd. 4, Leipzig 1979, S. 459 (Brief vom 8.9.). Zum Verhältnis zwischen beiden Komponisten vgl. u. a. Jacques Barzun, „Berlioz and Wagner, Then and Now“, in: ders., *Berlioz and the Romantic Century*, Bd. 2, New York/London <sup>3</sup>1969, S. 176–202; José A. Bowen, „Mendelssohn, Berlioz, and Wagner as Conductors: The Origins of the Ideal of ‚Fidelity to the Composer‘“, in: *Performance Practice Review* 6 (1993), Nr. 1, S. 77–88 und P. Bloom, „Berlioz and Wagner: Épisodes de la vie des artistes“, in: *The Cambridge Companion to Berlioz*, hrsg. v. P. B., Cambridge 2000, S. 235–250.

<sup>181</sup> Hierauf verweist bereits ein zeitgenössischer Rezensent (vgl. *Hector Berlioz: Les Troyens à Carthage*, S. 146 (Johannes Weber in *Le Temps* vom 17.11.1863)).

## Vom Feuilleton zum Palimpsest: Die „Instrumentationslehre“ von Hector Berlioz und ihre deutschen Übersetzungen

von Arnold Jacobshagen, Bayreuth

In seinem Buch *Palimpsestes* (Paris 1983) verwendet Gérard Genette das mehrfach beschriebene Schriftstück als Metapher für die „Literatur auf zweiter Stufe“, für die er den Begriff der „Hypertextualität“ prägte. Unter einem „Hypertext“ bzw. einen „Text zweiten Grades“ versteht Genette jeden Text, der von einem früheren Text (dem sogenannten „Hypotext“) durch Transformation abgeleitet wurde.<sup>1</sup> In diesem Sinne liegt Hypertextualität bei jeder Art von Bearbeitung, Übersetzung oder Imitation vor. Die französische Erstausgabe des Ende 1843 gedruckten und Anfang 1844 bei Schönewald in Paris erschienenen *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* ist ein solcher Text zweiten Grades.<sup>2</sup> Es handelt sich um die Bearbeitung und Erweiterung einer sechzehnteiligen Artikelserie, die Berlioz bereits 1841/42 unter dem Titel *De l'instrumentation* in der *Revue et Gazette musicale de Paris* veröffentlicht hatte.<sup>3</sup> Diese Artikelserie kam 1843 in Buchform unter dem Titel *Die Kunst der Instrumentierung* in einer vom Verfasser nicht autorisierten deutschen Übersetzung heraus, die in der Berlioz-Forschung bislang irrtümlich für eine Übersetzung des *Grand Traité* gehalten wurde.<sup>4</sup> 1855 veröffentlichte Berlioz eine wesentlich erweiterte zweite Auflage des *Grand Traité*, die wiederum mehrfach übersetzt wurde.<sup>5</sup> Den deutschen Buchausgaben von Berlioz' Instrumentationsschriften liegen somit drei unterschiedliche französische Publikationen aus den Jahren 1841/42, 1844 und 1855 zugrunde, woraus sich bereits ein relativ komplexes Beziehungsgefüge ergibt. Zudem gehen Übersetzung und Bearbeitung in den deutschen Fassungen bisweilen Hand in Hand, was nicht nur genaue Textvergleiche, sondern auch weiterführende Überlegungen über die Intentionen, Ergebnisse und Auswirkungen dieser Transformationen erforderlich macht. Im Handel ist heute nur noch die erstmals im Jahre 1905 veröffentlichte Bearbeitung von Richard Strauss erhältlich, die vorerst letzte von zahlreichen deutschen Bucheditionen, denen nicht weniger als vier

<sup>1</sup> Genette unterscheidet insgesamt fünf Typen transtextueller Beziehungen: 1. Intertextualität (d. i. die „effektive Präsenz eines Textes in einem anderen Text“: Zitat, Plagiat, Anspielung), 2. Paratextualität („Nebentexte“: Vorworte, Nachworte, Untertitel, Illustrationen, Anmerkungen, u. a.), 3. Metatextualität (die Auseinandersetzung mit einem Text in Form eines Kommentars), 4. Hypertextualität (Übersetzung, Bearbeitung, Imitation), 5. Architextualität (Beziehung zur Gattung). Vgl. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris 1982, dt.: *Palimpseste – Die Literatur auf zweiter Stufe*, Frankfurt 1993, insbes. S. 9–18.

<sup>2</sup> GRAND / TRAITÉ / D'INSTRUMENTATION ET D'ORCHESTRATION / MODERNES / [L:] contenant: / Le tableau exact de l'étendue, / un aperçu du mécanisme / et l'étude du timbre / et du caractère expressif / des divers instrumens, / [R:] accompagné / d'un grand nombre d'exemples / en partition, tirées des / Œuvres des / plus Grands Maîtres, / et de quelques ouvrages inédits / de l'Auteur, / Dédié à sa Majesté / Frédéric Guillaume IV / Roi de Prusse / par / Hector Berlioz. / Œuvre 10me. Prix 40f. net. / A. Vialon. / Paris, / Schönewald, / Editeur de Musique, Boulevard Poissonnière, N° 28. / Londres, chez Addison et Beale. traduit en Anglais par G. Osborne. / Milan, chez J. Ricordi. traduit en Italien par Mazzucato. / S. 996 [1844].

<sup>3</sup> RGMP 8 (1841) 60, 61, 62, 63, 64; RGMP 9 (1842) 1, 2, 3, 4, 10, 11, 17, 26, 27, 28, 29. Neuausgabe: Hector Berlioz, *De l'instrumentation*, hrsg. v. Joël-Marie Fauquet, Bègles 1994.

<sup>4</sup> Vgl. D. Kern Holoman, *Catalogue of the Works of Hector Berlioz* (= Hector Berlioz, *New Edition of the Complete Works* 25), Kassel u. a. 1987, S. 431; Christian Berger, „Berlioz, Hector“, in: MGG2, Personenteil Bd. 2, Kassel u. a. 1999, Sp. 1339; u. a.

<sup>5</sup> Titel wie Anm. 2, zusätzlich: *Nouvelle Edition / revue, corrigée, augmentée de plusieurs chapitres sur les instruments récemment inventés, et suivie / de l'Art du che d'Orchestre* [1855], Reprint Farnborough 1970.

verschiedene Übersetzungen zugrunde liegen: Joseph Adolph Leibrock (1843), Johann Christoph Grünbaum (1844/56), Alfred Dörrfel (1864) und Detlev Schultz (1904). Im vorliegenden Beitrag sollen die Beziehungen zwischen den verschiedenen französischen und deutschen Veröffentlichungen Berlioz'scher Instrumentationsschriften verdeutlicht und im Hinblick auf die deutsche Berlioz-Rezeption erörtert werden.

In Deutschland war Berlioz seit 1829 der musikinteressierten Öffentlichkeit bekannt geworden, und zwar sowohl als Komponist wie auch als Musikschriftsteller. Noch ehe über eine Komposition von Berlioz erstmals in der deutschen Musikpresse berichtet wurde (am 26. September 1829 erschien in der *Berliner Allgemeinen Musikalischen Zeitung* Adolph Bernhard Marx' Besprechung der *Huit Scènes de Faust*) hatte Berlioz bereits vier Artikel über das Pariser Musikleben in deutscher Übersetzung als Korrespondent der *Berliner Allgemeinen Musikalischen Zeitung* veröffentlicht.<sup>6</sup> Zum Schrittmacher der frühen deutschen Berlioz-Rezeption wurde die 1834 begründete *Neue Zeitschrift für Musik*, die allein im ersten Jahrzehnt ihres Bestehens mehr als zweihundertmal über Berlioz berichtete.<sup>7</sup> Die Berichterstattung über Berlioz erreichte im Jahre 1843 einen Höhepunkt, während der Komponist zu seiner ausgedehnten Konzertreise in Deutschland weilte: Allein in diesem Jahr setzten sich in vier führenden deutschen Musikzeitschriften rund einhundert Beiträge mit Berlioz auseinander. Als Anfang März 1843 bei Breitkopf & Härtel die sechzehn Instrumentationsartikel unter dem Titel *Die Kunst der Instrumentierung* erschienen, war somit für die überhaupt erste Buchedition literarischer Werke von Berlioz publizistisch der Boden bereitet, auch wenn diese Edition ohne Wissen ihres Verfassers zustande gekommen war.<sup>8</sup>

Tabelle 1: Beiträge und Notizen über Berlioz in der deutschen Musikpresse<sup>9</sup>

	<i>AmZ</i>	<i>BAMZ</i>	<i>AMA</i>	<i>Iris</i>	<i>NZfM</i>	<i>JNV</i>	<i>AWMZ</i>	<i>Signale</i>	Gesamt
1829	1	1	–	–	–	–	–	–	2
1830	–	1	–	–	–	–	–	–	1
1831	–	–	–	2	–	–	–	–	2
1832	–	–	–	1	–	–	–	–	1
1833	–	–	2	1	–	–	–	–	3
1834	3	–	4	3	7	–	–	–	17
1835	1	–	2	2	29	–	–	–	34
1836	4	–	2	1	18	–	–	–	25
1837	6	–	2	2	23	–	–	–	33
1838	6	–	6	4	25	–	–	–	41
1839	17	–	5	3	32	15	–	–	72
1840	14	–	2	3	33	19	–	–	71
1841	11	–	–	2	16	12	7	–	48
1842	7	–	–	–	11	5	4	–	27
1843	19	–	–	–	20	–	23	36	98
Gesamt	89	2	25	24	214	51	34	36	475

<sup>6</sup> Holoman, S. 435; *Hector Berlioz in Deutschland. Texte und Dokumente zur deutschen Berlioz-Rezeption (1829–1843)*, hrsg. v. Gunther Braam und Arnold Jacobshagen (= *Hainholz Musikwissenschaft* 4), Göttingen 2002, S. 330.

<sup>7</sup> Ebd., S. 329–578; sowie Christoph-Hellmut Mahling, „Hector Berlioz und die deutsche Musik-Presse (1835–1843)“, in: *Échos de France et d'Italie. Liber amicorum Yves Gérard*, hrsg. v. Marie-Claire Mussat, Jean Mongrédién, Jean-Marie Nectoux, Paris 2000, S. 153–173.

<sup>8</sup> *Die / Kunst der Instrumentierung / von / H. Berlioz. / Aus dem Französischen übersetzt / von / J. A. Leibrock, / Herzogl. Braunschweig. Kammermusikus. / Leipzig, 1843. / Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel. Neuausgabe dt./frz. in: Hector Berlioz in Deutschland, S. 102–237.*

<sup>9</sup> *Hector Berlioz in Deutschland*, S. 329–578. *AmZ*: *Allgemeine musikalische Zeitung* (Leipzig, 1798 ff.); *BAMZ*: *Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung* (Berlin, 1824–1830); *AMA*: *Allgemeiner Musikalischer Anzeiger* (Wien, 1829–

Die Veröffentlichung der *Kunst der Instrumentierung* steht in einem zumindest mittelbaren Zusammenhang mit dem von Berlioz dirigierten Konzert der Braunschweiger Hofkapelle am 9. März 1843, dem besonders umfangreiche Vorbereitungen vorausgingen und das zu einem der größten Erfolge seiner Tournee wurde.<sup>10</sup> Die Artikelserie wurde von dem Braunschweiger Hofmusiker Joseph Adolph Leibrock (1808–1886) übersetzt, der als Solocellist auch an Berlioz' Konzert mitwirkte.<sup>11</sup> Leibrock verfügte als Cellist, Komponist, Dirigent und Musikgelehrter über einen ähnlich breit gefächerten musikalischen und literarischen Tätigkeitsbereich wie Berlioz selbst.<sup>12</sup> Die Übersetzung der Feuilletons aus der *Revue et Gazette musicale de Paris* war sein erstes größeres musikpublizistisches Werk. In seinem Vorwort unterstreicht Leibrock zwar die Bedeutung des Textes, distanziert sich aber zugleich in einigen Punkten von Berlioz:

„Wird auch der aufmerksame Leser den hochwichtigen Gegenstand durch diesen Beitrag, den Berlioz übrigens selbst nur eine *étude* nennt, keineswegs für erschöpft halten; wird er auch in Beziehung auf wissenschaftliche, logische Anordnung des Ganzen, nicht weniger im Vergleich mit dem in Deutschland über diesen Stoff schon Geleisteten seine stillen, frommen Wünsche hegen; wird er sogar die Ansichten nicht ganz frei von Einseitigkeit, den Styl nicht ganz frei von Übertreibung erklären: – immer wird und muß er sich von der Rechtschaffenheit der Gesinnung, von der Untadelhaftigkeit der Grundsätze, von der Ursprünglichkeit, Tüchtigkeit des Selbstdenkens, von der begeisterten Schwärmerie für wahre Kunst, von der Vortrefflichkeit vieler Beobachtungen und Bemerkungen, deren Richtigkeit oft schlagend ist, im höchsten Grade angesprochen finden.“<sup>13</sup>

Mit Ausnahme der offensichtlichen Fehleinschätzung des angeblich „in Deutschland über diesen Stoff schon Geleisteten“ (tatsächlich waren fast alle einschlägigen Instrumentationsschriften vor Berlioz in Paris erschienen)<sup>14</sup> sind Leibbrocks Vorbehalte nicht völlig unberechtigt. Berlioz selbst hatte bereits einige Zeit zuvor in ähnlicher Weise die Bedeutung seiner Feuilletons relativiert, als er am 10. August 1842 an seinen Schwager Marc Suat schrieb:

„Je mets en ordre et je parachève en ce moment un *Grand traité d'Instrumentation*, qui, je l'espère, me sera passablement payé ; c'est un ouvrage qui manque dans l'enseignement et qu'on m'a engagé de toutes parts à entreprendre. Mes articles dans la *Gazette musicale* sur ce sujet n'en étaient que la superficie, la fleur, et maintenant il faut reprendre tout cela en sous-œuvre et s'occuper des moindres détails techniques.“<sup>15</sup>

1840); *Iris: Iris im Gebiete der Tonkunst* (Berlin, 1830–1841); *NZfM: Neue Zeitschrift für Musik* (Leipzig, 1834 ff.); *JNV: Jahrbücher des deutschen National-Vereins für Musik und ihre Wissenschaft* (Stuttgart, 1839–1842); *AWMZ: Allgemeine Wiener Musik-Zeitung* (Wien, 1841ff.); *Signale: Signale für die musikalische Welt* (Leipzig, 1843 ff.)

<sup>10</sup> Wolfgang Robert Griepenkerl verfasste aus diesem Anlass seine Schrift *Ritter Berlioz in Braunschweig*, die wenige Wochen nach dem Konzert erschien und die erste selbständige Berlioz-Monographie in deutscher Sprache bildet. Vgl. *Hector Berlioz in Deutschland*, S. 88–101.

<sup>11</sup> Auf dem Programm standen ausschließlich Werke von Berlioz: *Harold en Italie*, die Sätze *La Reine Mab* und *Großes Fest bei Capulet* aus *Roméo et Juliette*, die *Grande Ouverture de Benvenuto Cellini*, *Offertorium* und *Quaerens me* aus der *Grande Messe des morts*, sowie *Rêverie et Caprice*, *Absence* und *La Belle Voyageuse*. In *Harold en Italie* übernahm Leibrock auch die Partie der Harfe, wobei er jedoch seinen entscheidenden Soloeinsatz verpasste, wie Berlioz vergnüglich berichtet. Vgl. *Hector Berlioz in Deutschland*, S. 289–290.

<sup>12</sup> Der Sohn des Romanschriftstellers, Bibliothekars und Verlegers Johann Ludwig August Leibrock (1782–1853) war 1826 in die Kapelle des Herzoglichen Hoftheaters in Braunschweig aufgenommen worden, ehe er 1830 als Theaterkapellmeister nach Regensburg ging und später als Solocellist an seine alte Wirkungsstätte zurückkehrte. Zu seinen Kompositionen zählen eine Schauspielmusik nach Schillers *Räubern*, eine *Jubel-Ouvertüre* sowie Lieder und Bearbeitungen fremder Werke, darunter auch eine Transkription für Klavier vierhändig der *Grande Ouverture du Roi Lear* von Berlioz. Als Musikschriftsteller trat Leibrock später vor allem mit seinen Arbeiten *Die herzogl. Braunschweigische Hofkapelle* (1865/66) und *Musikalische Akkordlehre für Lehrer und Lernende* (1875) hervor. Vgl. Heinrich Sievers, Art. „Leibrock, Johann Ludwig August – Eduard – Joseph Adolph“, in: *MGG*, Bd. 8, Kassel 1960, Sp. 505 f.

<sup>13</sup> *Hector Berlioz in Deutschland*, S. 103.

<sup>14</sup> Vgl. Adam Carse, „Text-books on orchestration before Berlioz“, in: *ML* 22 (1941), S. 26–31; Hans Bartenstein, „Die frühen Instrumentationslehren bis zu Berlioz“, in: *AfMw* 28 (1971), S. 97–118.

<sup>15</sup> Hector Berlioz, *Correspondance générale*, hrsg. v. Pierre Citron, Bd. II (1832–1842), Paris 1975, S. 726 f. Ähnlich äußerte er sich kurz darauf auch in einem Brief an den Verleger Bernard: „Je vais terminer dans quelques semaines un

Die hier angesprochenen Ergänzungen, die der Komponist im Laufe der Jahre 1842/43 für die Buchausgabe vornahm, galten in erster Linie aufführungspraktischen Präzisierungen, den Angaben des genauen Tonumfangs der einzelnen Instrumente, mechanischen und spieltechnischen Aspekten sowie der Einfügung zahlreicher, z. T. sehr umfänglicher Notenbeispiele.<sup>16</sup> Mit den genannten Erweiterungen der Feuilletonartikel wollte Berlioz den Ansprüchen an ein musikpädagogisches Standardwerk für den Gebrauch am Konservatorium genügen. Aus dieser in zwei Stufen verlaufenden Entstehungsgeschichte erklärt sich auch die von David Cairns konstatierte „Janusköpfigkeit“ des *Grand Traité* mit seinem bisweilen unvermittelten Nebeneinander zweier Stilschichten, einerseits einer subjektiv-evokativen, andererseits einer analytischen, musikalisch-technischen Darstellungsweise.<sup>17</sup> Anders als der „janusköpfige Traité“ bilden indes die 16 ursprünglichen Artikel eine stilistische Einheit und einen geschlossenen Argumentationszusammenhang: Sie enthalten gewissermaßen die musikalisch-poetische Essenz der „Instrumentationslehre“.

Im Zuge der Überarbeitung des Feuilletons wurden im Text einige bemerkenswerte Glättungen vorgenommen. In zahlreichen Fällen übte Berlioz im *Grand Traité* Selbstzensur und enthielt sich mancher in *De l'instrumentation* formulierter Werturteile und Polemiken. Ein vergleichsweise harmloses Beispiel bildet die folgende gestrichene Passage über „l'horrible famille des bugles“ („die abscheuliche Familie der Buglehörner“), die mit einem für Berlioz typischen, jedoch kaum übersetzbaren Wortspiel beginnt: „Je me suis souvent demandé à leur sujet si le mot *bugle* venait de *beugler*, ou si *beugler* venait de *bugle*.“<sup>18</sup> Dass Berlioz spöttische Bemerkungen dieser Art aus dem *Traité* eliminierte, mindert zwar den Unterhaltungswert der Lektüre, wiegt jedoch inhaltlich weniger schwer als die Streichungen der zahlreichen Angriffe auf das Pariser Conservatoire, dem Berlioz in der Artikelserie noch vorgeworfen hatte, die Unterweisung des *pizzicato* und der Flageolettöne der Streichinstrumente zu versäumen und weder Viola d'amore noch Bassposaune, Ophicleide, Kontrafagott oder Bassethorn zu unterrichten.<sup>19</sup> Diese illoyale Kritik an seinem Arbeitgeber (Berlioz' bescheidene Position an der Konservatoriumsbibliothek sollte die einzige feste Anstellung seines Lebens bleiben!) sowie die ironischen Kommentare zu manchen Gepflogenheiten des Pariser Musiklebens, namentlich in den Bereichen von Oper und Kirchenmusik, revidierte der Verfasser für die Buchausgabe mit Bedacht, da er sein Lehrbuch als integralen Bestandteil desselben offiziellen Musikbetriebes verankert sehen wollte. In den Artikeln finden sich außerdem noch bemerkenswerte Passagen über seinerzeit ungebräuchliche Instrumente wie Laute, Baryton oder Flageolett, deren Verschwinden aus der zeitgenössischen Musikpraxis Berlioz beklagte.<sup>20</sup> Die entsprechenden Kapitel kommen im *Traité* ebenfalls

*Traité complet d'Instrumentation et d'Orchestration modernes*; mes articles sur ce sujet publiés dans la *Gazette Musicale de Paris* n'en sont en quelque sorte que le sommaire.“ (Ebd., S. 730).

<sup>16</sup> Zum Verhältnis zwischen den sechzehn Essays und dem *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* vgl. J.-M. Fauquet, „Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes“, in: *The Cambridge companion to Berlioz*, hrsg. v. P. Bloom, Cambridge 2000, S. 164–170; Berlioz, *De l'instrumentation*, S. 9–16; Hugh Macdonald, *Berlioz's Orchestration Treatise. A Translation and Commentary*, Cambridge 2002.

<sup>17</sup> David Cairns, *Berlioz*, Bd. II: *Servitude and Greatness 1832–1869*, Berkeley/Los Angeles 2000, S. 254.

<sup>18</sup> *RGMP* IX/11 (1842), S. 99. „Ich habe mich rücksichtlich ihrer oft gefragt, ob das Wort *bugle* vielleicht herkäme von *beugler* („blöken“), oder ob „blöken“ abstamme von „Bugle“ („Blökhorn“)? In der That kenne ich von dem Größten bis zum Kleinsten nichts Widerwärtigeres als den Ton dieser Instrumente, nichts das leichter unrein würde und einen unedleren Klang besäße.“ *Hector Berlioz in Deutschland*, S. 177.

<sup>19</sup> *RGMP* 8 (1841) 61, S. 531; 8 (1841) 62, S. 543; 9 (1842) 11, S. 100; 8 (1841) 63, S. 511; *Hector Berlioz in Deutschland*, S. 120, 126, 144, 171, 179.

<sup>20</sup> *RGMP* 8 (1841) 60, S. 511; 8 (1841) 62, S. 543; 9 (1842) 1, S. 3; *Hector Berlioz in Deutschland*, S. 109, 145, 180.

nicht mehr vor, werfen indes interessante Schlaglichter auf Wandlungsprozesse des ästhetischen Empfindens wie der musikalischen Aufführungspraxis, aber auch auf Berlioz' Kenntnisse in der Instrumentation älterer Musikwerke. So hatte Berlioz im Feuilleton etwa die Laute noch am Beispiel der *Johannespassion* von Johann Sebastian Bach diskutiert, einem Komponisten, der im *Grand Traité* nirgends mehr Erwähnung findet.<sup>21</sup>

Auf der Grundlage der bislang bekannten Quellen gibt es keine Anhaltspunkte dafür, dass Berlioz, der der deutschen Sprache nicht einmal ansatzweise mächtig war, von der Übersetzung der Artikelserie durch Leibrock Kenntnis erhielt. Im sechsten Artikel seines *Voyage musical en Allemagne*, der später auch in seine Memoiren übernommen wurde, äußert er sich ausführlicher über seine Begegnung mit Leibrock in Braunschweig und schildert ihn als einen „vortrefflichen, in der musikalischen Literatur sehr bewanderten Künstler“, erwähnt jedoch dessen Übersetzung von *De l'instrumentation* weder hier noch an anderer Stelle.<sup>22</sup> Andererseits ist es kaum vorstellbar, dass er in Deutschland, wo er sich zum Zeitpunkt des Erscheinens der *Kunst der Instrumentierung* und noch fast drei Monate danach aufhielt, nicht auf diese Publikation angesprochen worden wäre.<sup>23</sup> Berlioz dürfte diese Buchausgabe, die ihm keine Einnahmen brachte und die der Veröffentlichung seines *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* zuvorkam, nicht uneingeschränkt begrüßt haben, zumal sie die bereits angelaufene Subskription für den *Traité* konterkarierte.<sup>24</sup> Immerhin wurde *Die Kunst der Instrumentierung* in der *Neuen Zeitschrift für Musik* sehr positiv rezensiert und trug dazu bei, Berlioz' Ruf als Experte auf den Gebieten der Instrumentation und Organologie auch in Deutschland zu festigen.<sup>25</sup>

Die erste deutsche Ausgabe des *Grand Traité* stammt von dem Sänger und Übersetzer Johann Christoph Grünbaum (1785–1867) und erschien noch im Jahr der französischen Erstveröffentlichung 1844 unter dem Titel *Die Moderne Instrumentation und Orchestration* bei Schlesinger in Berlin (vgl. Tabelle 2).<sup>26</sup> Grünbaums Ausgabe präsentiert den deutschen und den französischen Text auf gegenüberliegenden Seiten; bis heute ist sie die einzige zweisprachige Ausgabe des *Grand Traité* geblieben. 1856 kam eine zweite Auflage heraus, die auch Berlioz' Ergänzungen der zweiten Auflage des *Traité* von 1855 enthält, also die Kapitel über neue Instrumente (Saxhörner, Saxtrompeten, Saxtuben, Konzertina, Harmo-

<sup>21</sup> RGMP 8 (1841) 60, S. 511; *Hector Berlioz in Deutschland*, S. 109.

<sup>22</sup> *Hector Berlioz in Deutschland*, S. 289.

<sup>23</sup> Über den Erfolg des wenige Monate später in mehreren deutschen Übersetzungen zirkulierenden *Voyage musical en Allemagne* war er durchaus unterrichtet, wie aus einem Brief an seine Schwester Adèle Suat vom 10. Oktober 1843 hervorgeht. Vgl. Berlioz, *Correspondance générale*, hrsg. v. P. Citron, Bd. III (1842–1850), Paris 1978, S. 124.

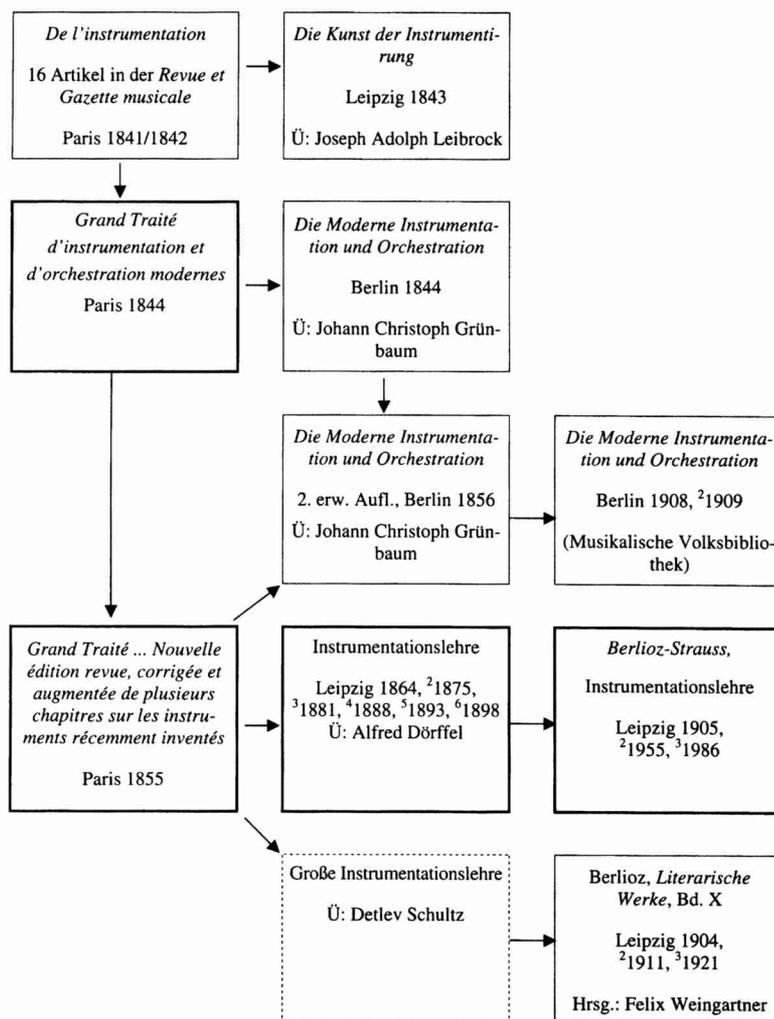
<sup>24</sup> *Correspondance générale*, Bd. III (1842–1850), S. 57, 102, 112, 119. Bereits im Januar 1843 kündigten auch in Deutschland die *NZfM* (2.1.) und die *Signale für die musikalische Welt* (24.1.) das baldige Erscheinen des *Grand Traité* an. Vgl. *Hector Berlioz in Deutschland*, S. 516–517. Breitkopf & Härtel als Verleger der *Kunst der Instrumentierung* profitierte somit von dieser Publizität.

<sup>25</sup> *NZfM* (13.3.1843), S. 81–82. Vgl. *Hector Berlioz in Deutschland*, S. 533–535.

<sup>26</sup> DIE MODERNE / INSTRUMENTATION UND ORCHESTRATION / [L:] enthaltend eine / genaue Angabe des Umfangs, / des Mechanismus, des Klang- / und Ausdruckscharakters / der verschiedenen / Instrumente / [R:] nebst / einer grossen Anzahl / von Beispielen aus den / Partituren der größten Meister: Auber, / Beethoven, Gluck, Haydn, Meyerbeer, / Mendelssohn, Mozart, Rossini, / Sacchini, Spontini, C. M. v. Weber etc. / und einigen noch ungedruckten / Werken des Verfassers / SEINER MAJESTÄT / DEM KÖNIG VON PREUSSEN / FRIEDRICH WILHELM IV. / in tiefster Ehrfurcht gewidmet. / Aus dem Französischen übertragen von J. C. Grünbaum\*. / *Grand Traité d'instrumentation et d'Orchestration / MODERNES / [L:] contenant: / Le tableau exact de l'étendue, / un aperçu du mécanisme et l'étude / du timbre, et du caractère expressif / des divers instrumens, / [R:] accompagné / d'un grand nombre d'exemple / en partition, tirées des Œuvres des / plus grands maîtres et de quelques / ouvrages inédits de l'Auteur, / par / HECTOR BERLIOZ. / Berlin, chez A<sup>d</sup>. M<sup>r</sup>. SCHLESINGER, 34 Linden. / Paris, Schonenberger. Moscou, Lehnhold. / S. 3000. / \* Eigentum des Verlegers.*

nium, u. a.) und über den Orchesterdirigenten.<sup>27</sup> Grünbaums Übersetzung blieb bis ins frühe 20. Jahrhundert im Umlauf. Sie liegt noch der 1908 im Berliner Musikverlag Adolf Kunz erschienenen Neuausgabe zugrunde, die allerdings den französischen Text nicht mehr bringt, gewiss ein Zugeständnis an die Zielgruppe des Verlages, dessen *Musikalische Volksbibliothek* laut einer Werbeseite für sich beanspruchte, die „billigsten Musikalien der Welt“ in „sauberstem Druck, großem Notenformat und guter Ausstattung“ zu bieten.<sup>28</sup>

Tabelle 2: Fassungen und Übersetzungen von Berlioz' „Instrumentationslehre“



<sup>27</sup> Die Titelseite (einschließlich Plattennummer) entspricht jener der ersten Ausgabe (vgl. die vorige Anm.). Hinzugefügt wurden auf der originalen Platte der Komponistenname *Wagner* (aus graphischen Gründen alphabetisch falsch zwischen *Rossini* und *Sacchini* eingereiht) sowie vor den Verlagsangaben die beiden Zeilen: *2me ÉDITION augmentée des chapitres sur les nouvelles instruments, du Chef d'Orchestre, d'exemples en gr. Partition etc. / 2te AUSGABE vermehrt durch: Die neuen Instrumente, Der Orchester-Dirigent, Partiturbeispiele etc.*

<sup>28</sup> Der Titel entspricht der vorigen Ausgabe, unter Verzicht auf die französische Fassung und mit abweichender Verlagsangabe: *ADOLF KUNZ / Musikverlag / BERLIN. / Berliner Musikalien Druckerei G.m.b.H. Charlottenburg.*

Die erste von Berlioz autorisierte deutsche Ausgabe des *Grand Traité* wurde erst 1864 bei Gustav Heinze in Leipzig verlegt. Diese Ausgabe in der Übersetzung Alfred Dörffels erreichte bis zum Ende des 19. Jahrhunderts sechs Auflagen, als sie in die Edition Peters übernommen wurde und dann in weiteren Auflagen nachgedruckt wurde.<sup>29</sup> Dörffels Übersetzung, die später auch die Grundlage für die Bearbeitung von Richard Strauss bildete, erschien zunächst in Oktavformat unter Verzicht auf den Abdruck der Partiturbeispiele, die jedoch später als Supplementband nachgeliefert wurden. Entsprechendes gilt auch für die 1904 im Rahmen der Gesamtausgabe der *Literarischen Werke* von Berlioz bei Breitkopf & Härtel erschienene Übersetzung von Detlev Schultz, deren Herausgeber Felix Weingartner in zahlreichen z. T. sehr ausführlichen Fußnoten die inzwischen erreichten Entwicklungen der Orchestertechnik und des Instrumentenbaus referiert, ohne in den Haupttext einzugreifen.<sup>30</sup> Die Ausgabe von Schultz und Weingartner stand im frühen 20. Jahrhundert in unmittelbarer Konkurrenz zu der Bearbeitung von Richard Strauss und wurde bald von dieser verdrängt, die sich als einzige Edition bis in die Gegenwart behauptet hat.<sup>31</sup>

Die einzelnen Übersetzungen zeichnen sich durch recht unterschiedliche Qualitäten aus. Es ist das besondere Verdienst des allerersten Berlioz-Übersetzers, Joseph Adolph Leibrock, eine vergleichsweise präzise und möglichst wörtliche Übersetzung des ursprünglichen berliozschen Textes geschaffen zu haben. Wie der Vergleich mit dem französischen Original zeigt, ist seine Übertragung geprägt von dem Bestreben, nicht nur den Sinn, sondern auch die Syntax des Originals nachzubilden. (Aus dieser Syntaxtreue lässt sich freilich manche Schwerfälligkeit der Übersetzung erklären.) Verdienstvoll ist Leibbrocks Fassung auch insofern, als sie auf jegliche heimliche Zutaten und ‚Verbesserungen‘ verzichtet, sondern es bei insgesamt nur drei – durchaus kritischen – Fußnoten belässt, die als „Anmerkungen des Übersetzers“ vom Haupttext deutlich abgesetzt sind. Hierin unterscheidet sich die Ausgabe des Braunschweiger Musikgelehrten von einigen späteren Editionen, denn die Geschichte der deutschen Übersetzungen des *Grand Traité* ist weithin zugleich eine Geschichte seiner Bearbeitungen.

Bereits die sprachlich blumigere Übertragung aus der Feder Grünbaums enthält einige bemerkenswerte Ergänzungen zum Haupttext und zusätzliche Notenbeispiele aus Werken Haydns und Mendelssohns, zwei Komponisten, die Berlioz selbst an keiner Stelle erwähnt (Haydn kam indes in der Feuilletonfassung noch vor, freilich nur in dem später eliminierten Abschnitt über den Baryton). So findet sich in Grünbaums Ausgabe (S. 132) ein längerer Absatz über die „parodierende Nachahmung“ der „Heldeninstrumente“ durch die Oboe, der

<sup>29</sup> *Instrumentationslehre* / von / Hector Berlioz. / Ein vollständiges Lehrbuch / zur Erlangung der Kenntniß aller Instrumente und deren An- / wendung, nebst einer Anleitung zur Behandlung und Direction / des Orchesters. / Mit 70 Notentafeln / und vielen in den Text gedruckten Notenbeispielen. / Autorisirte deutsche Ausgabe / von / Alfred Dörffel. / Leipzig, / Gustav Heinze. / 1864. [Zweite Auflage 1875, dritte Auflage 1881, vierte Auflage 1888, fünfte Auflage 1893; ab sechste Auflage, 1898, Leipzig, Edition Peters].

<sup>30</sup> *Hector Berlioz / Große Instrumentationslehre / Mit Anhang: / Der Dirigent / Zur Theorie seiner Kunst / Herausgegeben / von / Felix Weingartner / Leipzig / Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel / 1904 [S. VII:] Große moderne Instrumentations- / und Orchestrationslehre / Genaue Bezeichnung des Gebietes, Darstellung des / Mechanismus und Studium über die Klangfarbe und / das Ausdrucksvermögen der verschiedenen Instrumente, / nebst einer großen Anzahl von Partiturbeispielen aus / den Werken der großen Meister und einigen noch nicht / veröffentlichten Werken des Verfassers. / Aus dem Französischen übersetzt / von / Dr. Detlev Schultz / Partiturbeispiele zur Instrumentationslehre ein besonderer Band. [Zweite Auflage 1911, dritte Auflage 1921, zugleich: Hector Berlioz, *Literarische Werke. Erste Gesamtausgabe*, X. Band].*

<sup>31</sup> *Instrumentationslehre von Hector Berlioz / ergänzt und revidiert von Richard Strauss / Leipzig 1905 / C. F. Peters (9039) [Neuausgaben: Leipzig, C. F. Peters 1955; Frankfurt/Main, C. F. Peters 1986].*

durch ein Notenbeispiel (N<sup>o</sup>. 26a) aus Mendelssohns *Sommernachtstraum* illustriert wird. Nachgerade kontraproduktiv erscheint die Ergänzung im Kapitel über das Horn, in der sich an Berlioz' Ausführungen über die „horribles cris des cors“ in Méhuls *Euphrosine et Corradin* unvermittelt folgende mit einem umfangreichen Notenbeispiel (N<sup>o</sup>. 42a) versehene Passage anschließt:

„Sehr sinnig hat Haydn in seiner Schöpfung das stille Wandeln des ersten Menschenpaars in seiner friedlichen Einsamkeit durch ein sanftes Solo zweier Hörner ohne weitere Begleitung ausgedrückt. Die in ruhiger Melodie fortschreitenden, harmonisch sich unterstützenden Doppeltöne mit einem leichten Anstrich von Sehnsucht bezeichnen sehr treffend das glückliche Einverständnis zweier liebenden Herzen, aber auch ihr wehmüthiges Bewusstsein trauriger Abgeschiedenheit von jedem anderen Wesen ihrer Gattung.“

In einem Brief an den Verleger der englischen Ausgabe, Alfred Novello, erwähnt Berlioz im Jahre 1855, dass die Haydn- und Mendelssohn-Beispiele und die zugehörigen Textpassagen ohne sein Wissen in die deutsche Ausgabe eingefügt wurden:

„J'approuve l'exemple extrait de Mendelssohn, mais celui de Haydn n'a aucun intérêt. En outre le texte français relatif à ces deux exemples est presque ridicule.“<sup>32</sup>

In späteren Auflagen dieser Übersetzung sind diese und weitere Zusätze bereits nicht mehr als solche zu erkennen, sondern werden kommentarlos dem Haupttext einverleibt. Auch die Zahl der von fremder Hand eingefügten Partiturbeispiele hat sich weiter erhöht. Neben den genannten Beispielen von Haydn und Mendelssohn werden in dieser Ausgabe zusätzlich u. a. auch Richard Wagners *Lohengrin* (an prominenter Stelle als N<sup>o</sup>. 1a bereits auf S. 10) sowie Giacomo Meyerbeers *Struensee* (N<sup>o</sup>. 37b, S. 170) und *Dinorah* (N<sup>o</sup>. 63a, S. 305) ausführlich kommentiert und durch Partiturbeispiele musikalisch illustriert. Grünbaums Übersetzung kursierte, wie erwähnt, in der Massenaufgabe der *Musikalischen Volksbibliothek* noch im frühen 20. Jahrhundert, und ihre Leser mussten zwangsläufig sämtliche dieser Zusätze für den originalen Berlioz halten.

Erst Alfred Dörffels Übersetzung präsentierte tatsächlich 1864 zum ersten Mal eine zuverlässige deutsche Ausgabe des *Grand Traité*, der jetzt erst den hierzulande fortan verbindlichen Titel *Instrumentationslehre* erhielt. Das von Berlioz unterzeichnete Vorwort, das tatsächlich allerdings nicht vom Autor selbst, sondern von Richard Pohl nach den Anweisungen des Verlegers Heinze verfasst wurde, unterstreicht nachhaltig die Authentizität des Textes:

„Es war längst mein Wunsch, die Instrumentationslehre – deren Verbreitung in Frankreich, England, Italien und Spanien eine für den Autor höchst erfreuliche Thatsache ist, – auch in Deutschland, dem meine Sympathien von jeher so lebhaft zugewendet waren, noch allgemeiner als bisher verbreitet zu sehen. Denn hier fehlte es noch an einer vollständigen und correcten Ausgabe.“<sup>33</sup>

Der Musikkritiker und Lektor Dörffel hatte sich nicht zuletzt durch seine Notenausgaben der Leipziger Verlage Breitkopf & Härtel und Peters große Verdienste erworben.<sup>34</sup> Dörffels Ausgabe bringt – ähnlich wie vor ihm Leibrock – den Text ohne Ergänzungen und Anmerkungen. Dies unterscheidet sie nicht nur deutlich von der bis dahin einzigen *Traité*-Über-

<sup>32</sup> Vgl. *Correspondance générale*, Bd. V (1855–1859), Paris 1989, S. 183–184.

<sup>33</sup> *Instrumentationslehre* (wie Anm. 29). Zur Verfasserschaft des Vorworts vgl. *Correspondance générale*, Bd. VI (1859–1863), Paris 1995, S. 511. Zum Verhältnis Berlioz-Pohl siehe den Beitrag von Peter Jost, „Berlioz und Wagner in den Schriften von Richard Pohl“, in: *Berlioz, Wagner und die Deutschen*, hrsg. v. Sieghart Döhring, G. Braam, A. Jacobshagen, Kongressbericht Bayreuth 2001 (Dr. in Vorb.).

<sup>34</sup> Vgl. Lothar Schmidt, Art. „Dörffel, Alfred“, in: *MGG2*, Personenteil Bd. 5, Kassel u. a. 2001, Sp. 1310–1312.

setzung Grünbaums, sondern auch von den beiden am Beginn des 20. Jahrhunderts (im Anschluss an die Berlioz-Feiern zu seinem 100. Geburtstag im Jahre 1903) konkurrierenden Ausgaben von Felix Weingartner und Richard Strauss.

Weingartners und Strauss' Ausgaben enthalten die weitreichendsten editorischen Eingriffe, gehen dabei jedoch von höchst unterschiedlichen Voraussetzungen aus. Betrachten wir zunächst die heute nur noch selten herangezogene Ausgabe von Weingartner, der die Neuübersetzung von Detlev Schultz zugrunde liegt. Schultz' Übersetzung ist vergleichsweise schlanker und knapper als die seiner Vorgänger, gleichwohl besonders prägnant und präzise, wie sich anhand von Textvergleichen deutlich zeigen ließe.<sup>35</sup> In der Buchausgabe Felix Weingartners sind die Kommentare des Herausgebers konsequent in den Fußnotenapparat verbannt, und nicht – wie wenig später bei Strauss – in gleicher Schriftgröße in den Haupttext eingefügt. Weingartners Bearbeitung erhebt nicht in gleicher Weise wie Strauss den Anspruch, Berlioz' Arbeit weiterzuführen oder zu verbessern, bietet jedoch einen sehr zuverlässigen Kommentar, der den inzwischen erreichten Entwicklungen der Orchestertechnik und des Instrumentenbaus Rechnung trägt. Hierfür versicherte sich Weingartner der Mitarbeit zahlreicher Experten, darunter Camille Chevillard, Charles Malherbe, Max Ibach und Alfred Sittard sowie mehrerer Mitglieder der Berliner Hofkapelle, deren Chefdirigent Weingartner damals war. Die Kommentare in Weingartners Ausgabe entfallen auf vier Hauptgruppen: 1. Erörterung sprachlicher Probleme im Original; 2. biographische Angaben zu den von Berlioz genannten, im frühen 20. Jahrhundert jedoch nicht mehr allgemein bekannten Persönlichkeiten;<sup>36</sup> 3. Hinweise auf neue Entwicklungen des Instrumentenbaus und der Spieltechnik;<sup>37</sup> 4. instrumentatorische Neuerungen in jüngeren Kompositionen, insbesondere bei Richard Wagner.<sup>38</sup> Gewiss kann man Weingartners Ausgabe nicht in jeder Hinsicht an den Maßstäben heutiger wissenschaftlicher, textkritischer Editionen messen. Für ihre Zeit war sie jedoch eine sehr bedeutende Editionsleistung, die die Integrität des Berlioz'schen Textes respektierte und zugleich die Benutzbarkeit zu Unterrichtszwecken auch sechzig Jahre nach dem Erscheinen des *Grand Traité* gewährleistete. Sie bietet neben der fachlich und stilistisch besten deutschen Übertragung zugleich einen umfassenden und profunden Kommentar, der als „Paratext“ klar separiert bleibt.<sup>39</sup>

Dies gilt bekanntlich nicht in gleichem Maße für die Ausgabe von Richard Strauss.<sup>40</sup> Sie enthält und erörtert neben den von Berlioz vorgesehenen Partiturbeispielen zahlreiche vom Herausgeber hinzugefügte, vor allem aus Werken von Wagner (nämlich aus der *Faust-Ouvertüre*, *Götterdämmerung*, *Der fliegende Holländer*, *Lohengrin*, *Die Meistersinger von Nürnberg*, *Tristan und Isolde*, *Das Rheingold*, *Siegfried*, *Tannhäuser*, *Die Walküre*) und

<sup>35</sup> So benötigt Schulz für die Übersetzung der Einleitung, die im französischen Original 412 Wörter umfasst, nur deren 367, gegenüber 401 bei Leibrock und 390 bei Dörffel. Die annähernd gleiche Wortanzahl bei Berlioz und Leibrock ist vor allem auf die bereits angesprochene Syntaxtreue dieser Übersetzung zurückzuführen.

<sup>36</sup> Beispielsweise Charles Auguste de Bériot, Pierre-Marie François Baillot und Peter von Winter (S. 8), François Antoine Habeneck (S. 17), Antonio Maria Gasparo Sacchini (S. 36) oder Antoine Guillaume Dieppo (S. 192).

<sup>37</sup> Hierzu zählen auch Berichtigungen einzelner Angaben von Berlioz, die durch jüngere Entwicklungen des Instrumentenbaus überholt waren, etwa zur Ausführung der Triller auf der Oboe, S. 94 f. Unter den neu hinzugekommenen Instrumenten werden z. B. die chromatische Pedalharfe und pedallose chromatische Harfe von Pleyel (S. 73), das Heckelphon (S. 100) und die Ventiltrompeten (S. 165) diskutiert.

<sup>38</sup> So z. B. Wagners Verwendung der Bass-Trompete (S. 177) und der Kontrabassposaune (S. 180).

<sup>39</sup> Vgl. oben, Anm. 1.

<sup>40</sup> Zu Strauss' Bearbeitung siehe Edward Lockspeiser, *The Berlioz-Strauss treatise on instrumentation*, in: *ML* 50 (1969) 1, S. 37–44.

natürlich von Strauss selbst, der mit *Feuersnot*, *Symphonia domestica*, *Till Eulenspiegels lustige Streiche*, *Tod und Verklärung* und *Also sprach Zarathustra* prominent vertreten ist. In dem Bestreben, das Werk auf den neuesten Stand der Orchestertechnik zu bringen, nahm Strauss im Text sehr umfangreiche Ergänzungen vor, die in erster Linie den genannten Werken gelten, „wobei das Alpha und Omega meiner Ergänzungen naturgemäß die Partituren Richard Wagners sind.“<sup>41</sup> Anders als bei Weingartner bilden Strauss' Ergänzungen einen gleichwertigen Bestandteil des Haupttextes und erfahren durch Wellenlinien am Spaltenrand typographisch zudem eine besondere Hervorhebung. Es erfordert einige Mühe, sich auf dieser Textgrundlage auf das eigentliche Thema des Buches einzulassen, die Instrumentation vor 1840. Zu sehr wird der Leser dazu angehalten, sich die teleologische, im Werke Wagners gipfelnde Musikgeschichtskonstruktion des Bearbeiters und seiner Epoche zu eigen zu machen, als dass in dieser Perspektive ein Verständnis für die Entwicklung der Orchestersprache und der musikalischen Poetik im frühen 19. Jahrhundert eine Chance hätte. Ungeachtet der Modernität von Berlioz' Instrumentierungskunst ist sein *Grand Traité* primär historisch-retrospektiv angelegt, wie aus der besonderen Akzentuierung der Musik Glucks, Beethovens und Webers deutlich wird.<sup>42</sup>

Welche vorläufigen Schlussfolgerungen lassen sich hieraus im Hinblick auf die deutsche Berlioz-Rezeption ziehen? Die „Instrumentationslehre“ wurde in Deutschland nicht nur in Übersetzungen, sondern in Bearbeitungen rezipiert, die in unterschiedlicher Weise den originalen Text transformieren und erweitern: bei Weingartner um einen sauber getrennten und fachlich fundierten Kommentar, bei Grünbaum um heimliche, gleichsam germanisierende Zutaten, und schließlich bei Strauss um eine konsequente Fortschreibung und Aktualisierung des Gegenstandes insgesamt. Die Verdienste von Strauss in dieser Hinsicht sind völlig unbestritten: Zum einen bietet seine Bearbeitung eine bis heute grundlegende Darstellung der Instrumentation bei Wagner, auf die alle jüngeren Arbeiten zu diesem Thema aufbauen,<sup>43</sup> zum anderen gewährleistet die Aktualisierung, dass das Buch für Unterrichtszwecke bis in die Gegenwart hinein verwendbar blieb. Abgesehen davon, dass der ursprüngliche Text bei ihr in den Hintergrund rückt, ist Strauss' Ausgabe aber vor allem wegen ihres Geschichtsbildes problematisch. Strauss sah in Berlioz' Schrift „ein Werk voll genialer Ahnungen, deren Erfüllung durch Richard Wagner für jeden Kundigen so deutlich ist“ und rühmte die „leuchtende Sehergabe, die für den aufmerksamen Leser oft in wenigen Zeilen den ganzen Wagner vorausahnen lässt.“<sup>44</sup> Nachdem die deutsche Musikpublizistik Berlioz bereits Jahrzehnte zuvor zu einer Galionsfigur der sogenannten „neudeutschen Schule“ erklärt hatte, als deren teleologischer Bezugspunkt zunehmend das Werk Richard Wagners in den Vordergrund rückte, wurde der Franzose mehr und mehr auf die Rolle des Vorläufers verwiesen. Es erübrigt sich, an dieser Stelle näher darauf einzugehen, wie wechselseitig die persönlichen Beziehungen zwischen Berlioz und Wagner waren.<sup>45</sup> Aber auch und

<sup>41</sup> *Instrumentationslehre von Hector Berlioz / ergänzt und revidiert von Richard Strauss*, (wie Anm. 31), S. III.

<sup>42</sup> Vgl. Macdonald, *Berlioz's Orchestration Treatise*, S. XXX–XXXI.

<sup>43</sup> Zu nennen sind hier vor allem Theodor W. Adorno, *Versuch über Wagner*, Frankfurt 1952, 21974, Kapitel V, S. 57–65; sowie Egon Voss, *Studien zur Instrumentation Richard Wagners* (= *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts* 24), Regensburg 1970. Voss zufolge (ebd., S. 13) sind die aufschlussreichsten Aussagen über Wagners Instrumentation „in den Ergänzungen, die Strauss der Berliozschen Instrumentationslehre beigelegt hat“, zu finden.

<sup>44</sup> *Instrumentationslehre von Hector Berlioz / ergänzt und revidiert von Richard Strauss* (wie Anm. 31), S. I.

<sup>45</sup> Vgl. P. Bloom, „Berlioz and Wagner: Épisodes de la vie des artistes“, in: *The Cambridge Companion to Berlioz*, S. 235–250; sowie den Kongressbericht *Berlioz, Wagner und die Deutschen*.

gerade im Bereich der Instrumentation verfolgten Berlioz und Wagner in vieler Hinsicht unterschiedliche Ziele. Ist die Orchesterbehandlung zumal des frühen Berlioz einer Ästhetik des Charakteristischen, oftmals gar des Hässlichen verpflichtet, was sich in grellen Kontrasten und einer Vorliebe für naturalistische Klangwirkungen manifestiert, so liegen die besonderen Qualitäten der Instrumentation des späteren Berlioz wie derjenigen Wagners primär im Kontinuum der Klangfarben, in den Verschmelzungsklängen und in dem vor allem von Adorno herausgestellten „Auskomponieren der Übergänge“.<sup>46</sup> Und während der späte Berlioz ebenso wie Wagner tendenziell alle Momente der Klangentstehung unhörbar macht, kehrt der Komponist der *Symphonie fantastique* sie hervor und steigert sie bisweilen bis zur auskomponierten Geräuschhaftigkeit.<sup>47</sup> „Tout corps sonore mis en œuvre par le compositeur est un instrument de musique.“ – „Jeder vom Tonsetzer verwendete klingende Körper ist ein musikalisches Instrument.“ Dieser zentrale Gedanke der „Instrumentationslehre“, dessen kompositorische Konsequenzen weit über die Musik des 19. Jahrhunderts hinausweisen, stammt aus dem ersten Feuilleton-Artikel vom 21. November 1841.

Die Geschichte der deutschen Ausgaben von Berlioz' „Instrumentationslehre“ verdeutlicht, wie der Text im Wandel der Zeit den jeweiligen Bedürfnissen angepasst wurde, wobei sich schließlich gerade jene Fassung durchsetzte – diejenige von Richard Strauss – die die weitreichendste Bearbeitung darstellt. Diese Rezeptionsgeschichte spiegelt die schnelle Entwicklung des Instrumentenbaus und der Orchestertechnik, die es mit sich brachte, dass Instrumentationslehren in ihren mechanisch-technischen Bereichen generell rasch veralten und von späteren Generationen nur noch dann zu Rate gezogen wurden, wenn sie – wie im Falle von Berlioz – auch auf ästhetischem Gebiet Wesentliches zu sagen hatten.<sup>48</sup> Schon Richard Strauss erkannte in den von ihm sogenannten „ästhetischen Fragen der Orchestertechnik“ das Hauptinteresse:

„Der unvergängliche Wert von Berlioz' Buch liegt nun aber darin, dass Berlioz, der als erster die schwierige Materie mit größtem Sammlerfleiß geordnet und bearbeitet hat, sofort mit größter Beharrlichkeit nicht nur die mechanische Seite behandelte, sondern durchweg die ästhetischen Fragen der Orchestertechnik in den Vordergrund rückte.“<sup>49</sup>

Insofern liegt es nahe, sich heute wieder der ursprünglichen Fassung zuzuwenden, den sechzehn Feuilletonartikeln, denn sie enthalten die ästhetische Substanz der „Instrumentationslehre“. Sämtliche (oder zumindest die wesentlichen) Schichten des Palimpsestes ließen sich indessen ohnehin nur in einer digitalisierten Ausgabe adäquat zugänglich machen.<sup>50</sup>

<sup>46</sup> Adorno, *Versuch über Wagner*, S. 57–65. Zur Instrumentation in Berlioz' *Les Troyens* im Vergleich zu Wagner siehe Jürgen Maehder, „Orchesterbehandlung und Klangregie in *Les Troyens* von Hector Berlioz“, in: *Europäische Mythen von Liebe, Leidenschaft, Untergang und Tod im (Musik)-Theater. Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposiums 2000*, hrsg. v. Peter Csobádi, Gernot Gruber, Jürgen Kühnel, Ulrich Müller, Oswald Panagl und Franz Viktor Spechtler, Anif/Salzburg 2002, S. 511–537, insb. 530 f.

<sup>47</sup> Zu Berlioz' Klangfarbenästhetik siehe Michel Guiomar, *Le Masque et le fantôme. L'imagination de la matière sonore dans la pensée musicale de Berlioz*, Paris 1970.

<sup>48</sup> Einen Überblick über die auf Berlioz aufbauenden Instrumentationslehren gibt Katja Messwarb, *Instrumentationslehren des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt 1997 (*Europäische Hochschulschriften* XXXVI/171).

<sup>49</sup> *Instrumentationslehre von Hector Berlioz / ergänzt und revidiert von Richard Strauss* (wie Anm. 31), S. I.

<sup>50</sup> Im Rahmen der Berlioz-Gesamtausgabe wird in Kürze eine kritische Edition des *Grand Traité* erscheinen, hrsg. v. P. Bloom (= Hector Berlioz, *New Edition of the Complete Works* 24). Bemerkenswerterweise schreibt auch die jüngste englische Neuausgabe (Macdonald, *Berlioz's Orchestration Treatise*) die hier skizzierte Rezeptionsgeschichte des „Palimpsestes“ fort, wenn auch in wiederum eigener Weise: Sie lässt Übersetzung und Kommentare abschnittsweise im Haupttext alternieren. Der Herausgeber verzichtet aus pragmatischen Erwägungen auf die Wiedergabe der meisten heute relativ leicht zugänglichen Notenbeispiele von Berlioz, Beethoven, Gluck u. a. und illustriert stattdessen Berlioz' Bemerkungen über entlegene Werke mit eigenen Notenbeispielen, die im *Grand Traité* fehlen.

---

## KLEINE BEITRÄGE

---

### „Totgesagte leben länger“ – Überlegungen zur Relevanz der Musikethnologie\*

von Kerstin Klenke, Lars-Christian Koch, Julio Mendívil, Rüdiger Schumacher, Oliver Seibt und Raimund Vogels, Köln und Hannover

Martin Greves prophetischer Nekrolog auf die Musikethnologie<sup>1</sup> hat sowohl in der Musikwissenschaft als auch im journalistischen Diskurs erstaunlich – und zum Teil erstaunlich unreflektiert – positive Resonanz gefunden.<sup>2</sup> Als Vertreter der angeblich irreversibel dem Tode geweihten Teildisziplin hat uns Greves Plädoyer wie auch die offenkundige Konsensfähigkeit seiner ‚Lizenz zum Sterben‘ sehr überrascht. Denn als bereits dahinsiechende wissenschaftliche Spezies, der es nicht gelungen ist und nicht gelingen kann, sich den sich ändernden Gegebenheiten ihres Habitats anzupassen, betrachten wir uns selbst nicht. Ein Verschwinden der Musikethnologie erscheint uns daher weder notwendig noch sinnvoll.

Die Diskrepanz zwischen Fremd- und Eigenwahrnehmung bezüglich des zukünftigen Schicksals der Musikethnologie ist auffällig, und sie birgt für den Fachbereich und seine Vertreter das Risiko, vorschnell zu einem fossilen Atavismus bzw. zu ruhelosen Untoten deklariert zu werden. Um weiteren, wie auch immer gearteten Ansätzen zur wissenschaftlichen oder institutionellen Sterbehilfe zu entgehen, ist es offensichtlich erforderlich, die Relevanz der Musikethnologie in der zeitgenössischen globalen Musikkultur und ihre Verortung in der Musikwissenschaft noch einmal explizit darzulegen. Ausgehend von einer kritischen und selbstkritischen Auseinandersetzung mit zentralen Aspekten der Argumentation Greves möchten wir daher im Folgenden einen konstruktiven Diskussionsbeitrag zu einer zeitgemäßen Standortbestimmung der Musikethnologie leisten, der sich jenseits von bloßem Besitzstandsdenken, übereilten Trotzreaktionen oder akribischer Fakten- wie Terminologiekramerei bewegt.

Wie die Krise der Ethnologie in den 1980er-Jahren gezeigt hat, können gerade auch Anstöße zur fachlichen Selbstreflexion von außerhalb der eigentlichen Disziplin fruchtbare Resultate zeitigen. Es wäre daher zu begrüßen, wenn die von Greve initiierte Diskussion in ähnlicher Weise zu einer nachhaltigen Fortsetzung der durchaus auch in der Musikethnologie vorhandenen Tradition des kritischen Überdenkens der eigenen Prämissen führen und gleichzeitig in die anderen Teilbereiche der Musikwissenschaft hineinwirken würde.

#### I.

Greve verweist richtig auf die nach wie vor nicht unproblematischen Beziehungen zwischen Musikethnologie und Historischer Musikwissenschaft, deren ideelle Wurzeln in die frühesten Anfänge der Fachgeschichte reichen und sich bis heute auch auf institutioneller Ebene manifes-

\* Zum Zeitpunkt der Veröffentlichung des zweiten Heftes der *Musikforschung* 56 (2003) war dieser Beitrag bereits fertig gestellt. Auf Rudolf Brandls Artikel „Si tacuisses Greve – der notwendige Erhalt der Musikethnologie“, in: *Mf* 56 (2003) 2, S. 166–171, der ebenfalls eine Reaktion auf Martin Greves Aufsatz „Writing against Europe. Vom notwendigen Verschwinden der ‚Musikethnologie‘“ darstellt, konnte deshalb nicht mehr eingegangen werden.

<sup>1</sup> Martin Greve, „Writing against Europe. Vom notwendigen Verschwinden der ‚Musikethnologie‘“, in: *Mf* 55 (2002) 3, S. 239–251.

<sup>2</sup> Eine sehr verkürzte und in sich widersprüchliche Paraphrase der Positionen Greves erschien in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*: Klaus Peter Richter, „Provinz Europa: Von wohltonenden Diskursen verschluckt. Warum es um die Musikethnologie still geworden ist“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 15.1.2003.

tieren. Als Vorläufer der Musikethnologie etablierte sich die Vergleichende Musikwissenschaft Ende des 19. Jahrhunderts und damit zu einer Zeit, in der die Welt vom Imperialismus und vom Gedankengut des unilinearen Kulturevolutionismus geprägt war. Man ging davon aus, dass sich alle Kulturen der Welt in gleicher Weise, nicht jedoch im gleichen Tempo entwickelten. Zum Zenit des teleologischen Fortschritts deklarierte man die Kulturformen des Westens<sup>3</sup>, alle anderen Gesellschaften betrachtete man als Repräsentanten von Epochen, die dieser auf seinem rapiden Weg zur ‚Zivilisation‘ vermeintlich bereits hinter sich gelassen hatte. Man relegierte sie auf niedrigere Stufen des Evolutionsmodells, erhoffte sich aber von der Erforschung dieser angeblichen ‚zeitgenössischen Ahnen‘ Aufschlüsse über frühere Entwicklungsstadien der eigenen Kultur.

Diesem Zeitgeist gemäß sah die Vergleichende Musikwissenschaft ihre vordringliche Aufgabe darin, durch Untersuchungen nicht-westlicher Musik unbekannte Epochen der europäischen Tonkunst zu erhellen, die als Gipfel der musikalischen Evolution und als Höhepunkt an Komplexität betrachtet wurde. Aus diesem Bezugspunkt bezog die neue Disziplin ihre wissenschaftliche und institutionelle Legitimation, und sie präsentierte sich im Wesentlichen als „Hilfswissenschaft“<sup>4</sup> der bereits existierenden, historisch-philologisch und kunstwissenschaftlich ausgerichteten Musikwissenschaft. Das Bekenntnis zu einer Beschäftigung mit nicht-westlicher Musik um ihrer selbst willen wäre zu dieser Zeit ein mehr als fragwürdiges Unterfangen gewesen.

Die Situation heute ist zweifellos anders als vor gut hundert Jahren. Wir sind weitgehend im Zeitalter des Postkolonialismus angelangt, der unilineare Kulturevolutionismus ist wissenschaftlich längst verworfen worden, und die Musikethnologie hat ihre Prämissen grundlegend geändert. Bei näherem Betrachten hat das Weltbild der Gründungszeit jedoch ein hartnäckiges Erbe hinterlassen – sowohl im allgemein gesellschaftlichen als auch im musikwissenschaftlichen Diskurs. Die dem Kulturevolutionismus zugrunde liegende Dichotomisierung der Welt in den Westen und den ‚Rest‘ stellt nach wie vor ein wirkmächtiges ideologisches Instrument im globalen Geschehen dar.<sup>5</sup> Sie begünstigt die Aufrechterhaltung eines politischen und ökonomischen Machtgefälles und dient allgemein der hierarchisierenden Essentialisierung von Differenzen.

In der Musikethnologie vollzog sich ab den 1950er-Jahren mit der Hinwendung zum Kulturrelativismus auf theoretischer Ebene eine grundlegende Emanzipation von der Historischen Musikwissenschaft. An die Stelle des kulturevolutionistischen Konzepts der quasi vertikalen Schichtung von Musikkulturen auf Grundlage vermeintlich teleologisch zunehmender Komplexität trat nun ein horizontales Modell des gleichberechtigten Nebeneinanders der globalen Musikkulturen, denen man unterschiedliche Arten, nicht jedoch unterschiedliche Grade von Komplexität attestierte.<sup>6</sup> Damit negierte die Musikethnologie auch die kategorische Sonderstellung der westlichen ‚Kunstmusik‘, während die Historische Musikwissenschaft impli-

<sup>3</sup> Der ‚Westen‘ wird in diesem Beitrag nicht als natürliche geographische, politische, kulturelle oder ökonomische Entität betrachtet, der ein essentiell und auf natürliche Weise ‚anderer‘ Nicht-Westen gegenüberstünde, sondern als eine der wirkmächtigsten diskursiven Kategorien in der globalen Konstruktion von Identität und Differenz (s. u.): „The West is not in the West. It is a project, not a place,‘ a multilayered enterprise in transparent universality“ (Edouard Glissant 1989, zit. n. Michel-Rolph Trouillot, „Anthropology and the Savage Slot: The Poetics and Politics of Otherness“, in: *Recapturing Anthropology. Working in the Present*, hrsg. v. Richard Fox, Santa Fe 1991, S. 32). Wir sind uns der Problematik bewusst, dass die Verwendung von Begriffen, auch mit dem Ziel ihrer Dekonstruktion, zu ihrer Reproduktion und damit auch zur Kontinuität der durch sie geschaffenen vermeintlichen ‚Realitäten‘ beitragen kann.

<sup>4</sup> Fritz Bose, *Musikalische Völkerkunde*, Freiburg 1953, S. 22.

<sup>5</sup> Vgl. Stuart Hall, „Der Westen und der Rest: Diskurs und Macht“, in: ders., *Rassismus und kulturelle Identität. Ausgewählte Schriften 2*, Hamburg 1994, S. 137–179.

<sup>6</sup> Dem Kulturrelativismus lag anfänglich ein Modell von Kulturen zugrunde, das in jüngerer Zeit zu Recht problematisiert worden ist (s. u.). Die grundlegende Aussage des Kulturrelativismus, dass Kulturen, wie auch immer sie definiert werden, prinzipiell gleichwertig sind, gehört jedoch bis heute zu den Prämissen der Ethnologie und Musikethnologie, schließt aber keinesfalls eine Negation der Existenz von Machtdifferenzen und Hierarchien auf der Welt ein. Der Kulturrelativismus besagt vielmehr, dass diese nicht aus den Kulturen an sich zu erklären sind, sondern ideologische Konstrukte darstellen.

zit oder auch explizit mehrheitlich der eurozentrischen Vorstellung von dieser Tradition als einzigartiger Spitze globalen musikalischen Schaffens verpflichtet blieb. Diese Diskrepanz der Prämissen – und zum Teil wohl auch die Diskrepanz zwischen den persönlichen musikalischen Präferenzen und den eigenen wissenschaftlichen Ansprüchen – brachte Musikethnologen und Musikethnologinnen unter einen gewissen Rechtfertigungsdruck für ihre Beschäftigung mit – aus Sicht der Historischen Musikwissenschaft – ‚minderwertiger‘ oder zumindest vernachlässigenswerter Musik. Denn die frühere innerfachliche Legitimation als ‚Dienstleister‘ der Historischen Musikwissenschaft hatte die Musikethnologie mit ihrem Paradigmenwechsel zwangsläufig verloren.

Eine bewusste oder unbewusste Reaktion von Musikethnologen und Musikethnologinnen auf diese Situation war eine Übernahme der Wertmaßstäbe westlicher Musik in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit nicht-westlichen Musikformen, anstatt sich, den kulturellrelativistischen Prämissen gemäß, ‚einfach so‘ mit nicht-westlicher Musik zu beschäftigen. Sei es, dass man das Kriterium der Artifizialität von Musik durch einen Fokus auf nicht-westliche Formen der ‚Kunstmusik‘ direkt übernahm oder, wie Greve richtig bemerkt, Artifizialität zu Komplexität modifizierte – einigen, vor allem älteren musikethnologischen Texten merkt man das explizite Bemühen an, die Leser und Leserinnen von der Gleichwertigkeit nicht-westlicher und westlicher Musik zu überzeugen und damit letztlich auch sich selbst als Wissenschaftler und Wissenschaftlerinnen vom Nimbus der Beschäftigung mit einem vermeintlich ‚minderwertigen‘ Gegenstand zu befreien. Greve fasst diese Tendenz unter das zwar prägnante, aber etwas irreführende Schlagwort „writing against Europe“. Zum einen schrieben diese Musikethnologen und Musikethnologinnen weniger gegen westliche Musik an als gegen ihre vermeintlich weltweite Einzigartigkeit. Zum anderen beinhaltete das ‚writing against‘ gleichzeitig ein ‚writing for‘, denn indem man den Wertekanon der westlichen ‚Kunstmusik‘ zum Bezugspunkt der eigenen Arbeit wählte – unabhängig davon, ob er dem Gegenstand angemessen war – reproduzierte man ihn und bestätigte dadurch implizit die Idee der globalen Sonderstellung westlicher Musik wie letztlich auch die Vorstellung eines dichotomen Weltbilds. Diese Tendenz hat inzwischen deutlich nachgelassen, ist aber auch in neueren musikethnologischen Arbeiten bisweilen noch latent vorhanden.

Geblichen ist ebenfalls ein gewisser Legitimationsdruck im innerfachlichen Kontext, der wissenschaftlich wie institutionell begründet ist. Die Historische Musikwissenschaft hat den Kulturrelativismus nicht zu den Prämissen ihrer Arbeit erklärt, sondern ist nach wie vor von einem deutlichen Euro- bzw. ‚Westzentrismus‘ und einem Fokus auf ‚Kunstmusik‘ geprägt. Gleichzeitig kommt ihr die institutionell dominante Position in der deutschen Musikwissenschaft zu, während die Musikethnologie nur an wenigen Instituten existiert. Den von Vertretern und Vertreterinnen musikwissenschaftlicher Organe in der Öffentlichkeit geäußerten Bekenntnissen zur notwendigen Stärkung von Musikethnologie und auch Systematischer Musikwissenschaft stehen die internen Verlautbarungen aus dem ‚inner circle‘ der Historischen Musikwissenschaft entgegen, die eher darauf hinweisen, dass die Musikethnologie von vielen Musikhistoriker und Musikhistorikerinnen nach wie vor für mindestens „notfalls entbehrlich“<sup>7</sup> gehalten wird. Dies zeugt nicht von einem konsequenten Konsens über die Relevanz der Musikethnologie oder einer Anerkennung ihrer Forschungsinhalte innerhalb des Fachs. Zugleich kann man der Musikethnologie aber auch den Anschein der bereitwilligen Akzeptanz ihrer institutionell marginalen Position vorwerfen. Sie hat in der Vergangenheit wenig Initiative ergriffen, um sich in der musikwissenschaftlichen Öffentlichkeit bewusst und verstärkt als elementarer und unverzichtbarer Teil des Gesamtfachs zu präsentieren. Die verschwindend geringe Präsenz von Musikethnologen und Musikethnologinnen auf den Jahrestagungen der GfM und die Herauslösung der Fachgruppentagung aus dieser zentralen Zusammenkunft der deutschen Musikwissenschaft haben sicherlich eher die Isolierung der Musikethnologie geför-

<sup>7</sup> Greve, S. 239.

dert, als dass sie Vertreter und Vertreterinnen anderer Teilbereiche von ihrer Wichtigkeit überzeugt hätten.

Die derzeitige Sorge um Ressourcen und Stellen verdeckt demnach auch nicht das Verschwinden von innerfachlichen Vorbehalten, wie Greve konstatiert, sondern offenbart eher ihre fortwährende Existenz bzw. ihre Verschärfung. Diese Situation ist nicht nur bedauerlich, weil ein großes Potential zu konstruktiven Dialogen und fruchtbaren Kooperationen ungenutzt bleibt. Ein Mangel an interner Kohärenz im Fach erscheint vor allem auch angesichts des zunehmenden öffentlichen Legitimationsdrucks, dem sich die Geisteswissenschaften ausgesetzt sehen, nicht unproblematisch. Die Lobby insbesondere der Historischen Musikwissenschaft außerhalb universitärer Strukturen mag stärker sein. Doch Fragen nach der gesellschaftlichen Relevanz betreffen nicht nur die Musikethnologie; auch die anderen Teilbereiche der Musikwissenschaft und letztlich das Fach in seiner Gesamtheit werden sich dem kritischen Blick der Öffentlichkeit stellen müssen. Eine stärkere innerfachliche Geschlossenheit würde sich dabei sicherlich positiv auswirken.

Erstaunlicherweise scheint Greve dieser Gesamtsituation aber kein ernsteres Gefährdungspotential für die Musikethnologie zuzuschreiben. Für die vermeintliche Notwendigkeit ihres Verschwindens macht er stattdessen insgesamt vier neuere Entwicklungen sowohl in der globalen Musikkultur als auch im Kanon der musikethnologischen bzw. ethnologischen Methoden und Theorien verantwortlich.

## II.

Sein erster Ansatzpunkt betrifft die Zuständigkeiten der einzelnen Teilbereiche der Musikwissenschaft, an deren Überdenken eine fundierte Selbstreflexion des Gesamtfachs nicht vorbeikommen wird. Greve problematisiert zu Recht die klassische Annahme, Musikethnologie beschäftige sich ausschließlich mit außereuropäischer, nicht-westlicher Musik. Diese Definition des Gegenstandsbereichs mag auf die Anfänge der Musikethnologie bzw. Vergleichenden Musikwissenschaft zutreffen, spätestens seit den 1960er-Jahren ist sie jedoch überholt. Auch wenn in der wissenschaftlichen Praxis der deutschen Musikethnologie nach wie vor Untersuchungen außereuropäischer Musik und europäischer ‚Volksmusik‘ – ein Feld, das Greve überraschenderweise gänzlich ignoriert – dominieren, unterliegt die musikethnologische Forschung dem fachlichen Selbstverständnis nach theoretisch keiner geographischen oder musikalischen Beschränkung. Jede Musik der Welt, auch die westliche ‚Kunstmusik‘ ist ein potentieller Gegenstand für die Musikethnologie.

Die Existenz eines Teilgebietes ausschließlich für nicht-westliche, außereuropäische Musik ist, wie Greve richtig schreibt, schwerlich sinnvoll zu begründen. Dies jedoch nicht etwa deshalb, weil sie „an den Realitäten einer globalisierten, post-kolonialen Welt“<sup>8</sup> vorbeigeht – sie ist schon immer an den Realitäten der Welt vorbeigegangen. Denn die bereits erwähnte Dichotomisierung der Welt in einen Westen und einen ‚Rest‘ war immer schon lediglich ein ideologisches Konstrukt, wenn auch mit sehr realen Konsequenzen. Aber auch die haben noch nie gerechtfertigt, der europäischen bzw. westlichen Musik einen Sonderstatus zu gewähren. Die musikalischen Unterschiede zwischen dem Westen und der restlichen Welt waren noch nie und sind auch heute nicht prinzipiell größer als die Differenzen zwischen nicht-westlichen oder westlichen Musikkulturen untereinander.

Greves Darstellung der „Realitäten einer globalisierten, post-kolonialen Welt“<sup>9</sup> ist zudem eine sehr einseitige Interpretation. Unbeschränkte Verfügbarkeit, grenzenlose Mobilität und ungehindertes Vermischen von Musiktraditionen scheint Greve der zeitgenössischen globalen Musikszene zu attestieren, und er entwirft damit eine recht pittoreske Variante des musikalischen ‚global village‘. Das dieser ‚free for all‘-Vision zugrunde liegende einseitige Homogenisierungsdenken – sei es negativ als drohender ‚cultural greyout‘ oder positiv als begrüßenswerter

<sup>8</sup> Greve, S. 250.

<sup>9</sup> Ebd.

Egalitarismus bewertet – wird in der Globalisierungsdebatte der Ethnologie zu Recht jedoch schon länger problematisiert.<sup>10</sup>

Es lässt sich nicht bestreiten, dass die Verfügbarkeit von – aus Sicht der jeweiligen Musikkultur – ‚fremder‘ Musik in den letzten Jahrzehnten global zugenommen hat und dass Varianten oder Elemente westlicher Musik fast überall auf der Welt präsent sein dürften. Von einer Situation, in der jegliche Musikformen an jedem Ort der Welt rezipiert oder auch produziert werden können, ist man noch weit entfernt. Selbst die vermeintlich globalen musikalischen Phänomene haben bei näherer Betrachtung in der Regel nur eine begrenzte Verbreitung. Neben medialen, finanziellen, ideologischen oder auch politischen Beschränkungen liegt dies, betrachtet man die Situation im Westen, zum Teil einfach auch an mangelndem Interesse. Tarkan, Khaled und der Buena Vista Social Club haben wie andere Musiker und Musikerinnen der ‚World Music‘-Szene zweifellos Erfolge im Mainstream der westlichen ‚Populärmusik‘ gefeiert, und sie mögen auch eine gewisse interkulturelle Sensibilisierung des westlichen Publikums bewirkt haben. Von langfristigen Konsequenzen in Form einer anhaltenden interkulturellen musikalischen Offenheit auf Rezeptionsebene oder einer kontinuierlich wachsenden Bedeutung nicht-westlicher Musik und Musiker/innen in der westlichen Musikwelt kann bislang jedoch keine Rede sein. ‚World Music‘ ist entgegen Greves Aussage keineswegs ein ökonomisch relevanter Teil der ‚Populärmusik‘, sondern fristet immer noch ein relativ elitäres Nischendasein,<sup>11</sup> und für Musiker und Musikerinnen stellt dieses Format nach wie vor eine extrem heikle Gratwanderung zwischen Exotismus und Mainstream dar, wenn ihnen überhaupt der Zutritt dazu gewährt wird. Eine substantielle Auflösung musikalischer Grenzen, wie Greve sie zu beobachten meint, ist, je nach Perspektive, noch eine ferne Utopie oder ein abseitiges Horrorszenario.

Darüber hinaus bedeutet die Globalisierung von Musik, d. h. ihre zunehmende Mobilität und gleichzeitige Existenz an verschiedenen Orten der Welt, keinesfalls auch einen Transfer ihrer Interpretationszusammenhänge. Greves Aussage, dass „‚chinesische‘ Musik [...] heute an praktisch jedem Ort dieser Erde“<sup>12</sup> möglich ist, und vergleichbare Verlautbarungen seinerseits implizieren hingegen einen stabilen Konnex zwischen Musik und Bedeutung, der in der musikalischen Realität extrem selten anzutreffen sein dürfte. Kaum jemand wird bezweifeln, dass Musik in Indien nicht identisch ist mit der Musik der indischen Diaspora in Südafrika, in der Karibik, auf Fidschi oder auch in den Londoner Szeneclubs. Ebenso sollte auf der Hand liegen, dass Madonna in Saudi-Arabien, in Namibia, in Tschechien, in der Mongolei oder in Ecuador auf jeweils spezifische Weise anders interpretiert werden dürfte als in den USA. Bedeutungen sind nichts der Musik als Klangphänomen Inhärentes, in einem ‚fremden‘ Kontext wird Musik in der Regel Prozessen der Indigenisierung bzw. Domesticierung unterworfen. Das vermeintlich Globale lässt lokale, regionale oder nationale Musikformen nicht einfach verschwinden, vielmehr manifestiert es sich – von rein virtuellen ‚imagined communities‘ einmal abgesehen – überhaupt erst im Lokalen und wird in derart verorteter Form auch greifbar.

In der Erforschung dieser Prozesse, wo auch immer auf der Welt, ist nach wie vor das Arbeitsfeld der Musikethnologie zu sehen. Warum die Globalisierung ihr Verschwinden

<sup>10</sup> Zur Globalisierungsdebatte in der Ethnologie s. u. a. Arjun Appadurai, *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis 1996; Christoph Brumann, „The Anthropological Study of Globalization. Towards an Agenda for the Second Phase“, in: *Anthropos* 93 (1998), S. 495–506; Ulf Hannerz, *Transnational Connections. Culture, People, Places*, London 1996; Michael Kearney, „The Local and the Global. The Anthropology of Globalization and Transnationalism“, in: *Annual Review of Anthropology* 24 (1995), S. 547–565. Zu musikethnologischen Ansätzen zur Globalisierung s. u. a. Veit Erlmann, „The Aesthetics of the Global Imagination: Reflections on World Music in the 1990s“, in: *Public Culture* 8 (1996), S. 467–487; Steven Feld, „From Schizophonia to Schismogenesis: On the Discourses and Commodification Practices of ‚World Music‘ and ‚World Beat‘“, in: *Music Grooves. Essays and Dialogues*, hrsg. v. Charles Keil u. Steven Feld, Chicago 1994, S. 257–289; Jocelyne Guilbault, *Beyond the ‚World Music‘ Label. An Ethnography of Transnational Musical Practices*, <<http://www2.rz.hu-berlin.de/inside/fpm/texte/guilbau.htm>>, 20.03.2003.

<sup>11</sup> Vgl. Bundesverband der Phonographischen Wirtschaft, *Phonographische Wirtschaft – Jahrbuch 2001*, Starnberg 2001.

<sup>12</sup> Greve, S. 242.

notwendig machen sollte, ist nicht nachzuvollziehen. Musikkulturen stehen seit Jahrtausenden in Kontakt, sie nehmen Einflüsse von außen auf und wandeln sich, einige Musiktraditionen verschwinden, andere entstehen. Die Entwicklungen der letzten Jahrzehnte, die in der Regel unter das Schlagwort Globalisierung gefasst werden, haben in ihrer Intensität zweifellos eine neue Qualität erreicht, und die Dimensionen der musikalischen Vernetzung der Welt stellen sicherlich eine theoretische und methodische Herausforderung dar (s. u.). Als prinzipiell neues Phänomen mit einem ungeahnten Zerstörungspotential für die Musikethnologie können diese Prozesse jedoch nicht gewertet werden.

### III.

Die musikalische Globalisierung würde jedoch eine ernst zu nehmende Bedrohung für die Musikethnologie darstellen, wenn diese die Musikwelt nach wie vor als „global mosaic“<sup>13</sup> betrachten würde, d. h. als akkurates Nebeneinander von Kulturen, die sich durch Statik, Homogenität und Abgeschlossenheit auszeichnen. Denn, falls solche Kulturen überhaupt jemals existiert haben sollten – schon zu Zeiten der Etablierung der Vergleichenden Musikwissenschaft dürften sie wohl kaum mehr als ein hehres Ideal gewesen sein –, wären sie heute definitiv verschwunden.

Greve fasst überzeugend und weitgehend richtig die kritische Diskussion um den Kulturbegriff in der Ethnologie der 1980er- und 1990er-Jahre zusammen. Diese Debatte beinhaltete im Wesentlichen eine grundlegende und berechtigte Kritik an eben jenem mosaikhaften Kulturkonzept und resultierte im Entwurf eines Modells von Kulturen und Identitäten, das von der situativen Flexibilität, Durchlässigkeit, Heterogenität und generellen Konstruiertheit sozialer Gruppierungen ausgeht.<sup>14</sup>

Eine vergleichbar fundierte Reflexion des Kulturbegriffs wie in der Ethnologie hat in der Musikethnologie, vor allem in der deutschen, bislang nicht stattgefunden, und auch in der Rezeption der in der Ethnologie geführten Diskussion ist eine gewisse Lethargie zu beobachten. So gibt es nach wie vor Fachvertreter und Fachvertreterinnen, die auf der Suche nach vermeintlich reinen und unberührten Traditionen sind und die Authentizität als etwas der Musik Inhärentes und nicht als soziokulturelles Konstrukt betrachten. Die Vermischung von Musiktraditionen wird von ihnen demgemäß als Verfall oder gar Degeneration gewertet und offensichtliche musikalische ‚Kontaktprodukte‘ werden in der Forschung möglichst gemieden. Besonders deutlich manifestieren sich diese unreflektierten und zähen Relikte des alten Kulturkonzepts in der Haltung gegenüber ‚Populärmusik‘, die ihren ‚hybriden‘ Charakter – Greve verweist hier richtig auf die terminologische Problematik – in der Regel nicht verbergen können. Untersuchungen zu ‚Populärmusik‘ – sei es westlicher oder nicht-westlicher Varianten – existieren in der deutschen Musikethnologie kaum. Meist wird sie als vernachlässigenswerter Teil von Musikkulturen betrachtet, und Forschungen anderer zu dieser Thematik werden als fachlich zumindest wenig relevant wenn nicht gänzlich irrelevant abgetan. Insgesamt herrscht in der deutschen Musikethnologie also noch eine relativ grobe Unkenntnis über diesen weltweit immensen Bestand an musikalischen Traditionen – ein Zustand, der von vielen Fachvertreter und Fachvertreterinnen aber offensichtlich als unproblematisch gewertet wird. Ähnlich wie die anderen Teilbereiche der Musikwissenschaft – die Populärmusikforschung ausgenommen – lässt auch die Musikethnologie hier einen konsequenten musikalischen Relativismus vermissen.

<sup>13</sup> Hannerz, S. 4.

<sup>14</sup> Für eine ausführlichere Zusammenfassung der Diskussion und ihrer Ergebnisse sei auf die Darstellung Greves (S. 244–248) verwiesen. Zur vertiefenden Rezeption der Debatte bieten sich an: Appadurai, Hannerz, Lila Abu-Lughod, „Writing against Culture“, in: *Recapturing Anthropology. Working in the Present*, S. 137–162; James Clifford, *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge/MA 1988; Johannes Fabian, *Time and the Other. How Anthropology Makes Its Object*, New York 1983.

Dennoch macht sich in der deutschen Musikethnologie eine Tendenz der Loslösung von dem, was Greve etwas unglücklich als ‚holistischen‘ Kulturbegriff bezeichnet, bemerkbar.<sup>15</sup> Immer häufiger basieren musikethnologische Forschungen auf einem Modell der situativen Konstruiertheit von Identitäten und berücksichtigen die Hybridität und Heterogenität von Kulturen bei gleichzeitiger Anerkennung von Differenz.

Greve selbst nennt im Rahmen seiner Darstellung des veränderten Kulturkonzepts interessante Untersuchungsgebiete wie die Rolle von Musik im Kontext der Konstruktion von Identitäten, die Konstitution von musikalischen ‚imagined communities‘ und die Bedeutung von ‚invented traditions‘ in der Musik.<sup>16</sup> Angesichts dessen ist nicht nachzuvollziehen, warum er in der Reflexion und Modifikation des Kulturbegriffs neben der musikalischen Globalisierung ein zweites Gefährdungspotential für die Musikethnologie identifiziert. Greves Prognose ist umso erstaunlicher, als er mit der Fachgeschichte der Ethnologie durchaus vertraut zu sein scheint. Ihm kann daher eigentlich auch nicht entgangen sein, dass es nicht nur möglich, sondern durchaus fruchtbar ist, mit einem konstruktivistischen Kulturbegriff weiterzuarbeiten. Warum die Ethnologie diese Flexibilität besitzt, der Musikethnologie ein vergleichbares Potential zum Wechsel ihrer Prämissen aber fehlen soll – eine Erklärung dafür bleibt er schuldig.

Darüber hinaus ist bei aller Überzeugungskraft des neueren Konzepts von Kulturen und Identitäten nicht zu vergessen, dass wissenschaftliche Theorien nicht zwangsläufig mit Alltagsdiskursen oder gar der Realität kongruent sind, sie verkünden nicht die Wahrheit über die Welt, sondern können immer nur ein mehr oder weniger überzeugendes Modell sein. Greve lässt in dieser Hinsicht bisweilen eine wirklich konsequente Differenzierung vermissen. Dass ein konstruktivistischer theoretischer Ansatz zur Bildung und Bewahrung von Identitäten und Kulturen zur Zeit wissenschaftlich schlüssig erscheint und als dominantes Paradigma gehandelt wird, bedeutet nicht, dass damit Vorstellungen von der Abgeschlossenheit von Kultur, von statischen Identitäten, essentiellen Authentizitäten und primordialer Ethnizität in der Realität schwinden oder gar verschwunden sind. Die wissenschaftliche Erkenntnis, dass der Rassismus biologischer Grundlagen entbehrt, hat ihn leider auch nicht radikal minimiert. Dass Identitäten nach wie vor durchaus als essentiell und statisch begriffen werden, lässt sich im interkulturellen Alltag leicht demonstrieren, und auch die unübersehbar vielfältigen bewaffneten Konflikte auf der Welt künden von der fundamentalen Hartnäckigkeit dieser Ideen. Greves Behauptung „weder ‚wir‘ noch ‚andere‘ [...] lassen sich heute noch klar definieren“<sup>17</sup> wäre – abgesehen davon, dass die zeitliche Begrenzung auf die Gegenwart fragwürdig ist – unter dem derzeitigen Paradigma zuzustimmen. Ein Großteil der Weltbevölkerung würde dieser Aussage aber vermutlich nach wie vor widersprechen.

<sup>15</sup> Der Begriff Holismus wird in der Ethnologie und Musikethnologie üblicherweise nicht für die Benennung dieses Kulturkonzepts verwandt, sondern für eine der grundlegenden Prämissen und Methoden beider Disziplinen. Diese besagt, dass Kulturen komplexe Systeme darstellen, deren Einzelelemente auf verschiedene, zum Teil auch widersprüchliche Weise miteinander verbunden sind. In der Forschung können kulturelle Phänomene daher auch nicht isoliert, sondern nur in ihrer Beziehung zu anderen Aspekten der Kultur verstanden werden. Der holistische Ansatz ist dafür kritisiert worden, dass er einem Bild von homogenen, kohärenten und abgeschlossenen Kulturen Vorschub leistet (s. u. a. Abu-Lughod). Diese Kritik ist nicht von der Hand zu weisen. Der grundlegende Gedanke, dass kulturelle Phänomene nicht in Isolation existieren, hat jedoch auch im Kontext des neueren Kulturkonzepts Bestand. Nur wird das Beziehungsgeflecht, wie im Zusammenhang mit dem Themenfeld Globalisierung bereits erwähnt, inzwischen weit über den Rahmen einer vermeintlich diskreten Kultur hinaus identifiziert (s. o.).

<sup>16</sup> Die Begriffe ‚imagined communities‘ und ‚invented traditions‘ werden in der Ethnologie inzwischen im Grunde als feststehende Termini verwendet, sie lassen sich jedoch konkret auf zwei einflussreiche Publikationen zurückverfolgen – auf die Monographie *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* von Benedict Anderson (London 1983) und den von Eric Hobsbawm und Terence Ranger herausgegebenen Sammelband *The Invention of Tradition* (Cambridge 1983).

<sup>17</sup> Greve, S. 248.

## IV.

Die Arbeit mit einem gewandelten Kulturkonzept bedeutet also nicht notwendigerweise das Verschwinden der Musikethnologie, Greve ist jedoch zuzustimmen, dass sie eine Reflexion des Selbstverständnisses der Musikethnologie bedingt. Geht man davon aus, dass Identitäten nicht objektiv gegeben sind, sondern in einem Prozess konstituiert werden, der das ‚Selbst‘ wie auch das ‚Anderer‘ definiert, ist zwangsläufig zu fragen, ob wissenschaftliche Forschung nicht weniger ein Finden und Beschreiben als vielmehr ein Erfinden und Konstruieren darstellt. Die Diskussionen um diese Problematik, die in den 1980er Jahren vor allem in der Ethnologie geführt wurden, werden heute in der Regel unter den Terminus ‚Krise der Repräsentation‘ gefasst. In der Ethnologie richtete sich die fachliche Selbstkritik nicht gegen die Konstruiertheit des Forschungsgegenstandes an sich, da diese als unvermeidlicher Faktor sozialen Interagierens betrachtet wurde, sondern gegen das Anmaßen von ethnographischer Autorität, d. h. gegen die bis dahin vorherrschende Annahme, als Außenstehende objektiv, präzise und umfassend die Realität einer wie auch immer gearteten anderen sozialen Gruppe erfassen und darstellen zu können. Man wandte sich gegen das übliche Verfahren einer Anonymisierung, Homogenisierung und Generalisierung der ‚Forschungsobjekte‘ in der Repräsentation sowie gegen die Selbstdarstellung der Forscher als vermeintlich allwissend, nicht involviert und kulturell nicht verortet. Unter der Bezeichnung ‚ethnographischer Realismus‘ wurde diese Form ethnologischer Forschung und Textproduktion als Reproduktion kolonialer Machtkonstellationen verurteilt.

Greves Darstellung, dass „das Misstrauen gegen die paternalistische Haltung der traditionellen Ethnologie“<sup>18</sup> dazu geführt hat, dass „die Produktion eines Bildes von ‚anderen‘ generell als Ausgrenzung, als ‚othering‘, abgelehnt wird“<sup>19</sup> und dass bisweilen „die bloße Annahme kultureller Differenz verdächtig erscheint“<sup>20</sup>, gibt leider ausschließlich die radikaleren Strömungen der Diskussion in der Ethnologie wieder und verfälscht dabei auch die Positionen von James Clifford und Lila Abu-Lughod.<sup>21</sup> Mit seiner Zusammenfassung weckt Greve irrtümlicherweise den Eindruck, dass die Krise der Repräsentation für die Ethnologie letale Konsequenzen gehabt hätte und dass das Fach, wenn nicht bereits verschwunden, so doch zumindest das Stadium finalen Dahinsiechens erreicht hätte. Denn wenn man „die Produktion eines Bildes von ‚anderen“<sup>22</sup>, die fundamentaler Bestandteil sozialen Interagierens ist, generell ablehnt, bleiben einem in der Erforschung menschlicher Gruppierungen eigentlich keine Optionen mehr. Die Ethnologie existiert jedoch nach wie vor – bedauerlicherweise hat Greve nicht zumindest kurz ihre Wege aus der Krise umrissen. Denn die Beschäftigung mit ‚Anderen‘ wurde mehrheitlich nicht grundsätzlich als sinnloses Unterfangen oder gar koloniales Projekt abgetan. Vielmehr wurde eine realistischere Einschätzung des Erkenntnispotentials solcher Forschungen angemahnt wie auch die Dezentralisierung ethnographischer Autorität in der Forschung und im

<sup>18</sup> Greve, S. 249.

<sup>19</sup> Ebd.

<sup>20</sup> Ebd.

<sup>21</sup> James Clifford und George Marcus würden den Terminus ‚writing culture‘ keinesfalls als ‚vorsichtig deskriptiv‘ verstanden wissen wollen (James Clifford u. George Marcus, *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley 1986). Mit diesem Schlagwort verwiesen sie, ganz im Gegenteil, darauf, dass die Darstellungen von Kulturen im ethnographischen Text, wie bereits erwähnt, nicht als objektive Beschreibungen, sondern als subjektive Konstruktionen seitens der Forscher/innen zu bewerten sind. Abu-Lughod (a. a. O.) würde dieser Aussage zustimmen, ihr Begriff ‚writing against culture‘ steht trotz aller sprachlichen Parallelen zu Cliffords und Marcuss ‚writing culture‘ in einem anderen Zusammenhang. Sie forderte ein ‚writing against culture‘ im Sinne eines Anschreibens gegen das herkömmliche Kulturkonzept der Ethnologie. Im Rahmen dessen propagierte sie eine Hinwendung zu ‚ethnographies of the particular‘, um der Anonymisierung, Hierarchisierung, Homogenisierung und Distanzierung von ‚Forschungsobjekten‘ entgegenzuwirken. Allgemein ist Abu-Lughod nicht zu den Ethnologinnen zu zählen, denen die Annahme kultureller Differenz generell verdächtig erscheint, wie Greves Darstellung impliziert.

<sup>22</sup> Greve, S. 249

Text, die Subjektivierung, Heterogenisierung und Individualisierung der ‚Forschungsobjekte‘ und eine größere Transparenz bezüglich der eigenen Verortung und Involviertheit.<sup>23</sup>

Die Kritik der Ethnologie an den eigenen Methoden der Forschung und Repräsentation ist selbstverständlich von unmittelbarer Relevanz für die Musikethnologie. Die Diskussion der Nachbardisziplin ist in der Musikethnologie in Ansätzen zwar rezipiert worden, es besteht aber nach wie vor, vor allem im deutschen Zweig, durchaus noch größerer Reflexionsbedarf – von einer eigenen ‚Krise der Repräsentation‘ kann definitiv noch nicht geredet werden, höchstens in anderem Wortsinn. Grobe Generalisierungen, die Homogenisierung von Musikkulturen unter Missachtung interner Differenzen und die Anonymisierung von Forscher und Erforschtem sind auch heute noch gängige Charakteristika musikethnologischer Texte. Die Akkumulierung von ethnographischer Autorität auf die Forscher als „traditionelles Definitionsmerkmal“<sup>24</sup> der Musikethnologie harrt also noch ihrer konsequenten Dekonstruktion. Dass dies nicht zwangsläufig in einer irreversiblen Destabilisierung der Disziplin resultieren muss, sondern durchaus konstruktive Impulse geben kann, haben neben den Diskussionen in der Ethnologie auch die Repräsentationskrisen anderer geistes- und sozialwissenschaftlicher Fächer bewiesen.

## V.

Ein letztes Gefährdungspotential für die Musikethnologie lokalisiert Greve im Bereich der Methodik. Als problematisch wertet Greve unter anderem eine wachsende Differenzierung ihres Methodenkanons, die sich für ihn aus einer stärkeren Hinwendung zu urbanen Kontexten als Forschungsgegenstand und der zunehmenden Fragwürdigkeit älterer Kulturkonzepte im post-kolonialen Zeitalter quasi zwangsläufig zu ergeben scheint. Weder ist jedoch die Notwendigkeit zu erkennen, warum „komplexe, moderne Großstädte traditionelle Dörfer als wichtigstes Arbeitsfeld von Musikethnologen verdrängen“<sup>25</sup> – von der Problematik der Archaisierung des Ruralen als traditionell innerhalb dieses Gegensatzpaares einmal abgesehen –, noch ist schlüssig, warum die Beschäftigung mit städtischen Musikformen und die Hinwendung zu konstruktivistischen Kultur- und Ethnizitätsmodellen in radikal neuen bzw. zusätzlichen Forschungsmethoden resultieren soll. Eine der zentralen Methoden der Musikethnologie war und ist die Feldforschung mit den Erhebungstechniken der teilnehmenden Beobachtung, verschiedenen Interviewformen, der Sammlung von Klang- und anderen relevanten Materialien sowie deren Analyse. Zweifellos erfordert die zunehmende Globalisierung eine Modifizierung des Methodenkanons. Eine Fokussierung auf einen einzelnen Ort wird, wie Greve richtig bemerkt, den vielfältigen Diskursen und Bezügen, in die selbst entlegene Gemeinschaften eingebettet sind, kaum mehr Rechnung tragen können. In Zukunft werden daher die von Greve erwähnten multi-lokalen Forschungen zwangsläufig an Bedeutung gewinnen, ebenso wie virtuelle und imaginäre Netzwerke im Internet und der Einfluss medialer Strukturen und Inhalte allgemein stärkere Berücksichtigung finden müssen. Doch selbst wenn die Vielfalt an Methoden in der Musikethnologie zunehmen würde, bleibt die Frage offen, warum dies das Fach in die Desintegration treiben soll. Auch andere Fächer zeichnen sich durch einen umfangreichen Methodenkanon aus, ohne dass ernsthaft ihr Verschwinden befürchtet würde.<sup>26</sup> Eine Vielfalt an Methoden scheint vielmehr begrüßenswert, stellt sie Wissenschaftler und Wissenschaftlerinnen doch ein differenziertes Instrumentarium zur multiperspektivischen Forschung zur Verfügung.

In ähnlicher Weise unverständlich mutet Greves Argumentation an, dass die Musikethnologie obsolet geworden sei, weil sie erhebliche methodische Überschneidungen mit anderen Teilbe-

<sup>23</sup> Für eine ausführlichere Darstellung der ‚Wege aus der Krise‘ s. z. B. Richard Fox, „Introduction: Working in the Present“, in: *Recapturing Anthropology. Working in the Present*, S. 1–16 oder Clifford, *The Predicament of Culture*, S. 21–54.

<sup>24</sup> Greve, S. 248.

<sup>25</sup> Greve, S. 249.

<sup>26</sup> Vgl. u. a. *Kultur als Text. Die Anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft*, hrsg. v. Doris Bachmann-Medick, Frankfurt 1998; Gordon Brotherston, *Book of the Fourth World: Reading the Native Americas Through Their Literature*, Cambridge 1992; Pierre Bourdieu, *Entwurf einer Theorie der Praxis*, Frankfurt 1974.

reichen der Musikwissenschaft aufweist. Bei näherer Betrachtung der Situation gestaltet sich bereits die tatsächliche Schnittmenge an Methoden wenig umfangreich: Dass zum Beispiel Feldforschung in der Populärmusikforschung sinnvoll wäre, bedeutet nicht, dass sie sich tatsächlich extensiv durchgesetzt hätte. Ebenso sind historische Untersuchungen zweifellos Bestandteil sowohl der Musikethnologie als auch der Historischen Musikwissenschaft, doch werden sie methodisch in der Regel erheblich divergieren. Während die Arbeit mit schriftlichen Quellen durchaus zum Standardrepertoire musikethnologischen Arbeitens gehört, dürften Musikhistoriker nach wie vor vergleichsweise selten ihren Fokus auf ‚oral histories‘ oder auf historische Schalldokumente legen. Abgesehen von der wenig überzeugenden Faktenlage erscheint Greves Ansatz, dass Fächer oder Teildisziplinen irrelevant werden, sobald sie über keine exklusiven Methoden verfügen, generell sehr fragwürdig. Denn konsequent umgesetzt, würde nicht nur die Musikethnologie verschwinden bzw. in anderen Fächern oder Teilbereichen aufgehen, vielmehr wären die gesamten Geistes- und Sozialwissenschaften zu einem Minimum an Fächern zu kondensieren. Die Absurdität eines solchen Unterfangens liegt auf der Hand.

## VI.

Insgesamt betrachtet kristallisiert sich in Greves Darstellung ein Argumentationsmuster heraus, demzufolge das vermeintlich notwendige Verschwinden der Musikethnologie stets mit dem Verlust verschiedener Grenzen zu begründen ist: Greve identifiziert ein Aufheben kultureller und musikalischer Grenzen als Resultat der Globalisierung und führt die Dekonstruktion eines Kulturbegriffs an, der von klar umrissenen, homogenen und statischen Einheiten ausgeht. Er benennt das Aufweichen von Machtstrukturen bzw. die Dezentralisierung ethnographischer Autorität bei der Beschäftigung mit ‚anderen‘ Musikkulturen und diagnostiziert innerhalb des Fachs die Auflösung methodischer Grenzen und klar bestimmbarer Forschungsgebiete der einzelnen Teilbereiche. Abgesehen davon, dass den von ihm angeführten Entwicklungen bei näherem Betrachten kein fundamental bedrohliches Potential attestiert werden kann, ist bemerkenswert, dass Greve einen kausalen Zusammenhang zwischen einem Verlust von Grenzen und der Desintegration der Musikethnologie als einer im weiteren Sinne sozialen Gruppierung herstellt. Er selbst propagiert zwar die Abkehr von einem Modell statischer, homogener und distinkter Einheiten, scheint die Musikethnologie inkonsequenterweise jedoch auf ein solches Ideal festschreiben zu wollen, das dem tiefsten Kulturevolutionismus entstammt. Sie wird als labiler Organismus präsentiert, der unvermeidlich der Degeneration preisgegeben ist, sobald sein Biotop Veränderungen erfährt und seine Grenzen durchlässig werden. Selbst Greves Wortwahl – er spricht von einem Verfall des Fachs, der nicht aufzuhalten ist – gemahnt an die Diktion der frühen Fachvertreter und Fachvertreterinnen der Vergleichenden Musikwissenschaft in ihrer paternalistischen Darstellung von Musikkulturen, denen sie jegliche Fähigkeit zu einem konstruktiven Umgang mit Wandel absprachen.

Nichtsdestotrotz ist zu konstatieren, dass die deutsche Musikethnologie den musikalischen Veränderungen in der Welt und theoretischen und methodischen Strömungen in den Nachbardisziplinen bislang mit einer gewissen Lethargie begegnet ist. Die vier von Greve angesprochenen Entwicklungen werden, wie aufgezeigt wurde, nicht unausweichlich zu einem Verschwinden der Musikethnologie führen, sie können sie aber zu einem Anachronismus werden lassen, sollten sich ihre Vertreter und Vertreterinnen der Notwendigkeit einer kritischen Selbstreflexion nicht konsequenter und umfassender stellen als bisher.

Ist die Gefahr einer Auflösung von innen also durchaus zu bannen, stellt sich die Frage eines von außen induzierten Ablebens. Die Vielfalt der Herangehensweisen an und Perspektiven auf das Phänomen Musik, die in den verschiedenen Teilbereichen der Musikwissenschaft angelegt sind, ist seit jeher eine der Stärken des Gesamtfachs. Es stellt sich also die Frage, mit welcher Begründung diese Vielfalt reduziert werden sollte. Warum sollte gerade in der heutigen Zeit, in der Fragen von kulturellen und ethnischen Grenzen virulent verhandelt werden, die Teildisziplin obsolet werden, die sich mit eben diesen Zusammenhängen, mit Musik als integralem

Bestandteil von Kultur beschäftigt? Wie die anderen Teilbereiche des Fachs verfügt auch die Musikethnologie über einen spezifischen, wenn auch teilweise reflexionsbedürftigen Kanon an Prämissen, theoretischen und methodischen Ansätzen im Umgang mit dem Phänomen Musik, mit dem sie zur notwendigen Breite der Musikwissenschaft beiträgt. Und genau da liegt ihre Relevanz für das Fach und die heutige Musikwelt.

Greves Aussage, dass die „globale Gegenwart und Geschichte insgesamt [...] in Zukunft Ausgangspunkt für alle erdenklichen historischen, soziologischen, psychologischen, anthropologischen und musikanalytischen Untersuchungen von Musik und Musiktraditionen“<sup>27</sup> sein werden, wirkt wie die Utopie einer Musikwissenschaft ohne jegliche interne Kompetenzaufteilungen und damit auch wie ein Plädoyer für das Verschwinden oder zumindest Verschwimmen aller Teilbereiche. Die Kommunikation, Kooperation und Gewichtung zwischen den bestehenden Unterdisziplinen mag, wie anfänglich dargelegt, ausbaufähig bzw. diskussionswürdig sein, eine gewisse fachinterne Spezialisierung an sich ist jedoch nicht zwangsläufig negativ zu bewerten. Problematischer erscheint, dass sich für die Erforschung der erdrückenden Mehrheit der globalen Musiktraditionen bei der derzeitigen Kompetenzenverteilung als einziger Teilbereich des Fachs nach wie vor nur die Musikethnologie zuständig zu fühlen scheint. Ihr Verschwinden, sei es durch Suizid, Fratrizid oder durch externe Kräfte, würde den anderen Teilbereichen nicht nur ein methodisches und theoretisches, sondern auch ein musikalisches Erbe hinterlassen, das diese bedauerlicherweise immer noch weniger als Gewinn denn als Last betrachten würden. Sich der Gefahr eines Erstickungstods auszusetzen, dürfte auch nicht in ihrem Interesse liegen.

<sup>27</sup> Greve, S. 250.

## Theatralität. Inszenierungsstrategien von Musik und Theater und ihre Wechselwirkungen\*

von Tim Becker, Raphael Woebis und Martin Zenck, Bamberg

### I. Thematische Konzeption von ‚Theatralität‘ im Schwerpunktprogramm eines DFG-Projekts<sup>1</sup>

Die Alltagssprache kennt bereits Redewendungen wie „mach bloß kein Theater! / keine Szene!“, womit Verhaltensweisen gekennzeichnet werden, die in ihrer Übersteigerung und Verdichtung an theatrale Handlungen auf der Bühne erinnern (nicht im Sinne einer Steigerung, aber als mediale Komplementarität hat Immanuel Kant den Begriff der ‚theatralischen Darstellung‘<sup>2</sup> auf die Künste bezogen, die etwa bei den zusammengesetzten Künsten des Melodrams und der Oper zusammenwirken). Zugleich benennen diese alltäglich habituellen und vergleichsweise theatralen Verhaltensweisen<sup>3</sup> die doppelte Perspektive von der sozialen Normerwartung eines Publikums auf eine besondere ästhetisch ausgezeichnete der Szene (des Theaters, dem Szenarium einer Versammlung, Podiumsdiskussion oder eines Fernsehduells zwischen Politikern), wie umgekehrt bereits in den frühen Theaterkonzeptionen die Szene in ihrer Ausrichtung auf den Rezipienten in die Wirkung einbezogen wurde, so dass gewissermaßen das auf der Bühne gespielt wurde, was die Szene etwa im ‚theatrum mundi‘ vom panoramatischen Blick auf die Wirklichkeit und die Schauspieler von den Zuschauern empfangen hatten. Dieses Spiegelverhältnis von Theater und Wirklichkeit, von noch bis ins 17. Jahrhundert unverdunkeltem Zuschauerraum und Szene hat Jacques Lacan treffend zusammengefasst: „Ich meine, und Merleau-Ponty gibt uns den Hinweis, daß wir im Schauspiel der Welt angeschaute Wesen sind. Was uns zum Bewußtsein macht, das setzt uns auch mit demselben Schlag ein als ‚speculum mundi‘.“<sup>4</sup>

Konstitutiv war also eine Reziprozität des Blickes. Zentral für diesen Austausch von Realität und Fiktionalität ist die Tatsache, dass das barocke Welttheater sich auch immer als Schaubühne auf öffentlichen Plätzen verstand (wie heute noch – allerdings ziemlich depraviert – die obligatorischen *Jedermann*-Aufführungen bei den Salzburger Festspielen, neuerdings sogar besetzt mit Veronica Ferres; vgl. die Kritik in der *F.A.Z.* im Feuilleton vom 30. Juli 2002). In diesem Zusammenhang sind auch die ersten entscheidenden Veröffentlichungen sowohl von Seiten der Theateranthropologie (Richard Schechner, Eugenio Barba, Victor Turner), der Mediensoziologie (Erving Goffman) und der Organisationssoziologie und Gesellschaftsphilosophie (Niklas Luhmann, Hans-Georg Söffner) entstanden, die in ihren Forschungen das interaktive Aushandeln sozialer und individueller Identitäten zumindest teilweise vor dem Hintergrund der theatralen und medialen Selbstinszenierung herausgearbeitet haben. – Von

\* Der vorliegende Text stellt lediglich einen Ausschnitt eines umfassenderen DFG-Forschungsberichts mit entsprechender Publikationsliste von 28 Veröffentlichungen dar. Die vollständige Version kann über <http://www.uni-bamberg.de/ppp/musikwissenschaft> abgerufen werden.

<sup>1</sup> Im Jahr 1995 wurde ein durch Erika Fischer-Lichte (Theaterwissenschaftliches Institut FU Berlin), zusammen mit den Initiatoren Hans-Georg Söffner (Soziologie, Universität Konstanz), Klaus-Peter Köpping (Ethnologie, Universität Heidelberg) und Gerhard Neumann (Neuere Deutsche Literaturwissenschaft, Universität München) gestellter Antrag auf Bewilligung eines Schwerpunktprogramms (SPP) mit dem Thema „Theatralität als Modell der Kulturwissenschaften“ von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) genehmigt. Im gesamten Förderungszeitraum von sechs Jahren haben sich insgesamt ca. 16 Disziplinen an diesem SPP beteiligt, unter ihnen – neben der Bamberger Persönlichkeitspsychologie (Lothar Laux, Karl-Heinz Renner) – die Bamberger Historische Musikwissenschaft als einzige Vertreterin dieses Fachs in der Bundesrepublik über die ganzen sechs Jahre (die Mainzer Musikwissenschaft war für zwei Jahre mit einem Teil-Projekt beteiligt). Das bewilligte Antragsvolumen umfasste zu Beginn des SPP 6 Mio. DM.

<sup>2</sup> Vgl. Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft* (1790), § 52, Hamburg 1963, S. 182.

<sup>3</sup> Vgl. dazu Erving Goffman, *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag* (amerikanische Erstausgabe New York 1959), München 1969; vgl. zum Habitus-Begriff: Pierre Bourdieu, „Der Habitus als Vermittlung zwischen Struktur und Praxis“, in: ders., *Zur Soziologie der symbolischen Formen*, Frankfurt/M. 1974, Kap. IV, S. 125–158.

<sup>4</sup> Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre XI*, Paris 1974, S. 71. Deutsch: *Das Seminar von Jacques Lacan. Buch XI (1964). Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, übers. v. Norbert Haas, Olten/Freiburg 1980, S. 81.

diesen Modellen ausgehend, hat die Berliner Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte<sup>5</sup> ein umfassendes interkulturelles Interpretationsmodell unter dem Begriff der ‚Theatralität‘ (als Modell der Kulturwissenschaften) entwickelt, das sie als inszenierende Selbstdarstellung sozialer Gruppen oder einzelner Personen in öffentlichen oder geschlossenen Räumen versteht (vgl. insbesondere den Inszenierungsbegriff mit Blick auf ‚Authentizität‘<sup>6</sup>), also beispielsweise die mediale Selbstinszenierung von Politikern<sup>7</sup> oder die theatrale und mediale Inszenierung der Räume in der Transplantationsmedizin,<sup>8</sup> welche teilweise die Theatralisierung der Anatomie<sup>9</sup> seit der Renaissance fortsetzte. Obwohl dieser Sachverhalt ‚Theatralität‘ den entscheidenden Ansatz- und Ausgangspunkt des gleichnamigen SPP der DFG darstellt, ist er aus guten Gründen erst nach fünf Jahreskolloquien im Juni 2002 zum ausschließlichen und abschließenden Thema in Berlin gemacht worden. Nachdem also zuvor zentrale Aspekte der Theatralität unter den Begriffen der Inszenierung, der Verkörperung, der Medialität, der Performativität und des Rituals thematisiert worden sind,<sup>10</sup> wurde erst 2002 anhand von Bilanzen über die Forschungsergebnisse, die aus dem SPP „Theatralität“ entstanden sind und einzelnen Workshops (u. a. über den Körper als Thema resp. Anathema der Musikwissenschaften<sup>11</sup>) der mögliche Facettenreichtum des Generalthemas erfasst (neben den Jahreskolloquien zu den genannten Schwerpunkten fanden Teil-Colloquien zwischen näher verwandten Disziplinen zu einzelnen Themen wie u. a. zum Bewegungsbild<sup>12</sup>, zur Figura<sup>13</sup> und zum thematischen Komplex „Music, the Arts and Ritual“<sup>14</sup> statt). Dies auch mit der positiven Auswirkung, dass einzelne Disziplinen die genannten Forschungsperspektiven weiterhin fruchtbar zu machen haben, und andere Disziplinen, wie beispielsweise die Kunstgeschichte und Romanistik, die Bedeutung dieses performativen Turn, der den des linguistic turn längst überrundet hat, erst noch in seiner möglichen Wirksamkeit erkennen müssen (so ist es nicht gelungen, die Kunstgeschichte grundsätzlich in das DFG-SPP zu integrieren. Lediglich einmal ist diese in einem der Jahreskolloquien mit einem Vortrag von Elisabeth Oy-Marra, Bamberg, vertreten gewesen<sup>15</sup>). Es ist bezeichnend, dass der Berliner Kulturanthropologe Hartmut Böhme gerade in der Perspektive einer sich durchsetzenden ‚performativen Wende‘ in seiner Bilanz soweit ging, Theatralität als einen „Modus einer elementaren Performativität“ zu nennen, die sowohl „zu den Grundmechanismen der mythisch-oralen Stammeskulturen“, als auch der „schriftlich-literalen Hochkulturen“<sup>16</sup> gehöre.

<sup>5</sup> E. Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters*, 3 Bde., Tübingen 1983–1999.

<sup>6</sup> E. Fischer-Lichte, „Theatralität und Inszenierung“, in: *Inszenierung von Authentizität*, hrsg. v. E. Fischer-Lichte u. Isabel Pflug (= *Theatralität*, Bd. 1), Tübingen/Basel 2000, S. 13–23.

<sup>7</sup> *Politikvermittlung in Unterhaltungsformaten*, hrsg. v. Christian Schicha u. a., Hamburg 2002.

<sup>8</sup> Vgl. Anna Bergmann, „Wissenschaftliche Authentizität und das verdeckte Opfer im medizinischen Erkenntnisprozess“, in: *Inszenierung von Authentizität*, S. 323–350; vgl. weiter dies., „Zerstückelter Körper – zerstückelter Tod: Verkörperung und Entleiblichung in der Transplantationsmedizin“, in: *Verkörperung*, hrsg. v. E. Fischer-Lichte, Christian Horn u. Matthias Warstat (= *Theatralität*, Bd. 2), Tübingen/Basel 2001, S. 143–169; vgl. schließlich Ulrike Baurethel u. Anna Bergmann, *Herzloser Tod. Das Dilemma der Organspende*, Stuttgart 1999.

<sup>9</sup> Vgl. *Anatomie-Vorlesung in Leiden*, Kupferstich nach Johannes Woudanus, 1609 (Preußischer Kulturbesitz, Berlin).

<sup>10</sup> Vgl. hierzu die bereits erschienenen Bände (I. *Inszenierung von Authentizität*, II. *Verkörperung*, III. *Medialität und Wahrnehmung*, IV. *Performativität und Ereignis*), sowie die vier noch ausstehenden (V. *Ritual und Grenze*, VI./VII. *Theatralität*) der Reihe *Theatralität*, hrsg. v. E. Fischer-Lichte u. a., Tübingen/Basel 2000 ff.

<sup>11</sup> Vgl. Tim Becker u. Raphael Woebs, „Alsdann, soll er uns etwas denken? – Der Körper zwischen Anathema und interdisziplinärem Modell innerhalb der Musikwissenschaft“, erscheint in: *Theatralität*, Bd. VII.

<sup>12</sup> Günther Heeg u. Anno Mungen, *Stillstand und Bewegung. Studien zur Theatralität von Text, Bild und Musik*, München 2002.

<sup>13</sup> *De figura*, hrsg. v. Gabriele Brandstetter u. Sibylle Peters, München 2002.

<sup>14</sup> *Music, the Arts and Ritual*, hrsg. v. Max Peter Baumann u. Martin Zenck (= *The World of Music*, Bd. 40.1), Berlin 1998.

<sup>15</sup> Elisabeth Oy-Marra, „Tote Körper und kulturelles Gedächtnis. Humanistengrabmäler und ihre Begräbniszeremonien im Florenz des 15. Jh.“, erscheint in: *Ritual und Grenze*.

<sup>16</sup> Hartmut Böhme, „Kulturgeschichtliche Grundlagen der Theatralität“, erscheint in: *Theatralität*.

## II. Musikwissenschaftliche Fragestellung und Konsequenzen

Im oben erwähnten Kontext der Konzeption von Theatralität vollzieht die musikwissenschaftliche Erforschung von Theatralität unter der Teilprojektthematik „Inszenierungsstrategien von Musik und Theater und ihre Wechselwirkungen“<sup>17</sup> keine historisch-systematische Trennung von mythisch-oraler und schriftlich-literaler Kultur, sondern akzentuiert vielmehr den Aspekt der vor-artikulatorischen und antezivilisatorischen Form der Kommunikation mittels oral-lautlich-phonetischer, mimisch-gestischer und proxemischer Verkörperung, die einen durchgehend performativen Anteil des Musik-Theaters ausmacht, so wie es vor allem bei der Schriftfrage deutlich wird. Streng genommen ist die musikalische Notation lediglich in metaphorischer Hinsicht eine Schrift, d. h. eine Verschriftlichung von korporal-aktionsmäßigen Vorgängen, die durch das Notieren eben nicht im Sinne einer Schriftsprache denotiert werden können – was sie ausdrückt, geht aus einem System von Konnotationen hervor. Deutlicher als die Schrift macht die Notation und der Theater- bzw. Aufführungstext die Tatsache einsichtig, dass Partituren und Schauspieltexte eingefrorene Handlungen sind, die durch die Aufführung wieder zurück an den Körper der Spieler gerichtet und durch ihn verlebendigt werden (es wird im gewissen Sinne die performative Intention vor ihrer Verschriftlichung wiederhergestellt, auch wenn die Performance dann doch wieder etwas grundsätzlich Neues gegenüber der handlungsmäßig vorgestellten Inszenierung darstellt).<sup>18</sup> In diesem performativen Grundzug der darstellenden Künste (Theater / Musiktheater, bildende Kunst und Skulptur, Choreographie, land- und performance art) werden also ganz alte Formen non-verbaler Kommunikation wirksam, die durch den Abstraktionsprozess der Schrift, welche auch immer präskriptive Aktionsanweisung war, zunehmend verdeckt wurde. Kant hatte in der *Kritik der Urteilskraft*<sup>19</sup> diesen handlungstheoretisch rhetorischen Aspekt der Schrift: des philosophischen Diskurses, der Rede und der Musik festgehalten, dass die Schrift immer von demjenigen inszeniert wird, der sie unter Einbeziehung der Repräsentation,<sup>20</sup> der anderen Sinne des Zeigens, des Sich-Zeigens (eventuell in Abweichung von der Intention der Rede,<sup>21</sup> deiktischer und nicht-deiktischer Gestus) und des Verdeutlichens spricht. Es wird also mit diesem Begriff der Repräsentation zwar etwas gezeigt, was im Augenblick da ist, was aber auf eine Leere zurückdatiert, der die Vergegenwärtigung gilt: der anwesenden Abwesenheit. Damit stellt die klassische Repräsentation (vgl. Leon Battista Alberti<sup>22</sup>) nicht nur etwas her, was verschwunden ist, sondern macht über sich hinaus im Rückblick und in der Rückempfindung geradezu schmerzhaft auf das Verlorene aufmerksam.

So stellt das Gedenkstück mit dem Titel *rituel in memoriam Bruno Maderna* (1974/75) von Pierre Boulez<sup>23</sup> zwar eine äußerst komplexe Partitur dar: Eine jede Aufführung ist aber eine gleichsam szenische Wiederherstellung der Begräbniszeremonie zu Ehren seines Freundes Bruno Maderna, dessen er auch in den kompositorischen Verfahrensweisen gedenkt. Dadurch

<sup>17</sup> Vgl. den damals (1994) grundlegenden Beitrag: M. Zenck, „Entgrenzung der Gattungen Kammermusik und Szene in Werken von Michael von Biel, Mauricio Kagel, Bernd Alois Zimmermann und Luigi Nono“, in: *Musiktheater im Spannungsfeld zwischen Tradition und Experiment (1960 bis 1980)*, hrsg. v. Christoph-Hellmut Mahling u. Kristina Pfarr, Tutzing 2002, S. 123–142. Aus diesem Beitrag ist dann der entsprechende Antragstext für das genannte Teilprojekt innerhalb des SPP „Theatralität“ der DFG hervorgegangen.

<sup>18</sup> Vgl. hierzu auch Ludwig Wittgenstein: „Der Vorgang der Übersetzung – etwa des Spielens nach Noten – wird durch die Worte beschrieben: Er, der Übersetzende, richtet sich nach den Noten. Ist das nun die eigentliche, rein sachliche Beschreibung des Vorgangs oder ist in sie schon ein Bild (Gleichnis) hineingetragen (gleichsam ein Anthropomorphismus)? Er richtet sich nach den Noten heißt vor allem nicht, daß er ‚richtig‘ spielt. Wohl aber beschreibt es seine Absicht.“ (L. Wittgenstein, *Bemerkungen. Philosophische Bemerkungen*, Wien 1995 (= *Wiener Ausgabe*, Bd. 3), S. 149).

<sup>19</sup> Kant, §51, S. 176; vgl. hierzu Dieter Mersch, *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*, München 2002, S. 100.

<sup>20</sup> Vgl. *Theatralität und die Krisen der Repräsentation*, hrsg. v. E. Fischer-Lichte, Stuttgart 2001.

<sup>21</sup> Vgl. Quintilian, *Institutio Oratoria* (I, V, 10): „In gestu nunnulli putant idem vicium inesse, quum aliud voce, aliud nutu vel manu demonstratur.“ („Manche glauben, daß auch der Geste Unaufrichtigkeit innewohne; und zwar immer dann, wenn man mit einer Bewegung des Kopfes oder der Hand das Gegenteil dessen, was man sagt, zum Ausdruck bringt.“)

<sup>22</sup> Leon Battista Alberti, *Über die Malkunst*, hrsg. v. Oskar Bätschmann u. Sandra Gianfreda, Darmstadt 2002, S. 101.

<sup>23</sup> Vgl. dazu M. Zenck, „Transgressionen von Leben und Werk. Pierre Boulez' ‚rituel in memoriam Bruno Maderna‘“, erscheint in: *Ritual und Grenze*.

entsteht zwar ein Tombeau, das die Vergänglichkeit ästhetisch auf Dauer stellt, aber im performativen Vollzug der Aufführung, die mit dem Konzert vorüber ist, wird auf die Ephemeralität sowohl des verstorbenen Freundes, als auch auf den initialen Impuls der Komposition zurückverwiesen. Ironisierend verfährt hingegen Adriana Hölszky in ihrem Bühnenstück *Message für Mezzosopran, Bariton, Sprecher, diverse Klangrequisiten und Live-Elektronik* (1990/91)<sup>24</sup> zu Texten von Eugène Ionesco, in dem sie – die Hörgewohnheiten des Publikums irritierend – eine gleichsam erwartete Ursprungsintention der Komponistin ins Leere laufen lässt und somit den rituellen Handlungszwang innerhalb der dargestellten Gesellschaft und ihrer sich selbst auferlegten sozialen Norm außer Kraft setzt. Hölszky unterläuft diese Vorstellung in *Message* nach zwei Seiten hin, indem sie die Vergegenwärtigung löscht und dasjenige, was an ihr zurückverweist, als wirklich hohl und nicht als essentiell leer im Sinne einer schmerzlichen Abwesenheit ausweist, womit die Komponistin, indem die Repräsentation auf nichts einmal Gegenwärtiges verweist, zu einer prinzipiellen Form der Ephemeralität gelangt.

### III. Der Begriff der szenischen Musik: Zusammenfassung eines Forschungsberichts unter dem systematischen Aspekt der Theatralität

Es wäre allzu einfach und auch zu billig zu behaupten, dass das Thema der Theatralität nicht wenigstens im eingeschränkten Sinn Gegenstand der musikwissenschaftlichen Forschung<sup>25</sup> gewesen wäre. Dennoch hat sie als Kriterium für Theatralität diese allzu strikt an die geschlossenen Räume des Theaters, genauer der Bühne und der Szene<sup>26</sup> gebunden, ohne dabei zu sehen, dass diese Bestimmungen nicht weniger problematisch sind als die der Theatralität selbst. Denn wenn, wie wir sehen werden, mit Theatralität ästhetische und mediale Inszenierungen von Wirklichkeit gemeint sind und damit das weiterreichende Thema der ,Theatrali-

<sup>24</sup> Vgl. dazu T. Becker u. R. Woebis, „Adriana Hölszkys ‚Message‘ – oder von der frischen Luft ans Reißbrett...“, erscheint in: *Ritual und Grenze*.

<sup>25</sup> Vgl. zum Stand der musikwissenschaftlichen und musiktheaterwissenschaftlichen Erforschung des „Musiktheaters“ exemplarisch fünf neuere Kongressberichte bzw. Publikationen: *Musiktheater im 20. Jahrhundert*, hrsg. v. Peter Petersen, Laaber 1988; *Musiktheater im Spannungsfeld zwischen Tradition und Experiment* (1994), Tutzing 2002; *Musiktheater als Herausforderung. Interdisziplinäre Facetten von Theater- und Musiktheaterwissenschaft*, hrsg. v. Hans-Peter Bayerndörfer, Tübingen 1999; vgl. weiter *Musiktheater im 20. Jahrhundert*, hrsg. v. Siegfried Mauser (= *Handbuch der musikalischen Gattungen*, Bd. 14), Laaber 2002; vgl. schließlich *Musiktheater heute. Internationales Symposium der Paul Sacher Stiftung Basel 2001*, hrsg. von Hermann Danuser und Matthias Kassel (= *Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung*, Bd. 9), Mainz u. a. 2003.

<sup>26</sup> Wie problematisch der Begriff der Szene prinzipiell ist, auch der der dramatischen und musikalischen Szene sowie der szenischen Komposition im Musiktheater, dokumentieren etwa *Musik und Szene. Festschrift für Werner Braun zum 75. Geburtstag*, hrsg. v. Bernhard R. Appel u. a. (= *Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft. Neue Folge*, Bd. 9), Saarbrücken 2001; vgl. weiter zu spezifischen theaterwissenschaftlichen und historischen Aspekten der Kategorie der ‚Szene‘: G. Brandstetter, „Figura: Körper und Szene. Zur Theorie der Darstellung im 18. Jahrhundert“, in: *Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts. Inszenierung und Wahrnehmung von Körper – Musik – Sprache*, hrsg. v. E. Fischer-Lichte und Jörg Schönert, Göttingen 1999, S. 23–38; vgl. weiter zur Rahmung der Szene durch das Bild (Tableau): Günther Heeg, „Der Faden der ‚Ariadne‘. Ursprung und Bedeutung des Malerischen in der theatralen Darstellung des 18. Jahrhunderts“, in: *Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts*, S. 376 f.; vgl. zur musikwissenschaftlichen Diskussion: Erik Fischer, „Die Oper“. Der problematische Anweg zum Problem ihrer gattungstheoretischen Definition“, in: *Musiktheater als Herausforderung*, S. 92–100; Neben dem Problem der „Rahmung“ der Szene, ist auch das des performativen Grundzugs der Musik und der szenischen Musik zu wenig beachtet worden. Dieser wird nicht erst in der Aufführung wirksam, sondern geht als korporale Einschreibung in die Notation der Partitur ein. Wichtige Modelle sind hierfür etwa das *Theater der Dichtung* von Karl Kraus und die Zusammenarbeit zwischen der Schauspielerin Albertine Zehme und Arnold Schönberg in *Pierrot Lunaire* (vgl. M. Zenck u. Gerhard Buhr, „Georg Trakls Gedicht ‚Nachts‘ und die Kompositionen dieses Gedichts von Anton Webern, Theodor W. Adorno und Heinz Holliger – Versuch einer literatur- und musikwissenschaftlichen Doppelinterpretation“, in: *Das Gedicht behauptet sein Recht. Festschrift für Walter Gebhard zum 65. Geburtstag*, hrsg. v. Klaus H. Kiefer u. a., Frankfurt/M. 2001; vgl. auch in diesem Zusammenhang Schönberg und der Sprechgesang, hrsg. v. Heinz-Klaus Metzger u. Rainer Riehn (= *Musik-Konzepte* 112/113), München 2001.

sierung der Realität<sup>27</sup> bezeichnet ist, also der Begriff der Theatralität über die geschlossenen Räume des Theaters hinaus weisende Formen der Aneignung von Wirklichkeit umfasst, dann wird deutlich, dass der scheinbar klare Begriff der Szene, genauer der der musikalischen Szene, so entwickelt werden muss, dass er eben nicht nur die musikalisierten Vorgänge auf der Bühne umfasst, sondern ebenso innere Zustände nicht handelnder Personen in einer Dialektik des Stillstands im Tableau.<sup>28</sup> Es will also das Klischee der Opposition von dramatischem, die Handlung vorantreibendem Rezitativ und Melodram und statisch, selbstreflexiver und sich verinnerlichender Arie keineswegs bestehen können, vor allem dann, wenn Nietzsches Kritik am äußerlichen Handlungsbegriff des Dramas berücksichtigt wird, das er über das dorische ‚dran‘ als innere Handlung, als ‚Geschehen-Lassen‘<sup>29</sup> verstanden haben will. So zeigt die szenische Analyse sogenannter kontemplativer Arien,<sup>30</sup> dass die sich in ihr vollziehenden Selbstvergewisserungen einer gleichsam stehenden Figur für die sich dann aus diesem Zustand ergebenden äußeren Handlungen um vieles folgenreicher sind als die Tathandlungen selbst, welche nur Konsequenzen eben aus diesen inneren Zuständen sind. Diese Vorgänge werden noch deutlicher, wenn die entscheidenden dramatischen Gattungen sowohl des *dramma per musica*<sup>31</sup> als auch die der *azione scenica*<sup>32</sup>, sowie des Tableau<sup>33</sup> und des instrumentalen Theaters<sup>34</sup> (Mauricio Kagel: *Sur Scène* und *Scenario*) in die Diskussion einbezogen werden. Denn diese weisen, vereinfacht und zugespitzt formuliert, darauf hin, dass sich eben das äußere und innere Drama in der Musik, in der durch die Musik bestimmten Szene vollzieht und nicht, wie vielleicht in der Tradition der Operngeschichte aus der Dramaturgie des Libretto, genauer aus der Abfolge und Konstellation der Monologe, Dialoge, Ensembleszenen und ihrer Synthesis zu einzelnen Akten. Versucht man, diese Vorgänge systematisch und auch historisch zusammenzufassen, so kann insgesamt vom Szenisch-Werden der Musik gesprochen werden, die sich wie aus einem geschlossenen Kreis (dem Aufführungsort der fürstlichen Kammer) zur Szene hin emanzipiert, also vom monodisch und implizit theatral konzipierten Madrigal von Gesualdo di Venosa und Claudio Monteverdi zum explizit theatralen *dramma per musica* bei Jacopo Peri,

<sup>27</sup> Vgl. unter einem anderen, eigens zu diskutierenden Vorzeichen: Hans-Georg Soeffner, „Die Realität der Theatralität“, erscheint in: *Theatralität*.

<sup>28</sup> Vgl. M. Zenck, „Dialektik im Stillstand. Zur Konzeption des ‚Tableaus‘ in der Neuen Musik und in musiktheatralen Werken von Paul-Heinz Dittrich, Wolfgang Rihm und Helmut Lachenmann“, in: *Stillstand und Bewegung*, S. 117–128.

<sup>29</sup> Vgl. Friedrich Nietzsche: „Es ist ein wahres Unglück für die Ästhetik gewesen, daß man das Wort Drama immer mit ‚Handlung‘ übersetzt hat. Nicht Wagner allein irrt hierin, alle Welt ist noch im Irrtum; die Philologen sogar, die es besser wissen sollten. Das antike Drama hatte große *Pathoszenen* im Auge – es schloß gerade die Handlung aus (verlegte sie vor den Anfang oder *hinter* die Szene). Das Wort Drama ist dorischer Herkunft: und nach dorischem Sprachgebrauch bedeutet es ‚Ereignis‘, ‚Geschichte‘, beide Worte in hieratischem Sinne. Das älteste Drama stellte die Ortslegende dar, die ‚heilige Geschichte, auf der die Gründung des Kultus ruhte (– also kein Tun, sondern ein Geschehen: dran heißt im Dorischen gar nicht ‚tun‘).“ F. Nietzsche, „Der Fall Wagner“, in: *Schriften*, Bd. II, Darmstadt 1966, S. 921.

<sup>30</sup> Um nur ein Modell für diese These auszuwählen, sei an Ferrandos Arie *un aura amorosa* aus Mozarts *Così fan tutte* (I,17) erinnert. Sie formuliert eben über den Transmitter der Luft Ahnungen von einer künftigen Liebe, von welcher der Verstand noch nichts weiß, wohl aber der Körper des Amante. In einem deutlichen Sinn zeichnet sich hier der Schnittpunkt der ‚inneren Handlung‘ ab, durch den sich die Liebenden ihrer neuen Liebe zuwenden, ohne am Schluss des *dramma giocoso* zu den alten Beziehungen zurückzukehren oder der neuen wirklich fähig zu sein (vgl. M. Zenck, „Die Notwendigkeit der Kunst da zu sein“, in: *Buchpersonen, Büchermenschen. Heinz Gockel zum Sechzigsten*, hrsg. v. Gudrun Schury u. a., Würzburg 2001, S. 350 f.).

<sup>31</sup> Vgl. den ausführlichen und vorzüglichen Artikel von Reinhard Strohm „Dramma per musica“, in: *MGG2*, Sachteil Bd. 2, Sp. 1452–1493.

<sup>32</sup> Vgl. zu diesem Terminus und seiner entsprechenden musiktheatralen Bezeichnung bei Luigi Nono und der Diskussion dieses Begriffs: Jürg Stenzel, „Azione scenica und die Literaturoper“, in: *Luigi Nono*, hrsg. v. Heinz-Klaus Metzger u. Rainer Riehn (= *Musik-Konzepte* 20), München 1981, S. 45–57; vgl. weiter M. Zenck, „Luigi Nonos ‚Sphären‘ und ‚Atmosphären‘. Die Grenzen der Herstellbarkeit von Szene und ihrer medialen Präsentation in der ‚azione scenica‘ „Al gran sole carico d’amore“, in: *Luigi Nono. Aufbruch in Grenzbereiche*, hrsg. v. Thomas Schäfer, Saarbrücken 1999, S. 114–123.

<sup>33</sup> Vgl. systematisch zu diesem Typus szenischer Rahmung: Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt/M. 1999, S. 292–294; vgl. dazu den Kgr.-Ber. *Stillstand und Bewegung*.

<sup>34</sup> Vgl. H.-K. Metzger, „Instrumentales Theater‘: Begriff und Sache“, Vortrag im Rahmen des Symposions „Musiktheater heute“, Basel 2001, nicht im Kongressbericht.

Emilio de Cavaleri und Monteverdi, um sich dann wieder mit Richard Wagner<sup>35</sup> von ihr zurückzuziehen mit dem Ziel, die Musik selbst zum Drama zu machen, die äußere, handlungsorientierte Szene auf der Bühne durch eine nach innen in die Musik hinein genommene reine ‚musikalische Szene‘ zu ersetzen. Das absolut gesetzte Tableau in Wolfgang Rihms *Théâtre de Séraphin*<sup>36</sup> und Adriana Hölszkys *Tragoedia*<sup>37</sup>, von Werken also, die jeglicher szenographischer oder narrativer Einschreibung entbehren, kann als radikaler Endpunkt der vollkommenen Entliterarisierung und De-Theatralisierung verstanden werden. Ein kritisches, weil sprachloses und bilderloses Gegenbild zur vollkommen medial inszenierten Theatralität der Wirklichkeit: also eine „Sichtblende gegen das Bombardement der Bilder außerhalb des Theaters.“<sup>38</sup> Als These formuliert: Dem Prozess der Theatralisierung durch die Exteriorisierung der absoluten Musik korrespondiert ein Prozess der De-Theatralisierung durch die szenische Reduktion, durch welche die Musik selbst szenisch wird (die äußere Bewegungsform, Gestik, Mimik, Proxemie, Sprache, Ausdruck, Figur<sup>39</sup>, Double<sup>40</sup>, Figuration und Konfiguration, also alle Parameter der theatralen Szene sind an die Nerven und an die Hautspannungen der Musik übergegangen: an ihre Textur, Struktur und inneren Spannungs- und Aggregatzustände).

Bereits anhand dieser historischen und systematischen Problem-Skizze zur Bestimmung des Begriffs ‚Szene‘ zeigt sich die Schwierigkeit, zureichende Kriterien für die Fixierung einer verbindlichen Rahmung<sup>41</sup> zu gewinnen. Erst wenn eine mehrfache Rahmung aufgesucht wird, die sich zu einer Wirklichkeit hin öffnet, die ihrerseits in ihrer Konstitution als imaginär ausgewiesen werden kann, wird aus dieser dergestalt verfassten Realität rückwirkend eine Bestimmung der Szene möglich sein, die über das Scharnier eines doppelt Imaginären läuft. (Entsprechende Konsequenzen über den Bezug der Wirklichkeit zum Theater im *theatrum mundi* und einer im Sinne von Cornelius Castoriadis gefassten imaginären Gesellschaft zum Musiktheater finden sich an anderer Stelle<sup>42</sup> ausgeführt).

\*

Obwohl sich seit einigen Jahren auch in der Musikwissenschaft ein veränderter Begriff von Theatralität und von musikalischer Szene durchzusetzen beginnt, verstellt die einseitige Orientierung am überkommenen oder neu bestimmten Gattungs-, Werk- und Partitur-Begriff als einer ersten und letzten auktorialen Instanz den umgekehrten Blick von der Bühne/Szene auf die Partitur. Noch die *Enzyklopädie des Musiktheaters* verbannt die Kategorie der Aufführung in den Bereich der Wirkung und gelangt dabei kaum durch Inszenierungsanalysen zu einer

<sup>35</sup> Vgl. zum Vorgang, nach dem ‚verdeckten Orchester‘ auch noch die Bühne zumindest weitgehend still zu stellen und sie darin zu de-theatralisieren, vor allem die ingeniöse Inszenierung von *Tristan und Isolde* durch Heiner Müller: M. Zenck, „Orphée, Tristan, Hamlet, Prométhée. Les Configurations musicales d’une figure mythique chez Heiner Müller et Wolfgang Rihm“, in: *Heiner Müller. Généalogie d’une œuvre à venir (=Théâtre/Public 160/161 (2002))*, S. 58–63, S. 59 f.

<sup>36</sup> Vgl. M. Zenck, „Die ästhetische Produktivkraft des Phantastischen des Wahnsinns im Werk Wolfgang Rihms. – Spuren von Artaud, Adolf Wölfl und Heiner Müller“, in: *Wolfgang Rihm. Ein Symposiumsbericht*, hrsg. v. Hans Klaus Jungheinrich u. Wolfgang Hofer, Mainz 2003.

<sup>37</sup> Vgl. M. Zenck, „wegwerfend die angezettelten Wortopern“. Zum wirklichen und imaginären Musiktheater Adriana Hölszkys“ (Vortragsmanuskript, Druck in Vorbereitung).

<sup>38</sup> Vgl. diese Formulierung mit Bezug auf Heiner Müllers *Bildbeschreibung* bei G. Heeg, „Die Provokation der poésie muette. Das zeitgenössische ‚Theater der Bilder‘ und die Tableautheorie des Theaters“, in: *Grenzgänge. Das Theater und die anderen Künste*, hrsg. v. G. Brandstetter, Helga Finter u. Markus Weßendorf, Tübingen 1988, S. 155.

<sup>39</sup> Vgl. dazu M. Zenck, „Die mehrfache Codierung der Figur: Ihr defigurativer und torsohafter Modus bei Johann Sebastian Bach, Helmut Lachenmann und Auguste Rodin“, in: *de figura*, hrsg. v. G. Brandstetter u. S. Peters.

<sup>40</sup> Das kompositorische Verfahren Wolfgang Rihms, Akkordblöcke und Klangzustände wie Figuren und Doubles zu behandeln, wie der Komponist es in *Klangbeschreibung I* realisierte, geht auf seine intensive Befassung mit analogen Verfahren in Heiner Müllers *Hamletmaschine* zurück (vgl. M. Zenck, „Die doppelte Übermalung der ‚Alkestis‘ von Euripides und Glück in der Inszenierung von Robert Wilson und in der ‚Klangbeschreibung I–III‘ von Wolfgang Rihm“, erscheint in: *Ende der Vorstellung. Heiner Müller: „Bildbeschreibung“*, hrsg. v. Ulricke Haß, Frankfurt/M. 2002).

<sup>41</sup> Vgl. hierzu prinzipiell H.-Th. Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 289 f. u. S. 292 f.

<sup>42</sup> Vgl. M. Zenck, „Der Begriff des ‚Imaginären‘ und die Theatralität der Musik. Wirkungen des Theatralitätskonzepts in der Musikwissenschaft“, erscheint in: *Theatralität*.

Konzeption der ‚Aufführung als Text‘, die sich bei aller Problematik in den Theaterwissenschaften längstens durchgesetzt hat. (Nicht die Partitur einer Oper schließt alle Möglichkeiten ihrer Inszenierungen ein, sondern die realisierten Inszenierungen weisen der Partitur diese Potentialitäten als Sinnzuschreibungen zu.) So kann am Paradigma des Gesamtwerks von Pierre Boulez<sup>43</sup> umfassend gezeigt werden, was das Theatralitätskonzept nicht nur im Hinblick auf normativ gattungsästhetisch bestimmte Werke des Musiktheaters zu leisten vermag, sondern auch im Hinblick auf scheinbar rein abstrakte, a-korporale und strukturbestimmte Werke von Boulez, die sich durch ihr Prinzip von Intertextualität ohnehin von einem Komponieren in den Gattungen der Kammer-, Ensemble-, Vokal- und Orchester- und Theater-Musik (Oper, Musiktheater) gelöst haben. Dies kann mit literaturwissenschaftlichen Einsichten etwa in die spatial und theatral verfasste Poetik von Stéphane Mallarmé<sup>44</sup> nicht weniger in Verbindung gebracht werden als mit dem *Theater der Dichtung* von Karl Kraus.<sup>45</sup> Wird gewöhnlich Lyrik, vor allem die hermetische Dichtung von Mallarmé, gattungsästhetisch klar von der Epik und vor allem dem Drama und seiner verwandten theatralen Gattungen unterschieden, so zeigt sich bei anderer Perspektive der Verräumlichung und der Performanz der explizit theatrale Ansatzpunkt der Lyrik Mallarmés und der Vorträge von Dichtung durch Karl Kraus. Bei diesen genannten und bei der oralen Poesie von Ossip Mandelstam<sup>46</sup> ist im Zusammenhang mit der Musik vor allem daran zu erinnern, dass Musik nicht erst dann in einen performativen Kontext gerät, wenn sie gespielt und öffentlich in einem konzertanten oder theatralen Raum aufgeführt wird (obwohl der Aufführungsort etwa des Theaters vor allem bei der Uraufführung Beethoven-scher Sinfonien<sup>47</sup> und Klavierkonzerte beispielsweise im Hofburgtheater oder im Theater an der Wien bereits bezeichnend ist), sondern dass dieser performative Grundzug durch das beim Komponieren relevante Körperwissen und Körpergedächtnis zum integralen Vorgang des Erfindens von Musik gehört (vgl. die Bedeutung des Klavierspielens bei Ludwig van Beethoven<sup>48</sup> und bei Pierre Boulez<sup>49</sup> für die Komposition ihrer Klavierwerke).

\*

<sup>43</sup> Zu diesem Aspekt sind bereits einige Studien erschienen, andere befinden sich noch in Vorbereitung (vgl. M. Zenck, „L’Orestie‘ – ‚Marges‘. Zu den frühen rituellen musiktheatralen Projekten von Pierre Boulez“, in: *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung* 15 (April 2002), S. 20–27; vgl. weiter M. Zenck, „Pierre Boulez’ ‚Orestie‘ (1955! – 1995?). Das unveröffentlichte Manuskript der 158 Seiten umfassenden szenischen Musik zu Jean-Louis Barraults Inszenierung der Trilogie der ‚Orestie‘ im Théâtre Marigny“, erscheint, in: *AfMw* 60 (2003) 2; vgl. weiter M. Zenck, „Pierre Boulez’ Oper ‚Orestie‘. Die Bühnenmusik von Pierre Boulez zu einer ‚Orestie‘ (1955) und das Opernprojekt einer ‚Orestie‘ (1995) von Heiner Müller und Pierre Boulez“, erscheint in: *Musik & Ästhetik* 2003; weitere Studien zur Korporalität in der Musik von Pierre Boulez und zur Bühnenmusik von Boulez zur von Jean-Louis Barrault dramatisierten Version von Nietzsches *Ainsi parlait Zarathoustra* sind auf Grund von Forschungsaufenthalten an der BNF, Arsenal und in der Paul Sacher Stiftung in Arbeit. (Weitere Einzelheiten hierzu können unter <http://www.uni-bamberg.de/ppp/musikwissenschaft> abgerufen werden).

<sup>44</sup> Vgl. Dominique D. Fisher, *Staging of Language and Language(s) of the Stage. Mallarmé’s Poème Critique and Artaud’s Poetry-Minustext*, New York 1994; vgl. dazu explizit den Hinweis von Stéphane Mallarmé auf sein Gedicht *Igitur*: „...le lecteur qui met les choses en scène, elle-même.“ (vgl. die Angabe und die Diskussion der Textstelle im Zusammenhang der Interpretation in M. Zenck, „Artaud – Mallarmé – Boulez – Derrida“, in: *Musiktheater heute – eine Standortbestimmung*).

<sup>45</sup> Vgl. dazu die Ausführungen unter Fußnote 26.

<sup>46</sup> Vgl. dazu M. Zenck, „Mandelstam – du Bouchet. Celans Übersetzungen in der Musik von Klaus Huber und André Boucourechliov“, in: *Celan-Jb.* 7 (1997/98), S. 145 f.

<sup>47</sup> Die Theatralität etwa der Gattung der Sinfonie bei Beethoven wäre dabei ein eigenes Thema. Es wäre nicht nur im Hinblick auf die theatralen und szenischen Diskurse und der dramentheoretischen Termini von Bedeutung, sondern ebenso im Bezug auf die Schauspiel- und Ballettmusiken Beethovens, etwa des *Egmont* und der *Geschöpfe des Prometheus*.

<sup>48</sup> Vgl. hierzu Richard Kramer, „Op. 90 und die Fenster zur Vergangenheit“, in: *Beethoven und die Rezeption der alten Musik. Die hohe Schule der Überlieferung*, hrsg. v. Hans-Werner Kühlen (= *Schriftenreihe zur Beethoven-Forschung*, Bd. 16), Bonn 2002, S. 93–119; vgl. insbesondere zu diesem thematischen Zusammenhang in op. 110: M. Zenck, „Körperreflex – Körpergedächtnis – Formierter Körper. Körpererfahrungen an Beethovens Klaviersonate op. 110“, erscheint in: *Körpermusik – Kunstkörper – Körpertheater*.

<sup>49</sup> Vgl. Christine Fesefeldt, „Körpergestiken in den Klavierwerken von Pierre Boulez“, erscheint in: *Körpermusik – Kunstkörper – Körpertheater*.

Ein anderer entscheidender Aspekt der Theatralität ist neben den im gesamten Forschungsprojekt thematisierten der Inszenierung, der Verkörperung, der Medialität, der Ritualität, derjenige, der das Verhältnis von Performativität und Ereignis betrifft. Exemplarisch kann dieser Bezug an der Transformation zwischen der vom Nô-Theater bestimmten Inszenierung des *King Lear* durch Tadashi Suzuki in die musikalisch-szenische der Oper *Vision of Lear* von Toshio Hosokawa<sup>50</sup> auch systematisch entwickelt werden: In den Künsten wird wie im lebensgeschichtlichen Zusammenhang mit ‚Ereignis‘ ein ausgezeichneter Augenblick bezeichnet, in dem sich entweder eine Entwicklung zusammenzieht, verdichtet und entlädt oder in dem etwas vollkommen Unvorhersehbares eintritt. Obgleich dieser Moment von reichster Intensität ist, wird er gerade vermöge der Kontraktion von zeitlichen Verläufen oder der Explosivität wesentlich überschritten oder von der mit ihm verbundenen Erfahrung entgrenzt.

Insbesondere im Hinblick auf Hosokawas Oper *Vision of Lear* kann Ereignishaftigkeit gerade auch jenseits jeglicher abendländisch-philosophischer Spekulativität, nämlich innerhalb der nicht-singulären Repetitivität des Rituals (hier am Beispiel der Nô-Theater-Tradition) hervortreten. Einer besonderen Qualität wird diese Feststellung in Hosokawas Komposition überdies durch die Setzung einer gleichsam – vom Premierenpublikum in Shizuoko offensichtlich nicht nachvollzogenen (Zwischenapplaus!) – ‚doppelten Rahmung‘ der entgrenzten Ereignishaftigkeit mit musikalischen Mitteln (Generalpause) zugeführt. Diese kommt somit im Sinne der unabschließbaren Repetitivität zum Ausdruck, weil das Stück von zwei offenen Schlüssen umgeben wird.

In diesem Sinn können die einzelnen Werke und Objekte der Künste als ästhetisches Ereignis<sup>51</sup> bestimmt werden. Die Kunst und die Musik als intensitätsreichste Grenzüberschreitung<sup>52</sup> weist ihre Ereignishaftigkeit jedoch auf Grund der materialen, medialen, produktiven und performativen Differenz<sup>53</sup> auf je unterschiedliche Weise aus. Was in der Kunst nicht allgemein Ereignis ist, denn das wäre nur eine phrasenhafte und allzu generelle Bestimmung, sondern was es ist, das das ästhetische Objekt zu einem Ereignis macht, zeigt sich in der Anordnung ihrer formalen Konstituenten, durch die sie die spezifische Ereignishaftigkeit in Beziehung auf einen besonderen Zeitpunkt hin bestimmt. Diese temporale Zuordnung gilt sowohl für die Zeitkünste (Literatur, Musik, Ballett, performing art usw.) als auch für die nicht-zeitlichen Künste (Architektur, Plastik, Malerei usw.), die diesen Ort zwar im Raum oder auf der Fläche ausweisen, der aber etwa in den Proportionen, Schnittpunkten oder in der Narration zeitlich prozessual interpretierbar ist. – Als Ereignis kann aber nicht nur der konstruktiv ausgewiesene „Itzt-Punkt“ (im hegelschen Sinn der Zeitpunkt des Jetzt)<sup>54</sup> in einem temporal bestimmten Verlauf bezeichnet werden, sondern zum Ereignis kann auch ein ästhetisches Objekt von ausgezeichneter Ereignislosigkeit werden. Die Absenz von Ereignishaftigkeit im leeren Raum durch einen einzigen, alles beherrschenden Blick innerhalb einer Theorie der im Bild verhandelten Blicke,<sup>55</sup> im leeren, weil blicklosen Bild *Las Meninas* von Diego Velázquez,<sup>56</sup> in der leeren musikalischen und doch gerahmten Zeit (John Cage, 4'33") oder in der durch Verräumlichung entleerten musikalischen Zeit (György Ligeti, *Atmosphères*) verweist aber in der Negation auf die im Hintergrund wirksame Folie der intendierten Ereignishaftigkeit.

<sup>50</sup> Vgl. M. Zenck, T. Becker u. R. Woebis, „Freisetzung des Ereignisses im performativen Ritual? Zu Tadashi Suzukis Nô-Theater-Inszenierung von Shakespeares *King Lear* (1998/99) und zur musik-theatralen Komposition *Vision of Lear* von Toshio Hosokawa (1998/99)“, erscheint in: *Performativität und Ereignis*.

<sup>51</sup> Vgl. Ulrich Schütte, *Kunst als ästhetisches Ereignis* (= *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, Bd. 24), Marburg 1997.

<sup>52</sup> Ernst Bloch, „Überschreitung und intensitätsreichste Menschenwelt in der Musik“, in: ders., *Das Prinzip Hoffnung* (= *Gesamtausgabe*, Bd. 5.1–2), Frankfurt/M. 1959, Bd. 1, S. 1243–1296.

<sup>53</sup> Vgl. Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris 1985.

<sup>54</sup> Vgl. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Ästhetik*, nach der zweiten Ausgabe Heinrich Gustav Hothos von 1842, mit einer Einführung von Georg Lukács, Frankfurt/M., o. J., Bd. II, S. 277.

<sup>55</sup> Vgl. Jean Paris, „Drei Augen-Blicke“, in: *Der Betrachter ist im Bild*, hrsg. v. Wolfgang Kemp, Berlin 1992, S. 60–71 (Originalausgabe: Jean Paris, *L'Espace et le regard*, Paris 1965).

<sup>56</sup> Vgl. dazu ausführlich: Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt/M. 1971, S. 31–45.

Jede Ereignishaftigkeit, obwohl sie vom ästhetischen Objekt kompositorisch genau ausgewiesen sein mag, wird diesem Gegenstand durch die ästhetische Erfahrung des Subjekts zugesprochen. Die differenziertere Rezeptionsforschung hat hier ein dialogisch-dialektisches Verhältnis angenommen: im „impliziten Leser“,<sup>57</sup> im einkomponierten Hörer und Publikum<sup>58</sup> und in der Vorstellung, dass der Betrachter „im Bild“ ist.<sup>59</sup> In welcher Weise Kunst zum ästhetischen Ereignis wird, wird von dieser doppelten Setzung des Ereignisses im ästhetischen Subjekt der Kunst und im Rezipienten entschieden. Allgemein kann diese nur behauptet, am Modell aber kann sie möglicherweise bestimmt und bewahrheitet werden.

#### IV. Ausblick: Der Körper in der Musik

Innerhalb des hier skizzierten, langjährig entwickelten und durch interdisziplinäre Vernetzung verfeinerten Forschungsinstrumentariums der Theatralität ergeben sich spezifische Fragestellungen vor allem hinsichtlich einer von der Musikwissenschaft weitgehend unbeachteten Untersuchungsperspektive nach dem essentiellen Verhältnis von Körper und Musik.<sup>60</sup> Dabei gilt es insbesondere, neben den aufgrund von Choreographien und Libretti von außen an die Musik herangetragenen Zuschreibungen, Körperlichkeit als wesentliches Konstituens der Musik, als eine ihr immanente Kategorie der Produktion, Reproduktion und Rezeption zu erkennen und zu verstehen. Obwohl im Kolloquiumsband *Verkörperung* bereits thematisiert,<sup>61</sup> bleibt neben dem performativen Grundzug sowohl des Komponierens als auch des Aufführens und Hörens von Musik – wobei sich das „embodiment“ des in den Notentext eingeschriebenen Körpers jedesmal neu vollzieht – die genauere Bestimmung des Themas „Der Körper in der Musik“ ein grundlegendes Desiderat musikwissenschaftlicher Forschung. Sie folgt bisher innerhalb des ohnehin überholten Dualismus zwischen der Cartesianischen „res cogitans“ und „res extensa“, sowie der im Anschluss an Hanslick apodiktisch überakzentuierten Geistfähigkeit des musikalischen Materials weitgehend einseitig dem die Komposition konstituierenden Denkkakt (vgl. die musikalischen Analysen, die unentwegt die rationale Leistung des Komponierens unter Beweis zu stellen bemüht sind) und vernachlässigt das mnemotechnische Körpergedächtnis und mimetische Vermögen, sowohl der Komponisten, der Instrumentalisten als auch der durchaus sinnlich wahrnehmenden Hörer. Diese Prozessualität des Körperlichen konstituiert sich nicht nur im Akt des Komponierens, wo sie im Schaffensprozess freigesetzt, durch Spezifika materialer Organisation und instrumentaler Disposition über den Weg der Partitur auf die Interpreten übertragen wird, sondern überdies in einer weit zurückreichenden, oral-mimetisch vermittelten Praxis des Instrumentalspiels und Gesangs, durch welche die Aufführung weit über die im Notentext darstellbaren Anweisungen hinaus auf einem komplexen Körpergedächtnis basiert, welches sowohl Figuren des Spiels zu memorieren vermag, als auch Körper-Techniken – etwa des adäquaten Atmens – für die Interpretation bereitstellt. Inwieweit der Notentext in diesem Sinne eine Körpersprache darstellt, verdeutlicht sich insbesondere in einer Vielzahl von Instrumentalschulen,<sup>62</sup> in welchen die häufig apostrophierte „Angemessenheit“ des Spiels in

<sup>57</sup> Vgl. Wolfgang Iser, *Der implizite Leser*, München 1972.

<sup>58</sup> Vgl. *Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft*, hrsg. v. Hermann Danuser (= *Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover*, Bd. 3), Laaber 1991; vgl. weiter M. Zenck, „Entwurf einer Soziologie der musikalischen Rezeption“, in: *Mf* 33 (1980), S. 253–279.

<sup>59</sup> Vgl. *Der Betrachter ist im Bild*.

<sup>60</sup> Vgl. T. Becker u. R. Woebs, „Aldann, soll er uns etwas denken?“.

<sup>61</sup> Vgl. M. Zenck u. a., „Gestisches Tempo. Die Verkörperung der Zeit in der Musik – Grenzen des Körpers und seine Überschreitungen“, in: *Verkörperung*, S. 345–368.

<sup>62</sup> Neben den unzähligen Schulwerken für Gesang, Streich-, Schlag- und Blasinstrumente gibt es auch für Klavier und Tasteninstrumente eine vor allem bis ins 18. Jahrhundert zurückreichende nahezu ungebrochene Tradition, mittels der das historisch sich verändernde Verhältnis von Körper und Instrument deutlich wird. Vgl. hierzu insbesondere: *Musik und Körper*, hrsg. v. Werner Pütz, Essen 1990; Freia Hoffmann, *Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur*, Frankfurt/M. 1991; Renate Wieland u. Jürgen Uhde: *Forschendes Üben. Wege instrumentalen Lernens; über den Interpreten und den Körper als Instrument der Musik*, Kassel 2002.

eine Handlungsanweisung des Übens überführt wird. Zu diesem antrainierten und nicht selten konservatorisch dressierten Körpergedächtnis, welches verinnerlicht zu gegebener Situation abgerufen werden kann, gehört zum einen die Reziprozität von eingeschriebenem Gestus und der diesem Gestus entsprechenden Bewegung des Dirigenten oder Interpreten, wie sie Pierre Boulez im Kapitel „Les incidences réciproques du geste et de la partition“<sup>63</sup> herausgearbeitet hat, zum anderen die vom Körpergedächtnis zu unterscheidende Erinnerung, welche unwillkürlich, ohne dass sie im Gegensatz zum Körpergedächtnis abgerufen werden kann, vom Bewusstseinsstrom und vom Habitus einer Stelle (ihrem Muskeltonus) ausgelöst, dann nach oben geschwemmt, sich dem Prozess des Komponierens und Spielens mitteilt.<sup>64</sup>

Neben diesem Verhältnis zwischen Körper, Instrument und der Notation der Musik, also der Frage nach der Bedeutung der Körperlichkeit für Produktion, Reproduktion und Interpretation bleiben sowohl die ästhetische Immanenz des Körpers in der Musik durch sein Szenisch-Werden im theatralen – oder gerade auch seine Präsenz im non-theatralen – Raum der Komposition hinsichtlich einer Ästhetik des Performativen,<sup>65</sup> als auch der instrumentalisierte Körper politischer missbrauchter, resp. totalitärer Musik zentrale Felder für die musikwissenschaftliche Forschung. Denn einerseits wird der in Produktionsästhetiken des frühen 20. Jahrhunderts weitgehend missverstandene Akt der Entleiblichung in einem angenommenen sublimativ-kathartischen Schaffensprozess durch die musiktheatrale Produktion (von Richard Strauss' *Salome* bis Alban Bergs *Lulu*) konsequent unterminiert, andererseits der Körper als verfügbare, vermessbare und exekutierbare Masse im Dritten Reich durch die Musik instrumentalisiert (Olympia-Musiken 1936),<sup>66</sup> sowie darüber hinaus auch in jugendkulturellen Ritualen der jüngeren Geschichte entweder in seiner Beschränkung durch die Gesellschaft freigesetzt (Rock 'n Roll) oder in neuer Weise durch maschinelle Vermessung (Techno) seiner alltäglichen Fragilität enthoben.<sup>67</sup>

<sup>63</sup> Pierre Boulez, *L'écriture du geste*, Paris 2002, S. 109–136.

<sup>64</sup> Dies wäre, wie Richard Kramer gezeigt hat, ein Vorgang, der deutlich unter dem unter „Angst“ stehenden „Einfluss“ stehen würde. Mit Blick auf Beethovens op. 90 wäre unter der Prämisse von Harold Blooms *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* (Oxford u. a. 1973) das Einflussverbot gleichsam von der subkutanen Erinnerung unterlaufen, die vom verwandt taktilem Druck auf den Tasten des Klaviers ausgelöst wurde. Vgl. R. Kramer, „Beethovens Opus 90 und die Fenster zur Vergangenheit“, S. 104.

<sup>65</sup> Vgl. D. Mersch, *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/M. 2002.

<sup>66</sup> Vgl. T. Becker u. R. Woebs, „Aldann, soll er uns etwas denken?“.

<sup>67</sup> Vgl. T. Becker u. R. Woebs, „Back to the Future: Hearing, Rituality and Techno“, in: *Hearing and Listening in Cultural Contexts*, hrsg. v. M. P. Baumann (= *The World of Music*, Bd. 41.1), Berlin 1999, S. 59–71; Vgl. insbesondere das z. Zt. laufende Buchprojekt der Historischen Musikwissenschaft Bamberg mit dem Arbeitstitel: *Körpermusik – Kunstkörper – Körpertheater* (weitere Einzelheiten hierzu können nebst Inhaltsverzeichnis unter <http://www.uni-bamberg.de/ppp/musikwissenschaft> abgerufen werden).

---

## BERICHTE

---

Aachen, 5. und 6. Oktober 2002:

### 7. Tagung der Hermann-Schroeder-Gesellschaft

von Rainer Mohrs, Zornheim

In ihren Begrüßungsworten zu der in der Hochschule für Kirchenmusik St. Gregorius in Aachen veranstalteten Tagung betonten Hochschuldirektor Matthias Kreuels (Aachen) und der Vorsitzende der Schroeder-Gesellschaft, Peter Becker (Hannover), dass die über 1200 Jahre alte Tradition der Dommusik in der Stadt Karls des Großen und insbesondere die Pflege des gregorianischen Choralis das Schaffen Schroeders beeinflusst haben.

Clemens Ganz (Köln) referierte über Fragen der Interpretation der Orgelmusik Schroeders. Am Beispiel von *Präludium und Fuge über „Christ lag in Todesbanden“* (1930) zeigte er, dass die Interpretation dieses neobarocken Stückes von Prinzipien der Musik Bachs und seiner Zeit auszugehen habe, zum Beispiel im Hinblick auf Artikulation, Phrasierung und motivische Gestaltung. Grundlagen der Musik Schroeders sind exakte rhythmische Gestaltung und Klarheit der Form. Die Noteneditionen enthalten nur spärliche Hinweise zu Dynamik und Artikulation, man könne aber davon ausgehen, dass zu jener Zeit das Bewusstsein für historische Spielweisen noch nicht sehr ausgeprägt war und das Legato die Grundform des Anschlags darstellte. Bei Orgelmusik über gregorianische Themen orientiert sich die Artikulation des Themas am besten an der Silbenverteilung des Cantus. Am Beispiel der *Marianischen Antiphonen* (1953) stellte Ganz zwei alternative Interpretationsmöglichkeiten vor und betonte, dass die schillernde, schweifende Tonalität eine gleichermaßen klare und farbige Registrierung erfordere, die jedoch immer im Dienste der Struktur stehen und gewisse Grenzen nicht überschreiten solle.

Raimund Keusen (Bonn) erläuterte die Prinzipien der Messkomposition Hermann Schroeders. Mit insgesamt 40 Messen schuf Schroeder eine Vielzahl von Formen und Besetzungen für die konkrete Verwendung in der Liturgie. Die früheste Messe entstand 1927 für den Aachener Domchor (*Missa in h*), die späten Messen sind in der Landessprache komponiert und berücksichtigen zum Teil die Anforderungen des II. Vatikanischen Konzils. In seinen lateinischen Messen greift Schroeder oft auf gregorianische Themen zurück, so verwendet z. B. die *Missa „Regina coeli“* für Chor und Orgel (1950) die entsprechende Melodie aus den Marianischen Antiphonen in allen Messsätzen, und zwar als Kontrapunkt im obligaten Orgelpart. Rainer Mohrs (Mainz) referierte über die vielfältigen Beziehungen Hermann Schroeders zu Aachen. Um 1930 hat der Aachener Domchor unter Theodor B. Rehmann mehrere Chorwerke des jungen Komponisten uraufgeführt und ihm dadurch Gelegenheit gegeben, erste praktische Erfahrungen zu sammeln (u. a. die *Missa in H* und die Motetten *In stiller Nacht* und *Siehe, die Jungfrau wird empfangen*). Schroeder begleitete den Aachener Domchor im Frühjahr 1935 auf einer Konzertreise nach Italien und hatte bei Konzerten in Freiburg, Mailand, Florenz und Rom mit seiner *Toccata c-Moll* (1930) erste Erfolge als Organist und Komponist. 1937/38 unterrichtete er Kontrapunkt am Gregoriushaus, bevor er 1938 als Domorganist nach Trier ging und 1946 Professor an der Kölner Musikhochschule wurde.

Der Aachener Domchor unter der Leitung von Berthold Botzet, Domorganist Norbert Richtsteig, Marlies Buchmann (Sopran) und Thomas Blees (Cello) umrahmten die Tagung mit musikalischen Beiträgen in Konzert und Gottesdienst. Die nächste Tagung der Hermann-Schroeder-Gesellschaft wird am 27./28. September 2003 in Trier durchgeführt, voraussichtlich am 18./19. Juni 2004 findet die Tagung anlässlich des 100. Geburtstages von Schroeder in Zusammenarbeit mit der Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte (Köln) und der Arbeitsgemeinschaft für mittelrheinische Musikgeschichte (Mainz) statt.

Schwabach, 25. bis 27. Oktober 2002:

Internationales musikwissenschaftliches Symposium „Adolph von Henselt und der musikkulturelle Dialog zwischen dem westlichen und östlichen Europa im 19. Jahrhundert“

von Klaus Keil, Frankfurt am Main

Der Pianist und Komponist Adolph von Henselt (1814–1889) ist heute vergessen, obwohl er zu seiner Zeit als Pianist in einem Atemzug mit Franz Liszt und Sigismund Thalberg genannt und als Komponist sogar mit Frédéric Chopin verglichen wurde. Dass er der Nachwelt so wenig bekannt blieb, mag auch daran liegen, dass er seiner Karriere als Pianist und Komponist nach wenigen Jahren ein Ende setzte und nach Russland auswanderte, wo er zum bedeutendsten und einflussreichsten Musikpädagogen seiner Zeit wurde.

Diese interessante, vielschichtige und manchmal auch skurrile Persönlichkeit, ihr Werk und ihre Bedeutung öffentlich zu machen und der Wissenschaft näher zu bringen, war das Ziel des Henselt-Festivals und des damit verbundenen Symposiums, das vom Institut für deutsche Musik im östlichen Europa e. V. (IME), Bonn, in Zusammenarbeit mit dem Lehrstuhl für historische Musikwissenschaft der Universität Leipzig und dem Kulturrat der Stadt Schwabach veranstaltet wurde.

Gegeben wurden öffentliche Konzerte mit Werken des in Schwabach geborenen Komponisten, u. a. sein *Klavierkonzert* in der Fassung mit Streichquintett sowie die einstmals so berühmte *Etude* „*Si oiseau j'étais, à toi je volerais*“ (genannt „Vögleinetüde“), die ein Paradedstück von Clara Schumann war.

Die Vorträge näherten sich dem weithin noch unerforschten Gegenstand von verschiedenen Seiten an: Den zeitgeschichtlichen Kontext untersuchten die Referate von Klaus-Peter Koch (Bonn) mit einem Bericht über nach St. Petersburg emigrierte deutsche Musiker im 19. Jahrhundert und von Denis Lomtev (Moskau) über den Beitrag deutscher Immigranten zur Entwicklung der russischen Klavierkultur bis zum Eintreffen Henselts. Wolfgang Dippert und Roland Schmid (beide Schwabach) boten einen historischen Rückblick auf welt- und stadtgeschichtliche Hintergründe und entwickelten Perspektiven für die Präsentation des „berühmtesten Sohnes der Stadt“ in der Gegenwart. Richard B. Davis (Sandhurst/GB) beschäftigte sich mit der russischen Klaviermusik der Zeit Henselts. Umfangreiche neue biographische Ergebnisse lieferte Natalia Keil-Senserowa (früher Gliantseva, St. Petersburg), die zahlreiche Dokumente in St. Petersburger Archiven auswerten konnte. Klaus Keil (Frankfurt am Main) bot einen Überblick über den Briefnachlass des Komponisten, aus dem ebenfalls viel Neues über die Biographie zu erfahren ist. Karol Bula (Katovice) ging den Beziehungen Henselts zu Schlesien nach. Mehr als 20 bildliche Darstellungen von Henselt konnte Jürgen Söllner zeigen. Henselts „poetischer“ Klaviermusik näherte sich Lothar Schmidt (Leipzig) und der besonderen Spieltechnik und speziellen Ästhetik Lucian Schiwietz (Bonn) anhand der Beethoven-Bearbeitungen Henselts. Dass eine genaue Erfassung des Werkes, das in vielen gedruckten Quellen, darunter mehrfache Nachdrucke derselben Kompositionen, noch ein Desiderat ist, zeigte Stefan Hoffmann (Gunzenhausen). Die Rezeptionsgeschichte der Werke Henselts zeichnete Helga Schick (Bonn) nach. Über zwei hervorragende Schüler Henselts, Nikolaj Segeevič Zverev und Ella von Schulz-Adaiewsky, berichteten Irina Meltser-Chafran (Jekaterinburg/Köln) und Renate Hüsken (Köln). Dass die Person Henselts und die seines Sohnes Alexander auch literarisch „verarbeitet“ wurden, zeigte Wojciech Kunicki (Wrocław).

Die Bedeutung Henselts in der Musikgeschichte, vor allem die des Klavierpädagogen für die russische Pianistik, müsste noch weiter erforscht, seine Werke sollten einem breiteren Publikum bekannt gemacht werden. Zu diesem Zweck wurde zum Ende des Festivals eine Internationale Adolph-Henselt-Gesellschaft gegründet.

Weimar, 22. bis 24. November 2002:

Symposium „Johann Friedrich Reichardt (1752–1814) und die Literatur“

von Markus Fahlbusch, Frankfurt am Main

Anlässlich des 250. Geburtstages von Johann Friedrich Reichardt veranstaltete die Goethe-Gesellschaft Weimar unter der Leitung von Walter Salmen ein Symposium, das sich dieser schillernden und in vielerlei Richtung tätigen Persönlichkeit der Goethe-Zeit als eines international reputierten *Homme de lettres* annehmen wollte. Einerseits galt es, Reichardts eigene schriftstellerische Betätigung zu würdigen, andererseits seinen intensiven Kontakt und Austausch mit seinen literarischen Zeitgenossen. So trat das Symposium in einen fächerübergreifenden Dialog, der literaturhistorische, sozial- und kulturgeschichtliche, musikästhetische und nicht zuletzt politische Aspekte miteinander kombinierte und konfrontierte.

Unter dem Stichwort „Der Autor Reichardt“ untersuchte Andreas Anglet (Köln) die Struktur und Sprache des stark autobiographischen Romans *Leben des berühmten Tonkünstlers Heinrich Wilhelm Gulden*, der durch seine heterogene Struktur hindurch den Konflikt zwischen der Ästhetik einer natürlichen Expressivität in rousseauscher Perspektive einerseits und dem Drill und der Zur-Schau-Stellung des musikalischen „Wunderthieres“ andererseits literarisch austrägt. Des *Arminius von der Eiche* und des *Rheingrafs* nahm sich Volkmar Braunbehrens (Freiburg) an, der auch auf die problematische Seite von Reichardts Vielseitigkeit wies – als Tätigkeit, die im Beginnen als solchem bereits Befriedigung finde –, der jedoch auch die Bedeutung dieser Versuche als Sozialkritik und Satire unterstrich. Die politische Publizistik Reichardts, der sich auch hier vielschichtig und widersprüchlich zeigt, behandelten Gerda Heinrich (Berlin) und Gudrun Busch (Mönchengladbach). Auf der Grundlage der Briefe kennzeichnete Gabriele Busch-Salmen (Freiburg/Kirchzarten) das 20-jährige ambivalente Miteinander von Reichardt und Goethe, den jener schon früh und auch nach der späteren Distanzierung als Instanz anerkannte. Den amtlichen Briefwechsel des Hofkapellmeisters, der auch lange nach seiner Entlassung von seiner Rehabilitation nicht ablassen wollte und sich als teils abhängiger, teils renitenter Untertan zeigte, analysierte Christoph Henzel (Berlin).

Der zweite Teil des Symposions widmete sich „Reichardts Beziehungen zu den Dichtern“. So konnte Achim Aurnhammer (Freiburg) durch Analyse von Reichardts Petrarca-Vertonungen seine Teilhabe am zweiten Petrarcismus deutlich machen, Reinhart Meyer (Regensburg) Umfang und Bedeutung von Vertonungen Metastasios kennzeichnen. Auch die weiteren Vorträge stellten Reichardt gleichsam in die Mitte eines imaginären Kreises namhafter literarischer Zeitgenossen, mit denen der an so vielem Interessierte in Beziehungen stand. Ob es galt, die Weiterentwicklung herderscher Ideen zu verfolgen (Walter Salmen, Freiburg/Kirchzarten), ob es um sein inniges Verhältnis zu Matthias Claudius (Hermann Patsch, München), die zeitlebens empfundene Verbundenheit mit dem einstigen Lehrer Kant (Markus Fahlbusch, Frankfurt am Main), seine Auseinandersetzung mit Lavater (Christoph Michel, Freiburg), die außerordentlich scharfe Polemik, der Reichardt durch Schiller ausgesetzt war (Bodo Plachta, Amsterdam), oder ob es um eine „gender-sensible“ Analyse des Verhältnisses zu Caroline Rudolphi (Gudrun Loster-Schneider, Mannheim), die Nähe seines Liedschaffens zu Achim von Arnim und Clemens Brentano (Renate Moehring, Frankfurt am Main), sein vielleicht unvollkommenes Sensorium für die Begabung Tiecks (Achim Hölter, Münster) ging – wobei weitere Vorträge zu Voß, zu Klopstock und zu den Brüdern Grimm kurzfristig abgesagt wurden: Die beeindruckende Liste der Themen erlaubte es, dem künstlerischen und kulturellen Netz, in dem sich Reichardt bewegte, in seinen Verknüpfungen zu folgen und ihre Erkenntnis voranzutreiben.

Zugleich wurde sich das Symposium auch des Veranstaltungsortes und der Kulturregion, in der man sich befand, bewusst, teils bereits durch den Vortrag über Halles literarisches Leben um 1800 (Hans-Joachim Kertscher, Halle), besonders aber auch durch die Podiumsdiskussion „Weimarer Geselligkeitskultur im Zeichen des Paradigmenwechsels der französischen Revolution“. Dadurch

wurde es möglich, auch die sozialen Bedingungen und Entfaltungsräume künstlerischer Produktion ins Auge zu fassen, die zum Verständnis Reichardts maßgeblich beitragen. Die lebhaft und durch eine Atmosphäre des arbeitsteiligen Zusammentragens gekennzeichnete Diskussion konnte in dem Ambiente des Goethe-Nationalmuseums ihrerseits ein Stück Geselligkeitskultur verwirklichen und dem Symposium ein Moment zwanglosen historischen Brückenschlags zum Weimar Goethes eintragen. Die Drucklegung der Referate ist in Vorbereitung.

London, 23. und 24. November 2002:

„Handel in Cities and Houses“

von Annette Landgraf, Halle an der Saale

Bereits zum fünften Mal veranstaltete das Londoner Handel Institute im Kings College eine wissenschaftliche Konferenz mit internationaler Beteiligung. Stanley Sadie gab als Einleitung mit dem Referat „Composers and Cities“ einen allgemeinen Überblick über Musikergedenkstätten; es folgten, chronologisch geordnet, Vorträge zu Händels Aufenthaltsorten. Wolfgang Ruf (Halle) veranschaulichte in seinem Vortrag „Halle in 1680–1703“ die politische und soziale Situation während Händels Hallescher Zeit, Konstanze Musketa (Halle) stellte Händels Geburtshaus vor und Dorothea Schröder (Hamburg) referierte über „Private Musical Life in Hamburg around 1705“. Annette Landgraf (Halle) zeichnete ein Bild von Aachen und Burtscheid zu der Zeit von Händels Kuraufenthalt im Herbst 1737, und Richard King (College Park) sprach über „Anne of Hanover as Patron“. Sie war Händels Lieblingsschülerin und scheint ihn auch nach ihrer Heirat aus den Niederlanden noch unterstützt zu haben.

Am Schluss des ersten Tages stand das wohl wichtigste Referat der gesamten Tagung, Ursula Kirkendales (Rom) Beitrag, vorgetragen von Warren Kirkendale (Rom), „Handel with Ruspoli in Rome, Cerveteri, Civitavecchia, Vignanello: New Documents from the Archivio Segreto Vaticano, December 1706 to December 1708“. Für sieben Werke Händels präziserte sie Ort, Anlass und das Datum der Erstaufführung, korrigierte damit auch eigene frühere Veröffentlichungen sowie neuere von Marx, Strohm und Harris: Händel debütierte in Rom mit *Arresta il passo* (HWV 83) wahrscheinlich am 25. Dezember 1706 und trat damit in den Dienst des Marchese Ruspoli ein. Bisher wurde angenommen, die Komposition sei im Frühjahr 1708 entstanden. Am 6. Februar 1707 führte er zum Gedenken an das Erdbeben von 1703, bei dem Rom selbst verschont blieb, die Kantate *Donna, che in ciel* auf (HWV 233, bisher datiert auf „vermutl. 1708“). *Diana cacciatrice* (HWV 79) wurde am 23. Februar 1707 in Cerveteri am ersten Tag der alljährlich stattfindenden Hirschjagd uraufgeführt, und nicht erst im Mai/Juni in Vignanello, *Udite il mio consiglio* (HWV 172) erklang am 18. März 1707 in Civitavecchia zu einem Bankett, das Ruspoli auf seiner Brigantine für die Gouverneure der Stadt veranstaltete. Bisher wurde zur Entstehung angegeben „Florenz, 1706/07, überarbeitet Rom, April/Mai 1707“ (siehe *Händel-Handbuch*). *Dixit Dominus* (HWV 232) wurde nicht in „Rom, vermutlich 16. Juli 1707, Santa Maria in Monte Santo“ uraufgeführt, sondern am „1. Mai in Frascati beim Fest der Spanier zum Namenstag von König Philipp; und *Il trionfo del tempo* am folgenden Tag im Palazzo Bonelli als Anspielung auf den bevorstehenden Wettstreit der römischen Künstler. Außerdem konnten die Adressaten für Händels französische und spanische Kantate (HWV 140, HWV 155) ermittelt werden und dass die erste Aufführung von Scarlattis Oratorium *Il giardino di rose* in Massa am 3. April [1707] zum Rosenfest stattgefunden hat.“ Darüber hinaus wurde noch eine ikonographische Entdeckung präsentiert: Auf einem Bild des Malers Alessandro Piazza im Palazzo Ruspoli identifizierte Ursula Kirkendale u. a. Georg Friedrich Händel. Der entsprechende Artikel wird im Jahrgang 2003 der *Studi musicali* veröffentlicht werden.

Am folgenden Tag referierte Enrico Careri (Neapel) über den Beruf des Musikers im frühen 18. Jahrhundert in Rom und gab damit auch einen Einblick in die Position Händels; Carlo Vitali (Bologna) beleuchtete Händels Aufenthalt in der Toskana. Weitere direkt zum Rahmenthema gehörende Vorträge wurden von dem Historiker Leonard Schwarz („Handel's London“) und John Greenacombe (London; „Mr Andrews, Handel and Barn Elms“) gehalten. Etwas außerhalb des Generalthemas stand der zweite Abschnitt am Sonntagvormittag. Xavier Cervantes (Toulouse) sprach über das *Adelaide*-Libretto von Michelangelo Boccardi, das, glaubt man der Inschrift auf der Titelseite, von Händel vertont worden sein soll. Er konnte jedoch Paolo Rolli als Komponisten identifizieren („Lies and Forgeries: the Case of a Handel Ghost Libretto Reconsidered“).

John Roberts (Berkeley) griff mit seinem Referat „Young Mr Savage, Handel and the Contested ‚Gloria‘“, ein noch immer im Brennpunkt des Interesses stehendes Thema auf: die Echtheit oder Unechtheit des *Gloria*. Roberts hatte das vermutlich von William Savage für seinen eigenen Gebrauch geschriebene Notenmaterial in den Manuskripten der Royal Academy of Music in London untersucht, unter denen sich auch das *Gloria* befindet, um zu ergründen, wie eng die Verbindung zu Händel war. Außerdem ging er auf stilistische Besonderheiten des *Gloria* ein und drückte seine Zweifel an der Echtheit des Werkes aus. Graydon Beeks (Claremont; „Whilst the Musically Instruments were Tuned: Handel and the Performance of Secular Music at Cannons“) vermittelte einen Eindruck von den Örtlichkeiten des Chandos House in Cannons, der weltlichen Musik, die dort aufgeführt wurde und welche Werke Händel für Cannons geschrieben bzw. dort aufgeführt haben könnte.

Am Schluss der Konferenz standen die Beiträge vom Thomas McGearry (Champaign-Urbana) über „The Politics of Handel's London Operas, or Handel's Operas and London Politics“ und David Hunter (Austin) über die finanzielle Förderung Händels durch die königliche Familie. Händel war der am besten bezahlte Musiker, und nur adelige Musiker erhielten mehr als er („Royal Patronage of Handel in London: the Rewards of Pensions and Office“).

Mainz, 7. und 8. Februar 2003:

„Lieto fine. Dramaturgie des Schließens im Musiktheater und in der Musik um 1800“

von Thorsten Hindrichs und Peter Niedermüller, Mainz

Im Rahmen des Themenschwerpunktes „Was ist Glück?“ veranstalteten das Musikwissenschaftliche Institut, das Studium Generale und der Interdisziplinäre Arbeitskreis für Drama und Theater der Johannes Gutenberg-Universität diese Tagung, um Fragen nach den musik- und literaturhistorischen, ästhetischen und soziokulturellen Hintergründen verschiedener Konzeptionen des glücklichen Endes in der Musik um 1800 nachzugehen.

In seinem einführenden Vortrag skizzierte Reinhard Wiesend (Mainz) verschiedene Motivationen für den Einsatz eines Lieto fine an Beispielen in Opern und Instrumentalmusik von Claudio Monteverdi bis Richard Wagner. Karl Böhmer (Mainz) zeigte an den Aktschlüssen von Wolfgang Amadé Mozarts *Idomeneo* dessen künstlerisches Problem, eine Synthese aus kompositorischem Anspruch und den Traditionen der Münchner Karnevalsoper herbeizuführen. Inwiefern die zeitgenössische theoretische Diskussion um den Lieto fine die Inszenierung des Todes im deutschen Melodram und Singspiel des ausgehenden 18. Jahrhunderts beeinflusste, behandelte der Vortrag von Ursula Kramer (Mainz). Jürgen Blume (Mainz) problematisierte in seinem Referat die Übertragbarkeit des Terminus „Lieto fine“ auf das Oratorium um 1800. Das glückliche Ende als Strukturmoment der frühen Rettungsoper sowie dessen Konsequenzen für literaturtheoretische Konzepte zwischen „merveilleux supernaturel“ und „imbroglio“ waren Gegenstand der Ausführungen von Klaus Ley (Mainz). Anhand einer statistischen Auswertung der Finali der Opere serie Ferdinando Paërs diskutierte Wolfram Enßlin (Berlin), inwieweit hier sinnvoll von Typen und

deren linearer Entwicklung gesprochen werden kann. Ludwig Striegel (Mainz) zeigte am Beispiel des Umgangs mit dem *Lieto fine* für Mozarts *Le Nozze di Figaro* die Möglichkeiten szenischer Interpretation als Mittel zur Durchdringung historischer Sujets im Musikunterricht auf. Anhand der Entwicklung des *Dona nobis pacem* stellte Gerhard Poppe (Dresden) das Wechselverhältnis von liturgischen und musikalischen Konzeptionen in Wiener Messkompositionen der Zeit dar. Daniela Philippi (Mainz) beschrieb die literarische Rezeption der musikdramaturgischen Schlussgestaltung in der deutschen Adaption von Christoph Willibald Glucks *Iphigenie*. Verschiedene Erscheinungsformen des Vaudeville, sei es in Sammeldrucken, sei es in der Instrumentalmusik, vor allem aber sein Einsatz als *Lieto fine* untersuchte Herbert Schneider (Saarbrücken). Gabriele Buschmeier (Mainz) referierte die theoretische Diskussion des *Dénouement* in der französischen Tradition sowie dessen kompositorische Umsetzung in der Funktion des glücklichen Endes in der *Tragédie lyrique*. Wie Gaspare Spontini den *Lieto fine* durch ein an *La Vestale* angeglichenes Ballett über die eigentliche Handlung hinaus aus einer übergeordneten, nicht psychologisierenden Dramaturgie heraus konzipierte, stellte Anno Mungen (Köln) dar. Peter Niedermüller (Mainz) zeigte, wie die Konventionen des Wiener Konzertlebens Ludwig van Beethovens Entscheidung für den Einsatz des Chorfinals in der 9. *Sinfonie* bedingten.

Insgesamt belegten die Beiträge dieser Tagung, deren Publikation in Vorbereitung ist, dass der Begriff des „*Lieto fine*“ zwar eng mit der *Opera seria* verknüpft ist, das glückliche Ende jedoch auch über die engen Gattungsgrenzen hinaus durchaus eine ästhetische Kategorie darstellt.

Manchester, 7. bis 10. Februar 2003:

„Prokofiev and 20<sup>th</sup> Century Culture“

von Dorothea Redepenning, Heidelberg

Aus Anlass des 50. Todestages des Komponisten (er starb am 5. März 1953, am gleichen Tag wie Stalin) veranstaltete die Serge Prokofiev Association, London, in Zusammenarbeit mit dem Royal Northern College of Music ein großes Festival, gekoppelt mit einem internationalen und interdisziplinären Kongress, der von der Serge Prokofiev Foundation, dem Linbury Trust, der Musica Russia Foundation und von der British Academy finanziell unterstützt wurde. Noelle Mann von der Serge Prokofiev Association hatte Festival und Kongress zur Zufriedenheit aller Beteiligten organisiert. Im Rahmen der Veranstaltung erklangen zahlreiche, vor allem selten gespielte Werke, aufgeführt von der BBC Philharmonic, von der Manchester Camerata, aber auch – auf höchstem Niveau – von Studierenden des Royal Northern College of Music.

Bei dem in elf Sektionen gegliederten Kongress referierten 31 Wissenschaftler verschiedener Disziplinen. Den Bereich Literatur und Musik behandelten Caryl Emerson (Princeton) zu Lev Tolstoj, John Elsworth (Manchester) zu Valerij Brjusov, Walter Zidaric (Nantes) zu Carlo Gozzi, Dmitri Shapovalov (Cornell) zu Konstantin Balmont, Philip Ross Bullock (Oxford) zur von Prokof'ev vertonten Lyrik und Pamela Davidson (London), die ein bislang unbekanntes literarisches Skizzenbuch des Komponisten aus den Jahren 1916/17 vorstellte.

Die Ballette waren Gegenstand der Beiträge von Stephen Press (Bloomington, Illinois) zum *Chout* und von Lesley-Anne Sayers (Surrey, Roehampton) und Igor Vishnevetsky (Wisconsin, Milwaukee), beide zum *Pas d'acier*. Fragen zu Theater-, Schauspiel- und Filmmusiken erörterten Béatrice Picon-Vallin (Paris) bezogen auf Vsevolod Mejerchol'd, Giuseppe Montemagno (Paris) allgemein zu operngeschichtlichen Traditionen, Gérard Anenour (Lyon) und Ludmilla Petchenina (Serge Prokofiev Association, Frankreich) gemeinsam zur *Cleopatra*-Musik, John Riley (British Universities Film and Video Council) zu *Aleksander Nevskij*, Inna Romashchuk (Moskau) zu *Nevskij*-Musiken von Gavriil Popov und Prokof'ev und Rosamund Bartlett (Durham) zu sowjetischen Prokof'ev-Inszenierungen. Musik und Politik waren Gegenstand der Referate von Catriona Kelly

(Oxford), die die politische Dimension der Musik für Kinder herausarbeitete, von Andreas Wehrmeyer (Berlin) zu den Kantaten zum 20. und 30. Jahrestag der Oktoberrevolution, Irina Medvedeva (Moskau) zu erst jüngst bekannt gewordenen Filmmusiken Prokof'evs aus dem Jahr 1939 und Dorothea Redepenning (Heidelberg) zur kulturpolitischen Situation 1948.

Aspekte der Biographie behandelten Marina Rakhmanova (Moskau) zu Frauen um Prokof'ev, Per Skans (Uppsala) zu Kontakten zu jüdischen Frauen, Natalia Savkina (Moskau) zur Bedeutung der Christian Science. Beziehungen zu anderen Künstlern erörterten Victor Varunts (Moskau) zu Igor Strawinsky, Nelly Kravetz (Tel Aviv) zu dem Dirigenten Isai Sherman, Maria Schcherbakova (St. Petersburg) zu Aleksandr Ziloti und Lev Mnuchin (Paris) sowie Elena Poldiaeva (Berlin) zur Emigrantenszene in Paris.

Prokof'evs Instrumentalmusik war mit Beiträgen von Yuri Cholopov (Moskau) zur *Symphonie classique*, von Daniel Zimmermann (Maryland) zu den *Cinque Mélodies*, von Stephen Zank (Illinois) zu Prokof'evs kompositorischem Verhältnis zu Maurice Ravel und Stuart Campell (Glasgow) zu den Gavotten eher zu knapp bedacht worden. Eine Veröffentlichung der Referate ist geplant.

Iowa City, 27. Februar bis 1. März 2003:

Konferenz der American Handel Society im Rahmen des Festivals „Handel in Iowa 2003“

von Annette Landgraf, Halle an der Saale

Im Zentrum dieser Konferenz standen die Themen „Handel Oratorios: Reception and Interpretation“, „Theatrical Handel“, „Performance Traditions“ und „Handel and the Body“. Zunächst ging es um das Problem, ob das von Hans Joachim Marx entdeckte *Gloria*, das übrigens am Abend des zweiten Konferenztages zusammen mit *Dixit Dominus* im Konzert erklang, nun von Händel ist oder doch von einem anderen Komponisten stammt, und in einem Panel wurden Argumente für und gegen Händels Autorschaft vorgetragen. Eine endgültige Antwort ist wohl nur auf der Grundlage weiterer Dokumentenfunde möglich. Gregory Barnett (Main Houston) legte eine gründliche Werkanalyse vor und äußerte später, er sei wahrscheinlich der einzige Konferenzteilnehmer, der von der Echtheit des Werkes überzeugt sei. Ein vorangehendes Panel hatte die andere, durch Ellen Harris' 2001 erschienenes Buch *Handel as Orpheus* neu aufgeworfene, gegenwärtig nicht zu beantwortende Frage nach Händels Sexualität zum Gegenstand, bezog jedoch die grundsätzlichen moralischen Wertungen und Gepflogenheiten im 18. Jahrhundert in den Kontext ein und beschränkte sich nicht auf das Für und Wider, Händel betreffend. Teilnehmer waren James Saslow (New York), Ellen Harris (Massachusetts), Wendy Heller (Princeton) und Roger Freitas (Rochester).

Graydon Beeks (Claremont) sprach über „Cherubs, in his high praise, thy anthems sung: The Creation of a Handelian Repertoire“. Im späten 18. Jahrhundert, nach Händels Tod, bestand in den Kirchen der Bedarf nach Anthems, die auch für größere Chöre geeignet waren, und man kreierte neue Anthems, indem man aus Händels Oratorien verschiedene passende Sätze zusammenstellte oder aber ausgewählter Musik aus Händels Oratorien Psalmen- oder Bibeltexthe unterlegte. Diese Pasticcis wurden veröffentlicht und fanden so Eingang in die Kirchenmusik. Ilias Chrissochoidis (Stanford University) erläuterte in seinem Vortrag „Re-Inventing a Genre: John Brown's Reception of Handelian Oratorio, 1763“, Browns Ideen zu einer Reform des händelschen Oratoriums. Minji Kim (Waltham) beschäftigte sich in ihrem Referat über „Christ lag in Todesbanden' and Handel's Chorus ‚And the Children of Israel Sigh'd'“ from ‚Israel in Egypt': a Reconsideration of the Meaning of German Chorales in Handel's Works“ unter anderem mit der theologischen Bedeutung der Choräle in *Israel in Egypt*. Sie wies darauf hin, dass 1732 in London von Johann Christian Jacobi ins Englische übersetzte deutsche Choräle veröffentlicht worden waren. In der Sektion „Theatrical Handel“ präsentierte Roberta M. Marvin (University of Iowa) einen Überblick über die Aufführungen von Händels *Acis and Galatea* und die Einbindung in gemischte Konzertprogramme sowie ei-

nen amüsanten Einblick in die Praxis der Burleske in England unter besonderer Berücksichtigung des händelschen Werkes („Handel's Acis and Galatea: A Victorian View“).

Suzanne Aspden (Cambridge) referierte über „The Bivium Vitae and the Da Capo Aria“, Stephanie Heriger (Ann Arbor) über „Surface and Subtext: Handel's Susanna and the Pastoral Tradition“, Kenneth McLeod (Nashville) über „Handel's Warrior Queens and the Politics of Subversion“ und zeigte an den Werken *Rinaldo*, *Semele* und *Giulio Cesare*, dass mächtige weibliche Protagonistinnen eine bedeutende, wenn auch subversive Rolle bei der Herausforderung der männlichen Herrscher spielten.

In den Referaten über Aufführungstraditionen standen die zeitgenössische Verzierungspraxis der Orgelkonzerte (Antonius Bittmann, New Jersey, „Embellishing Handel's Organ Concertos Handel's Way?“) und die Übernahme von Opernarien anderer Komponisten aus Gioacchino Conti's Repertoire in die Aufführungen von Händels *Ariodante* 1736 (Donald Burrows, Milton Keynes, „From the suitcase: Conti's arias for Handel's 1736 performances of ‚Ariodante‘“) zur Diskussion.

Thomas McGearys Vortrag (Champaign-Urbana) in der Sektion „Handel and the Body“ hatte „Burlington House and Cannons: the Sexual Milieu of Handel's Early London Years“ zum Gegenstand und David Hunter (Austin) beschloss die Konferenz mit einem Beitrag über Händels Krankheit. Er versuchte nachzuweisen, dass Händel an einer Bleivergiftung litt und wegen seiner Leiden von den Opernaufführungen Abstand nahm, um statt dessen Oratorien zu schreiben. Sein Nachdenken über den Tod soll auch die Tonartenwahl bei seinen Oratorien beeinflusst haben. So haben wir die englischen Oratorien Händels also seiner Krankheit zu verdanken?

Bei dieser Konferenz waren die Wissenschaftler stärker als üblich in den musikpraktischen Teil eingebunden. William Gudger (Charleston), einer der beiden Herausgeber von Händels *Orgelkonzerten* op. 4, leitete einen Workshop zu Fragen der Aufführungspraxis. Die Musiker diskutierten mit dem Publikum sowohl über Spieltechniken als auch über Händels Schreibweise und deren Umsetzung in der *Hallischen Händel-Ausgabe*. William Gudger spielte selbst den Orgelpart in der abschließenden Aufführung. Außerdem gestalteten Lehrkräfte der University of Iowa zusammen mit Konferenzteilnehmern ein Kammerkonzert, bei dem Werke von Händel, Pepusch, Schaffrath, Boismortier und Vivaldi erklangen.

Nach dem Tod von Howard Serwer, Gründungsmitglied der American Handel Society und des Maryland Handel Festival, wurde der Festvortrag in „Howard Serwer Lecture“ umbenannt. In diesem Jahr referierte der Editionsleiter der *HHA*, Terence Best (Brentwood, Essex), über die Geschichte der Händel-Ausgaben. Den Abschluss der Konferenz bildete – nach einem Einführungsvortrag von Annette Landgraf (Halle) – die Aufführung des Part II („Exodus“) von Händels Oratorium *Israel in Egypt* durch Chor und Orchester der First Presbyterian Church unter der Leitung von Darlene Bergman (Iowa City).

Karlsruhe, 1. März 2003:

Symposium „Empfindsamkeit in der Klaviermusik nach 1730 und ihre Voraussetzungen“

von Sabine Ehrmann-Herfort, Rom

Das diesjährige Symposium der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe wurde von Siegfried Schmalzriedt (Karlsruhe) vorbereitet und geleitet. Die Vorträge konzentrierten sich auf die clavieristischen und musiktheoretischen Entwicklungen in Frankreich (Arnfried Edler, Hannover; Peter Overbeck, Karlsruhe) und Deutschland (Werner Breig, Erlangen; Sabine Ehrmann-Herfort, Rom; Siegfried Mauser, Salzburg/München). Dabei wurde der soziokulturelle Paradigmenwechsel, wie er nicht nur in der Vokalmusik, sondern seit den 1730er-Jahren verstärkt auch in der Klaviermusik zu Tage tritt, anhand unterschiedlicher Aspekte thematisiert. Dazu gehören eine veränderte Funktion der Künste in der aufklärerischen Gesellschaft, die Emanzipation der Instrumentalmusik und eine Ästhetik, die das Vokabular der Empfindsamkeit aufgreift, sich der

Begriffe Natur, Zärtlichkeit oder Vernunft bedient und der als künstlich und schwülstig abgetanen Barockzeit das Ideal des Natürlichen als leitendes Prinzip entgegenstellt. Die Klaviermusik von Georg Friedrich Händel, dem Namenspatron des Festivals, war freilich nicht Gegenstand der Untersuchungen, da sie großenteils vor 1717 entstanden ist.

Arnfried Edler („... par un art infini soutenu par le goût“. Aspekte der Literarisierung in der Clavecinmusik von François Couperin“) untersuchte anhand der Clavecinmusik François Couperins den Beitrag Frankreichs zur Emanzipation der Instrumentalmusik im 18. Jahrhundert. Er stellte dabei die musikalischen Portraits der couperinschen Klaviermusik in Bezug zur zeitgenössischen Nachahmungs-Ästhetik des Abbé Jean Baptiste Dubos, der in der Cembalomusik seiner Zeit die höchste Vollendung des Geschmacks sah. Dabei hat sich mit Blick auf die Befindlichkeit des modernen Menschen seit ungefähr 1715 die Funktion der Künste verändert, nun gewinnt das galante Fest mit seiner Nähe zur „reinen Natur“ als Event an Bedeutung. Mit einem weiteren französischen „Großmeister“ der Klaviermusik befasste sich der Vortrag von Peter Overbeck, „Der Erfinder der ‚sensibilité dans l’harmonie‘. Innovation und Aufklärung in Jean-Philippe Rameaus *Pièces de clavecin* (1724) und *Nouvelles suites de pièces de clavecin* (1728)“, der Jean-Philippe Rameau, den Verfasser der berühmten Harmonielehre, sowohl als Theoretiker wie auch als Komponist von Cembalomusik in den Blick nahm. Bei Rameau spielt die „sensibilité“, die mit Strategien der Aufklärung eng verknüpft ist, eine zentrale Rolle. Seine vielfach naturlautlich inspirierten, oft experimentell anmutenden Stücke, die für Pariser Salons und ihre Intellektuellen komponiert und heute sehr zu Unrecht – wie sich im Laufe des Vortrags zeigte – vergessen sind, tragen außerdem häufig Vortragsangaben aus dem Vokabular der Empfindsamkeit. Sabine Ehrmann-Herfort („Das vornehmste... in der Music ist eine gute, fließende, bewegliche Melodie“. Johann Mattheson und die Empfindsamkeit“) befragte Johann Matthesons Werk auf empfindsame, innovative Tendenzen, die der deutsche Theoretiker und Komponist insbesondere französischen und englischen Einflüssen verdankt. Matthesons aus dem Geist der Empfindsamkeit geborene Konzeption von Melodie wird zu einem zentralen Begriff der Musikästhetik der Aufklärung. Werner Breigs Beitrag („Empfindsamkeit und Kontrapunkt. Zu Johann Sebastian Bachs Klaviermusik seit 1730“) galt der Klaviermusik eines Komponisten, bei dem es nicht leicht fällt, Einflüsse der „Empfindsamkeit“ dingfest zu machen. Dennoch finden sich in Bachs Klaviermusik nach 1730 deutliche Spuren einer Auseinandersetzung mit dieser neuen Strömung. Die Diskussion um Bachs geschichtlichen Ort spiegelt sich in der Geschichte der Rezeption bachscher Klaviermusik wider. Breig wies nach, wie die Einschätzung Bachs in der musikwissenschaftlichen Diskussion des 20. Jahrhunderts zwischen den Polen „empfindsam“/„fortschrittlich“ und „kontrapunktisch“/„konservativ“ schwankt. An Sonaten und Fantasien Carl Philipp Emanuel Bachs zeigte abschließend Siegfried Mauser („Empfindsame Veränderungen: Carl Philipp Emanuel Bachs Weg vom rührenden zum phantastischen Prinzip“) Beispiele für beide Prinzipien und machte deutlich – und auf den zur Verfügung stehenden Tasteninstrumenten auch eindrucksvoll vernehmbar –, wie affektgeleitete, dynamische oder tempomäßige Einbrüche eine Annäherung der Sonate an das freie Fantasieren vorbereiten, das mit seinen ständigen Affektwechseln bei Carl Philipp Emanuel Bach zur komponierten Musik mutiert.

Das Symposium war in der glücklichen Lage, dass für den Vortrag von Musikbeispielen der „Clavirist“ Kristian Nyquist (Karlsruhe/Bad Sobernheim) zur Verfügung stand, der auf Cembalo und Fortepiano höchst kompetent hören ließ, wie empfindsame Klaviermusik geklungen haben mag und der so für eine angemessene Verbindung von musikwissenschaftlichem Diskurs und Aufführungspraxis sorgte. Insgesamt machte das Symposium deutlich, welcher Facettenreichtum sich mit dem Begriff der „Empfindsamkeit“ verbindet und welchen Einfluss die Ideen im Umfeld der Empfindsamkeit auf die Entwicklung der Musik seit den 1730er-Jahren genommen haben. Ein Ereignis besonderer Art und zugleich ein schöner Abschluss dieses ereignisreichen und letztendlich doch noch zu Händel zurückkehrenden Kongress-Tages war die Aufführung von Georg Friedrich Händels tragisch-komischer Oper *Giustino* (UA 1737) im Badischen Staatstheater Karlsruhe. Alles in allem eine höchst gelungene Synthese von Theorie und Praxis, Symposium und Aufführung.

Frankfurt am Main, 13. bis 15. März 2003:

Internationales Symposium „Volksmusik in der Kunstmusik des 20. Jahrhunderts“

von Heinz-Jürgen Winkler, Frankfurt am Main

Als Veranstalter dieses Symposiums zeichnete Giselher Schubert, der Leiter des Hindemith-Instituts, in Zusammenarbeit mit Peter Ackermann, Musikhochschule Frankfurt, und dem Innsbrucker Emeritus Walter Salmen, verantwortlich. Musikalisch eröffneten das Symposium die Mezzosopranistin Gabriele Zimmermann und der Pianist Klaus Dreier, die vier Lieder Theodor W. Adornos aus den *Sept chansons populaires françaises* zum Besten gaben. Im Namen der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst begrüßte Giselher Schubert stellvertretend für den Rektor Klaus Neuvians die Referenten und Zuhörer. Der Präsident der Hindemith-Stiftung, Professor Dr. Andreas Eckhardt, entbot Grußworte und wünschte regen Gedankenaustausch.

In die Problematik der Tagung führte Walter Salmen (Kirchzarten) ein und zeigte Möglichkeiten der Volksliedbehandlung in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. Auf das Verständnis von Volkslied und seine Rolle in der Kunstmusik bei Hans Pfitzner ging Gabriele Busch-Salmen (Kirchzarten) näher ein. Am Beispiel des *Christ-Elfleins* erläuterte sie Pfitzners Verwendung von Weihnachtsliedern. Auf die unterschiedlichen Einstellungen zum Volkslied bei Arnold Schönberg und Béla Bartók machte Constantin Floros (Hamburg) aufmerksam. Bartók lege Wert darauf, dass die künstlerische Einbindung von Volkslied kunsthaft sein müsse. In Schönbergs *Streichquartett* op. 10 erhalte das Volkslied „O du lieber Augustin“ semantische Bedeutung und verweise auf biographische Konstellationen. Die Rolle von Volksliedern als Medium der Volksbildung beleuchtete Friedhelm Brusniak (Eisingen) in seinem Beitrag über den Reger-Schüler Albin Weinland. Volksliedbearbeitungen des in Salzburg am Mozarteum wirkenden Cesar Bresgen als Medium der Volksbildung während des Nationalsozialismus und dessen positive Bewertung seitens nationalsozialistischer Musikkritik waren das Thema von Thomas Nußbaumers (Salzburg) Vortrag. Anhand ausgewählter Briefe von Ernst Pepping und seinen Verlegern Ludwig Strecker (Schott-Verlag) und Karl Vötterle (Bärenreiter), in denen der Komponist Klage über den geringen Absatz seiner gedruckten Werke führt, demonstrierte Michael Heinemann (Dresden) die Indifferenz Ernst Peppings gegenüber aktuellen Musikrichtungen und seinen elitären Ästhetizismus, der ungeachtet politischer Verhältnisse in seinem Schaffen wirksam blieb, als wenn nichts geschehen wäre. Adornos Aussagen zur Rolle der Volksmusik im gesellschaftlichen Leben und ihre Funktion in der Kunstmusik beleuchtete Ferdinand Zehentreiter (Frankfurt am Main) in seinem Vortrag. Angesichts der brisanten weltpolitischen Lage reiste Joseph Dorfman (Tel-Aviv) nicht an. Für ihn sprang Giselher Schubert (Frankfurt am Main) in die Bresche und referierte am Beispiel der *Violinsonaten* über Charles Ives' Werkkonzeption und die Integration von „popular music“. Jürgen Schaarwächter (Karlsruhe) warf einen Blick auf die Aktivitäten und Bemühungen verschiedener sozialer Gruppen im postviktorianischen Britannien auf der Suche nach nationaler Identität und pastoraler Idylle. Der Frage, was Folklore an Gershwins *Porgy and Bess* sei, ging Gisela Schubert (Frankfurt am Main) in ihrem Beitrag nach. Zwar informierte sich Gershwin über schwarze Lebensformen, musikalisch aber schlagen sich „shouts“ und andere schwarze Musizierformen in seiner „American Folk Opera“ nur rudimentär nieder. Der Komponist und Musikwissenschaftler Enjott Schneider (München) schilderte die Bedeutung von „Ethno“ als Stilmittel der Filmmusik nach 1990 und wertete die Position dieser Musik als über Volks- und Kunstmusik stehend. Das Problem der Vereinbarkeit von Volks- und Kunstmusik erörterte Ute Jung-Kaiser (Frankfurt am Main) aus didaktischer Sicht an Kompositionen von Alban Berg, Helmut Lachenmann und Béla Bartók. Wolf Frobenius (Saarbrücken) untersuchte in seinem Beitrag György Ligetis und Luciano Berios Umgang mit Volkslied bzw. Volksliedtechniken. Albrecht Riethmüller (Berlin) stellte das Ereignis Woodstock und die Donaueschinger Musiktage gegenüber und wies auf unterschiedliche soziale und politische Voraussetzungen hin. Im letzten Beitrag gab die Komponistin Isabel Mundry (Frankfurt am Main) Einblicke in ihre Komponistenwerkstatt und erläuterte am Beispiel von *Anagramm* ihr Verständnis von Komponieren als „gefächertem Augenblick“.

In einem Konzert, das unter dem Motto der Tagung stand, brachte das Mutare-Ensemble Werke zeitgenössischer Komponisten zu Gehör. Von Hans Werner Henze erklangen die *Neuen Volkslieder und Hirtengesänge für Fagott, Gitarre und Streichtrio* aus den Jahren 1983/96. Ein *Homenaje a Victor Jara für Flöte und Gitarre* von Flores Chaviano interpretierten Dirk Peppel und Christopher Brandt. Die *Folk Songs für Stimme und sieben Instrumente* von Luciano Berio aus dem Jahre 1964 rekurrieren auf Lieder verschiedener Kulturkreise und wurden von Jenny Renate Wicke sensibel und nachhaltig präsentiert. Die Referate werden in den *Frankfurter Studien* des Hindemith-Instituts und der Hindemith-Stiftung veröffentlicht werden.

## Musikwissenschaftliche Vorlesungen an Universitäten und sonstigen Hochschulen mit Promotionsrecht

Abkürzungen: HS = Hauptseminar, Koll = Kolloquium, PS = Proseminar, S = Seminar, Ü = Übung, V = Vorlesung  
Angabe der Stundenzahl in Klammern, nur wenn diese von der Norm (2 Stunden) abweicht.

### Nachtrag Wintersemester 2002/2003

**Bamberg.** *Ethnomusikologie/Volksmusik mit besonderer Berücksichtigung des fränkischen Raumes.* Prof. Dr. Max Peter Baumann: Musikanthropologie im transkulturellen Diskurs – S: Religiöse Rezitationen und Gesänge im transkulturellen Verständnis – S: Neuere Literatur zur Anthropologie der Musik. □ Prof. Dr. Marianne Bröcker: Geschichte des Volkstanzes in Europa – S: Dokumentations- und Analysemethoden des Tanzes anhand ausgewählter Beispiele (mit praktischen Übungen). □ Charlotte Vigneau M. A.: S: Die Welt der Musiktraditionen (gilt auch als Instrumentenkunde).

**Detmold/Paderborn.** PD Dr. Jürgen Arndt: Geschichte der populären Musik I – Einführung in Populäre Musik und Medien. □ Prof. Dr. Werner Keil: PS: Die Stimme aus dem Jenseits. Das Theremin in der Pop- und Filmmusikgeschichte. □ Benedikt Vennefrohne: PS: Geschichte der Tonträger von der Walze bis zur DVD – PS: Die Symphonischen Dichtungen Franz Liszts.

**Rostock.** Ring-V: Jüdische Musik. Stationen ihrer Geschichte von biblischer Zeit bis zur Gegenwart. □ PD Dr. Christoph Henzel: HS: Das Abbild der Welt: Die Sinfonische Dichtung im 19. Jahrhundert. □ UMD Thomas Koenig: S: Orgelmusik und Orgelbaukunst in Frankreich. □ PD Dr. Peter Tenhaef: Musik als Universalsymbol – HS: Passionsmusik. □ Dr. Andreas Waczkat: S: Musikalische Biografie zwischen Welt- und Werkgeschichte.

### Nachtrag Sommersemester 2003

**Augsburg.** Margit Bachfischer M. A.: PS: Motettenkomposition vom 13. bis zum 20. Jahrhundert (Analyse). □ Prof. Dr. Marianne Danckwardt: HS: Claudio Monteverdis späte Opern (3). □ Dr. Reinhard Schulz: Musik nach 1945. Es entfielen: Prof. Dr. Marianne Danckwardt: Schwanengesänge in der Musikgeschichte – HS: Giovanni Battista Pergolesi (3) – PS: Motettenkomposition vom 13. bis 20. Jahrhundert (Analyse).

**Bonn.** PD Dr. Antonio A. Bispo: Musikgeschichte Amerikas – PS: Musikgeschichte der Neuzeit in globaler Perspektive: Quellen des 19. Jahrhunderts – S: Musik und Religion – Ober-S: Gender Studies. □ Prof. Dr. Renate Groth: Alle angekündigten Lehrveranstaltungen fallen aus.

**Detmold/Paderborn.** PD Dr. Jürgen Arndt: Geschichte der populären Musik II. □ Ulrike Brütting: PS: Das „musikalische Frauenzimmer“. Frau und Musik im Zeitalter der Empfindsamkeit – PS: Medienästhetische Aspekte der Filmmusik. □ Prof. Dr. Annegrit Laubenthal: Ü: Notationskunde. □ Dr. Paul Thissen: PS: Frühe Mehrstimmigkeit. □ Benedikt Vennefrohne: PS: Glenn Gould – Pianist im Medienzeitalter.

**Dresden. Hochschule für Musik.** Dr. Jörn Peter Hiekel: Komposition im 20. Jahrhundert (Teil 2) – Begleit-S zum Kurs Aufführungspraxis Neue Musik.

**Leipzig.** Dr. Markus Rathey: S: Die Motette im 16. und 17. Jahrhundert. □ Dr. Thomas Schinköth: Berührungspunkte: Musik und Bildende Künste im voraussichtlich am 18./19. Juni 20. Jahrhundert. Versuch einer Einführung. □ Dr. Frieder Zschoch: Ü: Editionstechnik.

**Marburg.** Prof. Dr. M. Karbaum: HS: Musik in Wirtschaft und Recht. (Berufspraktisches Seminar).

**Osnaabrück.** Prof. Dr. Bernd Enders: Ü: Apparative Musikpraxis I – S: Die Musik der Beatles als zentrales Phänomen der englischen Beat- und internationalen Pop/Rockmusik – S: Computermusik: Technik, Verfahren, Werke. □ Dr. Stefan Hanheide: Musikgeschichte im Überblick II (1730–1900) – S: Die Oratorien Georg Friedrich Händels – S: Der Ausdruck des Friedens in der Musik – S: Musik in Ungarn (Vorbereitung der Exkursion). □ Christopher Hinz: S: Entwicklung der Klavier-Variation. □ Dr. Claudia Kayser-Kadereit: S/Ü: Einführung in die Instrumentenkunde und klassische Instrumentation. □ Prof. Dr. Hartmuth Kinzler: Ü: Einführung in die musikalische Analyse – S: Mozarts späte Symphonien. □ Friederike Ramm: S: Das Verfassen musikwissenschaftlicher Texte. □ Prof. Dr. Hans-Christian Schmidt-Banse: S: Was ist und wie baut man ein Dokumentar-Konzert? – S: Opern-AG. □ Peter Witte: Ü: Jazz-Harmonielehre I. □ Tobias Wollermann: Ü: Musikproduktion mit MIDI-Hard- und Software.

**Rostock.** PD Dr. Peter Tenhaef: HS: Franz Schubert – Ü: Analyseübung zum Hauptseminar (1) – S: Europäische Nationalstile im Spannungsfeld von Volks- und Kunstmusik (gem. mit Dr. Britta Sweers). □ Dr. Andreas Waczkat: Ü: Die „Fülle des Wohllauts“ und ihre Folgen: Geschichte und Ästhetik der musikalischen Schallaufzeichnung. □ Dr. des. Felix Wörner: S: Die Zweite Wiener Schule.

**Tübingen.** Dr. Klaus Aringer: Ü: Leonhard Lechner. □ Dr. Waltraud Götz: PS: Einführung in Geschichte und Theorie des Gregorianischen Chorals.

**Zürich.** Antonio Baldassarre: PS: Schönberg und Kandinski. Weg(e) in die Moderne. □ Prof. Dr. Hans-Joachim Hinrichsen: Hugo Wolf und das Klavierlied um 1900. □ Prof. Dr. Laurenz Lütteken: S: Zwischen Tradition und Erneuerung. Lektüre ausgewählter Texte zur Musikethnologie. □ Jürg Solothurnmann: S: Jazzforschung als historische Musikwissenschaft und Musikethnologie.

#### Wintersemester 2003/2004

**Augsburg.** Eckhard Böhringer M. A.: Ü: Musikpaläographie II: Tabulaturen – Ü: Aufführungsversuche. □ Erich Broy M. A.: Ü: Kontrapunkt II: Zur Stilgeschichte des kontrapunktischen Satzes von Anfang des 16. bis Mitte des 18. Jahrhunderts (Historische Satzlehre) – Ü: Harmonielehre. □ Prof. Dr. Marianne Danckwardt: Ober-S: Magistranden- und Doktorandenkolloquium (1). □ Dr. Johannes Hoyer: PS: Musik und Liturgie – S: Analyse-Methoden an musikalischen Beispielen des 14. bis 20. Jahrhunderts (Methodik). □ HD Dr. Franz Körndle: Die Musik des Mittelalters und der Renaissance – HS: Wolfgang Amadeus Mozart: *Die Zauberflöte* und Peter von Winter: *Das unterbrochene Opferfest* (3) – PS: Arcangelo Corelli (Analyse) – Ü: Einführung in musikwissenschaftliches Arbeiten (1). □ Dr. Erich Tremmel: S: Das Orchester bis 1800 (Instrumentenkunde).

**Bamberg.** *Ethnomusikologie/Volksmusik mit besonderer Berücksichtigung des fränkischen Raumes.* Prof. Dr. Max Peter Baumann: S: Japanische Musikinstrumente und Ensembles – Klezmer-Musik. Zur Geschichte der Erneuerung, Wiederbelebung und Transformation (in Verbindung mit dem S „Bamberger Musikleben“) – S: Klezmerim. Performance, Stile und kulturelle Ausdrucksformen im Spannungsfeld von Traditionalismus, Revival und Eklektizismus. □ Prof. Dr. Marianne Bröcker: Regionale und lokale Formen des Musiktheaters in China – S: Einführung in die chinesische Musikkultur.

*Historische Musikwissenschaft.* Prof. Dr. Martin Zenck: Einführung in die Musik des 20. Jahrhunderts – PS: Cage, Boulez: Einführung in die Neue Musik nach 1945 anhand des Briefwechsels zwischen Pierre Boulez und John Cage in Verbindung mit den früheren Werken der beiden Komponisten – Koll: Bizets Oper *Carmen* und Probleme der Inszenierung anhand von Aufführungen und Video-Produktionen (Koll für Berufsbilder der musikalischen Dramaturgie) – S: „Warum ich so klug bin“. Nietzsches *Philosophie der Musik* (Pflicht-S Ästhetik). □ Tim Becker M. A.: S: „Jüdische Musik“? Über die vermeintliche Benennbarkeit phänomenologischer Ästhetizismen in der Musik des 20. Jahrhunderts (gem. mit Raphael Woebis M. A.).

**Basel.** *Musikgeschichte.* Prof. Dr. Wulf Arlt: Grund-S: Grundlagen der Einstimmigkeit des Mittelalters. Choral, Liturgie, Neumen – HS: Der Übergang zur frühen Neuzeit in der Musik – Graduierten-S zu Arbeitsthemen der Teilnehmenden (14-tgl) – Arbeitsgemeinschaft zu Forschungsfragen der älteren und neueren Musikgeschichte (nach Vereinbarung) – Interdisziplinäre Ü: Öffentliche Trauer. Herrscherklage in Bild, Text und Musik des Mittelalters (gem. mit Prof. Harich-Schwarzbauer, Heinzer, Millet, von Müller). □ Prof. Dr. Max Haas: Die Musikwissenschaft im Kontext der Kulturwissenschaften (19./20. Jahrhundert) – Ü: Cursorische Lektüre lateinischer Texte zur mittelalterlichen Musik. □ Dr. Martin Kirnbauer: Grund-S: Einführung in die Interpretation musikalischer Texte. Lied, Kontrafaktur, Intabulierung – Musik der Renaissance und ihre Überlieferung. □ Dr. habil. Birgit Lodes: Ludwig van Beethoven – Grund-S: Beethoven und Schubert als Liedkomponisten. □ Dr. Dominique Müller: Vertiefende Übungen zur historischen Satzlehre (14.–16. Jh., Generalbass etc.). □ Prof. Dr. Jürg Stenzl: Das Hohelied in der Musikgeschichte vom 9. bis zum Ende des 15. Jahrhunderts (mit Übungen) – Luigi Nono und seine Zeit – HS: Stimmen, Instrumente, Tonband und Live-Elektronik. □ Prof. Dr. Joseph Willmann: Ü: Interdisziplinäres Blockseminar: John Cage und Hegels Musikästhetik (gem. mit PD Dr. B.-Ch. Han). □ Dr. Heidy Zimmermann: Block-S: Die Musik von Klaus Huber (in Zusammenarbeit mit der Hochschule für Musik Basel). □ Lic. phil. Philipp

Zimmermann: Ü: Liturgisches Drama (in Verbindung mit der Schola Cantorum Basiliensis). □ N. N.: Grund-S: Tutorium zur Einführung.

**Bayreuth. Musikwissenschaft.** Prof. Dr. Thomas Betzwieser: Amerikanische Musik im 20. Jahrhundert – Haupt-S: Barockoper in Deutschland (1650–1738) – PS: Methoden der Werkanalyse – Koll für Examenskandidaten. □ Dr. Rainer Franke: PS: Kammermusikalische und symphonische Werke von Robert Schumann. □ Dr. Arnold Jacobshagen: HS: Beethovens „neuer Weg“. Ausgewählte Werke der mittleren Schaffensperiode. □ Dr. Thomas Steiert: PS: Klaviermusik um 1900.

**Musiktheaterwissenschaft.** Prof. Dr. Sieghart Döhring: „Kraftwerk der Gefühle“. Psychische Grenzsituationen in der Oper – PS: Die Gesangskunst der Kastraten – PS: Audiovisuelle Vorstellung exemplarischer Werke des Theaters und Musiktheaters (gem. mit Prof. Dr. Susanne Vill u. a.). □ Dr. Daniel Brandenburg: PS: Musiktheater institutionell. Organisation, Produktionsbedingungen, Publikum. □ Dr. Rainer Franke: PS: Inszenierungen im Vergleich: Szenen aus späten Opern Verdis – PS: Musiktheater am Broadway von den 1930ern bis in die 1950er-Jahre. □ Dr. Arnold Jacobshagen: Europäische Musiktheatergeschichte I. □ Dr. Anna Kaira: PS: Glinka und die russische Musikkultur am Anfang des 19. Jahrhunderts. □ Dr. Marion Linhardt: PS: Lektüre theater- und musiktheatertheoretischer Texte. □ Dr. Stephanie Schroether: PS: Ausgewählte Stationen der Tanzgeschichte im Kontext musikhistorischer Entwicklungen. □ Dr. Thomas Steiert: PS: Dramaturgische Modelle des europäischen Musiktheaters – Ü: Analyse zeitgenössischer Musiktheaterwerke □ Prof. Dr. Susanne Vill: Europäisches Theater I. – Projekt-S: Auf der Suche nach Geist und Geistern. Produktion der Performance.

**Berlin. Freie Universität. Musikwissenschaftliches Seminar.** Dr. Bodo Bischoff: PS: Einführung ins musikwissenschaftliche Arbeiten: Die Kantaten Johann Sebastian Bachs. □ Dr. Michael Custodis: PS: Probleme und Methoden der Musikwissenschaft: Jean Sibelius aus musiksoziologischer Perspektive. □ Dr. Friedrich Geiger: PS: Einführung ins musikwissenschaftliche Arbeiten. Schreiben über Musik. □ Dr. Frank Hentschel: PS: Probleme und Methoden der Musikwissenschaft – PS: Festivals neuer Musik. □ Prof. Dr. Jürgen Maehder: Forschungssemester. □ Prof. Dr. Conny Restle: PS: Instrumentenkunde. □ Prof. Dr. Albrecht Riethmüller: Tanz – Film – Musik (gemeinsam mit Prof. Dr. Gertrud Koch und Prof. Dr. Gabriele Brandstetter) – PS: Einführung in die Musikgeschichte. Musik um 1970 – S: East Meets West: Musikalische Konsequenzen (gemeinsam mit Prof. Dr. Gert-Matthias Wegner) – Ober-S/Koll: Shakespeare als kompositorisches Paradigma. □ Dr. Charlotte Seither: S: Aktuelles Komponieren. □ Dr. Christian Thorau: PS: Lektürekurs: Die Geschichte des Hörers. □ Dr. Mario Verandi: PS: Klangbearbeitung und Komposition am Computer. □ Dr. Eckhard Weber: PS: Einführung in die Musikgeschichte. *Don Quijote* in der Musikgeschichte – PS: Igor Strawinsky und die Oper.

**Seminar für Vergleichende Musikwissenschaft.** Dr. Andreas Meyer: Einführung in die Vergleichende Musikwissenschaft – PS: Einführung in die Vergleichende Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Artur Simon: PS: Musik in Westafrika (Kamerun, Nigeria). □ Prof. Dr. Gert-Matthias Wegner: Lokale Musiktraditionen in Südasien – Ober-S/Koll: Colloquium für Examenskandidaten.

**Berlin. Humboldt-Universität. Musikwissenschaftliches Seminar.** Prof. Dr. Hermann Danuser: Weltanschauungsmusik. Künstlerische Inbilder der Moderne – PS: Musikalische Lexikographie – S: Gustav Mahler. Studien zum Liedschaffen und zur Symphonik – Koll: Musik und Verstehen. □ Dr. Clemens Fanselau: PS: Geschichte des Dirigierens II. Vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart. □ Detlef Giese: PS: Musikalische Vereine und Gesellschaften. Zielsetzungen, Organisationsformen und Außenwirkungen – PS: Musikpublizistik in der Weimarer Republik. □ PD Dr. Hermann Gottschewski: Rhythmik, Metrik, musikalische Zeit. Historische und systematische Aspekte – S: Rhythmik, Metrik, und musikalische Zeit in der empirischen Musikforschung. □ Dr. Simone Hohmaier: PS: Die Musik György Ligetis. □ Prof. Dr. Christian Kaden: Frühe Mehrstimmigkeit im europäischen Mittelalter. Stile, Funktionen, Mentalitäten – PS: Frühe Mehrstimmigkeit. Notation, Theorie, Transkription – S: Das Phänomen Strawinsky – S: Forschungsseminar Musiksoziologie. □ Dr. Sebastian Klotz: S: Musik im Wandel der Naturkonzepte. Rameau, Beethoven, Schubert, Schönberg. □ Prof. Dr. Reiner Kluge: Musikinstrumentenkunde – PS/S: Raumakustik. Objektive Kriterien und ästhetische Bewertung. □ Dr. Karsten Mackensen: PS: Die neue Einfachheit in der Musik ab 1970 – PS: Musiker in der frühen Neuzeit. Sozialer Status, Funktion und berufliche Profile. □ Dr. Burkhard Meischner: PS: Joseph Beuys und die Musik. □ Dr. Andreas Meyer: PS: Die Chanson um 1500. □ Jörg Mischke: PS: Musikproduktion II. Medien und Öffentlichkeit – PS: Barden, Balladen und Bedeutung zur Analyse populärer Songs. □ Dr. Michael Rauhut: PS: Wenn Popmusik gebraucht wird. Soziale Milieus in theoretischen Perspektiven. □ Dr. Claudius Reinke: PS: Monodram und Melodram. Eine verkannte Subgattung im Schatten der Oper? – PS: „Virtuosemusik“. Versuch einer gattungs- und stilgeschichtlichen Standortbestimmung. □ Prof. Dr. Gerd Rienäcker: Einführung in die Paläographie, Teil I – Grundzüge einer Geschichte der Instrumentation, Teil I – PS/S: Analysen zur Berliner Operette. □ Prof. Dr. Peter Wicke: Musik als Industrie – PS: Popmusik und Internet – PS: Populäre Musik in der Theorie. Theoreme, Methoden, Konzepte, Paradigmen – S: Technologien der Musikproduktion.

**Berlin. Technische Universität.** Dr. Martha Brech: S: Die Winterreise – S: Schreiben und Sprechen als musikwissenschaftliche Disziplin. □ PD Dr. Heinz von Loesch: S: Beethoven: Die Klaviertrios. □ Prof. Dr. Helga de la Motte: Forschungsfreiemester – Doktorandenkoll. □ Dr. Sabine Sanio: S: Amerikanische Musik im 20. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Christian Martin Schmidt: Kammermusik von Brahms – Doktorandenkoll – PS: Lektüreseminar. Erwin Ratz: Einführung in die musikalische Formenlehre – HS: Musik und Text. □ Dr. Robert Schmitt Scheubel:

S: Interpretationsvergleich. □ Dr. Eckhard Tramsen: S: Nietzsches Musikästhetik. □ Sebastian Urmoneit: S: Franz Liszt: *Eine Faustsinfonie*.

**Berlin.** *Universität der Künste. Musikwissenschaft.* Cornelia Bartsch: PS: Die Frauengestalten in den Opern von Richard Strauss (gem. mit Ulrike Sosa Grapenhtien, Komische Oper Berlin). □ Dr. Monika Bloss: Geschichte der populären Musik. Vom Ragtime zum Rap – musikalische und kulturelle Entwicklungen im 20. Jahrhundert – S: Sounds und Images. Mediale Konstruktionen von Geschlecht in populärer Musik. □ Markus Böggemann: PS: Der alte Traum vom neuen Anfang. Traditionsbrüche und Epochenschwellen in der Kunst. □ Prof. Dr. Rainer Cadenbach: Musik in Mittelalter und Renaissance – Schuberts Mehrfachvertonungen (Lieder) – S: Deutsche Musiktheorie und Analyse der 20er-Jahre: August Halm, Ernst Kurth, Arthur Wolfgang Cohn, Hermann Wetzlar u. a. □ Ellinore Fladt: PS: „Große Messen“ des 18. und 19. Jahrhunderts. □ Ute Henseler: PS: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten. Russische Musik im 20. Jahrhundert. □ Cordula Heymann-Wentzel: PS: Musikstädte im Vergleich: Berlin/Potsdam und Hamburg. □ Claudia Maria Knispel: PS: Die Operette – das „verkannte“ Genre. □ Johannes Laas: PS: Paul Hindemith. Komponist in seiner Welt. □ Jascha Nemtsov: PS: Jüdische Musik und jüdische Musiker im 20. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Peter Rummenhöller: Ludwig von Beethoven – S: Die Bach-Söhne. Sendboten der alten Zeit an die neue – S: Musik und Dichtung – Koll: Analyse für Examenskandidaten. □ Prof. Dr. Artur Simon: PS: Klangkonzeptionen und Gestaltungsprinzipien in traditionellen Musikkulturen aus Afrika, Asien und Ozeanien. □ Dr. Martin Supper: S: Iannis Xenakis. □ Dr. Christian Thorau: PS: Still-Sitzen/Zuhören. Eine Musikgeschichte der Hörer und Hörhaltungen. □ Dr. Christine Wassermann-Beirao: PS: Einführung in die Musikwissenschaft.

*Musiktheorie:* Prof. Dr. Wolfgang Dinglinger: Forschungssemester. □ Prof. Dr. Patrick Dinslage: S: Die Klavier-sonaten Ludwig van Beethovens. Werkanalyse und Interpretation. □ Prof. Dr. Hartmut Fladt: S: Analyse und Interpretation. □ Prof. Dr. Albert Richenhagen: S: Studien zu Jean-Philippe Rameaus *Traité de l'harmonie*.

**Bern.** Prof. Dr. Anselm Gerhard: Overture, Sinfonia, Vorspiel. Instrumentalmusik vor der Bühne – S: Leoš Janáček und seine Opern (gemeinsam mit lic.phil. Ivana Rentsch) – Koll: Forum Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Victor Ravizza: Die Sinfonie nach Beethoven – S: Von der Modalität zur harmonischen Tonalität. Stationen eines Wandels – PS: Die franko-flämische Musik der Frührenaissance.

**Bochum/Essen.** Apl. Prof. Dr. Christian Ahrens: PS: Traditionelle Musik in außereuropäischen Kulturen I (Bochum) – PS: Einflüsse der Volksmusik im Werk Béla Bartóks (Bochum) – Koll: Kolloquium für Doktoranden und Examenskandidaten (gem. mit Prof. Dr. Matthias Brzoska, Dr. Claus Raab, Prof. Dr. Udo Sirker, Prof. Dr. Horst Weber, Dr. Wolfgang Winterhager, HD Dr. Monika Woitas) (Bochum). □ Prof. Dr. Matthias Brzoska: Grundlagen der Musikgeschichte I (Bochum) – PS: Einführung in die Mensuralnotation (Bochum). □ Dr. Stefan Drees: PS: Die Instrumentalmusik C. P. E. Bachs im historischen Kontext (Essen). □ Marina Grochowski: Prakt: Orchestermanagement und Öffentlichkeitsarbeit (Bochumer Symphoniker). □ Wolfgang Haendeler: Prakt: Operndramaturgie, Regie, Presse, Öffentlichkeitsarbeit (Theater Hagen). □ Dr. Corinna Herr: PS: *Carmen*- und *Don Giovanni*-Verfilmungen (Bochum). □ PD Dr. Andreas Jacob: PS: „Wer wird der neue Superstar?“ Vermittlungsmechanismen medialer Prominenz in Zeitalter der Kulturindustrie (Essen). □ Dr. Hans Jaskulsky: Prakt: Programmheftgestaltung (Bochum). □ Karin Kücüc: Prakt: Redaktion Kulturbereich (WAZ Redaktion Witten). □ Prof. Dr. Julia Liebscher: PS: Monteverdis *L'incoronazione di Poppea* (Bochum) – PS: Das Bicinium und seine theoretischen Quellen (Bochum) – HS: Musiktheater der Wiener Schule (Bochum) – Koll: Kolloquium zu aktuellen Forschungsfragen (Bochum). □ Pervez Mirza: Prakt: Studienbegleitende Ausbildung der Musikschule Bochum (gem. mit Aloysius Groß). □ Prof. Dr. Peter P. Pacht: PS: Richard Wagners *Der Ring des Nibelungen* (Bochum). □ Dr. Claus Raab: PS: Kompositionstechniken des 20. Jahrhunderts (Essen) – HS: Beethoven, Aspekte seines Schaffens (Essen). □ Dr. Arntrud Reuter: Ü: Musikbibliographie (Bochum). □ Dr. Elisabeth Schmierer: PS: Robert Schumanns Klaviermusik (Essen) – PS: Interkultureller Austausch im Zeitalter der Renaissance (Essen). □ Prof. Dr. Udo Sirker: PS: Musikalische Akustik: Ergebnisse u. Anwendbarkeit (Essen) – PS: Zur Aufführungspraxis der Musik in der Spätbarockzeit (Essen) – HS: Gesellschaftsgebundene Unterhaltungsmusik der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts (Essen). □ Prof. Dr. Horst Weber: PS: Geschichte des Kanons (1400–2000) (Essen) – HS: Musikkritik. Eine praktische Einführung (Essen). □ Dr. Wolfgang Winterhager: PS: Beethovens Sinfonien. Wichtige Interpretationen im Vergleich (Bochum) – PS: Geschichte und Dramaturgie der Operette (Bochum). □ HD Dr. Monika Woitas: Geschichte des Tanztheaters (Essen) – HS: Igor Strawinskys russische Ballette (Bochum) – HS: Das Filmmusical. Entwicklung und Typologie (Essen) – HS: Produktionen der Triennale 2003 (gem. mit Prof. Dr. Guido Hiß) (Bochum). □ Gernot Wojnarowicz M. A.: PS: Orchestermanagement. Von der Programmplanung bis zur Aufführung (Bochum). □ Christian Wolf: Prakt: Quellenforschung, Öffentlichkeitsarbeit (gem. mit Dr. Jürgen May, Richard-Strauss-Institut, Garmisch-Partenkirchen).

**Bonn.** PD Dr. Antonio A. Bispo: Musikgeschichte III: Klassik und Romantik – PS: Einführung in die Musik des 20. Jahrhunderts. Die „Gruppe der Sechs“ – S: Musik und Urbanistik. Metropolitane Kontexte – Ober-S: Cultural Studies. □ Prof. Dr. Erik Fischer: PS: Einführung in die Musikwissenschaft – S: Konzepte der Mediengeschichte – Doktoranden-S: Epistemologische Probleme der aktuellen musikwissenschaftlichen Forschung. □ Dr. Martina Grempler: PS: Zwischen Palestrina und Corelli. Die Musikstadt Rom. □ Prof. Dr. Wolfgang Hess: Einführung in die musikalische Akustik. □ PD Dr. Sebastian Klotz: Musik im Wandel der Naturkonzepte. Rameau, Beethoven, Schubert, Rihm – PS: Musikdynastien zwischen Feudalprivileg und Unternehmertum – S: Spielprozess oder Werkentwurf? Musikalische Kombinatorik im 17. und 18. Jahrhundert – Ober-S: Historische Musiktheorien in ihren

Wissenskulturen: Tinctoris bis Schenker. □ Dr. Volkmar Kramarz: PS: Sounddesign I und II. Einführung in die Formenlehre und Stil-Analyse (an Beispielen aus der Pop-Musik) – Musikwissenschaft in der Medienpraxis (II). Vom Hörfunk zum Audiocontent – Radio und Internet. □ AMD Walter L. Mik: PS: Instrument und Instrumentation. □ Prof. (em.) Dr. Emil Platen: Johann Sebastian Bach. Die Formenwelt seiner Instrumentalmusik. □ AR Dr. Bettina Schlüter: PS: Multimedia I und II – Brain Opera – S: *Lulu*. Ein Gesamtkunstwerk des Theaters, der Oper und des Films (gem. mit Prof. Dr. Michael Wetzel).

**Bremen.** Dr. Ralf von Appen: S: Möglichkeiten der Analyse populärer Musik. □ Dr. Susanne Gläß: S: Johannes Brahms, *Ein deutsches Requiem*. □ Dr. Oliver Rosteck: S: Musik in der darstellenden Kunst vom Mittelalter bis zur Gegenwart. □ Prof. Dr. Ulrich Tadday: S: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten – S: Heinrich Schütz – S: Johann Sebastian Bach – S: Mythos Musik. Musik in der zeitgenössischen Literatur.

**Chemnitz.** Prof. Dr. Eberhard Möller, Musik der Antike – V/S: Musik des Barock – Analyse für Restanten (Übungen für die Klausur) – Repetitorium für Musikgeschichte.

**Detmold/Paderborn.** PD Dr. Jürgen Arndt: Geschichte der populären Musik I – PS: Frank Sinatra: Die vierziger und fünfziger Jahre. □ Prof. Dr. Werner Keil: Musikgeschichte I – HS: Schönbergs *Stil und Gedanke* und Adornos *Philosophie der neuen Musik* – HS: E. T. A. Hoffmann als Musiker und Musikschriftsteller – PS: Einführung in die Musiksoziologie. □ Prof. Dr. Annegrit Laubenthal: HS: Hector Berlioz – HS: Musik des 14. Jahrhunderts – PS: Einführung in die Musikwissenschaft – PS: Ältere Musiküberlieferung – Ü: Notationskunde. □ N. N.: Einführung Populäre Musik und Medien – PS: Stummfilmmusik – PS: Musikästhetik I, 18. Jahrhundert. □ Dr. Joachim Veit: Ü: MeisterWerk-Kurs (gem. mit Dr. Irmlind Capelle, Prof. Hans-Dietrich Klaus, Prof. Hervé Laclau).

**Dortmund.** Prof. Dr. Werner Abegg: HS: Analyse. Weber, *Der Freischütz* – HS: Die deutsche romantische Oper – S: Die Musik des 20. Jahrhunderts – Koll.: Examenskolloquium zur Musiktheorie (gem. mit Prof. Dr. Eva Maria Houben). □ Dr. Volker Bendig: S: Multimedia für Lehrer und Lehrerinnen. □ Dipl. päd. Reinhard Fehling: S: Einführung in die Unterrichtspraxis – S: Lieder. Hören, Singen, Sammeln – S: Musik und Lyrik – S: Zweckgebundene Musik. □ Prof. (em.) Dr. Martin Geck: Koll: Doktorandenkolloquium – Musikgeschichte als Ideengeschichte: Mozarts Opern – S: Beethovens Messen (gem. mit Tadashi Numaguchi). □ Dr. Dietrich Helms: HS: Musik zu Tod und Krieg. □ Hans-Joachim Heßler: S: Jazz-Arrangement. □ Prof. Dr. Eva Maria Houben: S: Analyse. Musik in Musik, Hector Berlioz – S: Komponisten-Porträt – HS: Künstlerisches Handeln. Aneignung und Transformation von Wirklichkeit (gem. mit Prof. Dr. Heide Nixdorf) – S: Tonsatz. Klang und Stille. □ Johannes Krutmann: S: Orchesterleitung. □ Dr. Klaus Oehl: S: Tonsysteme in der Musik des 20. Jahrhunderts. □ Dr. Wilfried Raschke: S: Instrumentenbau. Flöteninstrumente – HS: Pop-Musik und Radio (gem. mit Journalistik: Prof. Dr. Ulrich Pätzold) – S: Rockmusik in Deutschland. Von Peter Kraus zu Atrob. □ Prof. Dr. Günther Rötter: S: Apparative Praxis für Fortgeschrittene – HS: Musik und Natur – HS: Musikkultur in ländlichen Gebieten am Beispiel des Sauerlandes – PS: Systematische Musikwissenschaft (gem. mit Niklas Büdenbender). □ Prof. Dr. Michael Stegemann: Einführung in die Musikgeschichte II, ab 1750 – HS: Hector Berlioz (2). Auf dem Weg zur Moderne – S: Hör-Seminar. Meisterwerke der Musik in exemplarischen Interpretationen – Violinkonzerte vom 18. bis 20. Jahrhundert – HS: Paris. Musikgeschichte einer Stadt (und Exkursion) – HS: Zur Problematik der Interpretation Alter Musik. □ Miriam Streibl: HS: Musik und Frieden.

**Dresden. Technische Universität.** Marion Demuth: Ü: Musikwissenschaftliche Berufspraxis im Dresdner Zentrum für zeitgenössische Musik. □ Eva Geißler M. A.: S: Die Cantus-firmus-Messe in der frankoflämischen Musik. □ Dr. Andreas Glöckner: HS: Passionsmusiken im 18. Jahrhundert. Gattungsgeschichte, Aufführungspraxis, Quellen, Edition. □ Dr. Horst Hodick: Einführung in die Instrumentenkunde (mit Ü). □ Dr. Oliver Huck: Musikgeschichte im Überblick, Teil I (Musik bis 1600). □ Wolfgang Mende M. A.: PS: Dresden und die romantische Oper – Ü: Einführung in musikwissenschaftliches Arbeiten. □ Prof. Dr. Hans-Günter Ottenberg: HS: Carl Philipp Emanuel Bachs Klaviermusik – S: Musiklexika in Geschichte und Gegenwart (Teil I: bis 1850) – S: Sächsische Musikerbiographien. Ein Forschungsprojekt – PS: Joseph Haydns Streichquartette. Genese, Struktur, Wirkung – Ober-S für Doktoranden, Magistranden und Fortgeschrittene. □ Lydia Weißgerber: S: Jörg Herchet. Analyse ausgewählter Werke.

**Dresden. Hochschule für Musik.** Prof. Dr. Manfred Fechner: S: Einführung in die Mensuralnotation (paläographische Übung). □ Prof. Dr. Martin Geck: S: Das Fortschrittsdenken in Musik und Musikgeschichtsschreibung. □ Prof. Dr. Manuel Gervink: Musik des 19. Jahrhunderts I (mit PS) – S: Musikalische Stilkunde. Bestimmungsübungen an ausgewählten Beispielen einzelner Epochen/Komponisten – S: Musik nach 1890. Der Umbruch von musikalischer Sprache und Form. □ Prof. Dr. Günther Hadding: S: Kultur – Recht – Medien. Praktische Grundlagen und Grundfragen des Musikerberufs – S: Geschichte der Musikästhetik. Eine Einführung. □ Prof. Dr. Michael Heinemann: Musikgeschichte von 1800 bis zur Gegenwart (für Schulmusiker) (mit PS). □ Prof. Dr. Matthias Herrmann: Musikgeschichte des Mittelalters und der Renaissance (mit PS) – S: Beethovens Streichquartette – S: Musik um 1600. □ Dr. Jörn Peter Hiekel: Komposition im 20. Jahrhundert (Teil 1) – Begleitseminar zum Kurs Aufführungspraxis Neue Musik – S: Orchestermusik nach 1950. □ Prof. Dr. Ingo Zimmermann: Dresden im Leben und Werk Richard Wagners – S: Religiöse Musik im weltlichen Raum – S: Schubert-Zeit und Wiener Kultur.

**Düsseldorf.** Prof. Dr. Andreas Ballstaedt: Musik der Generalbasszeit – Unter-S: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten – Ober-/HS: Liebeslust und Liebesleid. Zentrale Topoi der Romantik in musikwissenschaftlicher und konzertpädagogischer Sicht (gem. mit Prof. Dr. Wolfgang Rüdiger) – Doktorandenkolloquium (gem. mit Prof. Dr. Dr. Volker Kalisch). □ Prof. Dr. Wolfgang Bretschneider: Unter-/Mittel-S: „Stücke aus der Kirche, aber nicht für die Kirche“. Religiöse und liturgische Aspekte bei den Romantikern. □ Prof. Dr. Dr. Volker Kalisch: Musik des Mittelalters. Anspruch und Wirklichkeit – Ober-/HS: Oratorium im 19. Jahrhundert. Gattungskonzept und musikalische Einlösung. □ Dr. Lars-Christian Koch: Mittel-S: Musikkulturen Asiens. Eine Einführung. □ Prof. Dr. Gustav A. Krieg: Unter-/Mittel-S: Spätromantik und kirchenmusikalische Erneuerung. □ PD Dr. Daniela Philippi: Unter-/Mittel-S: Sinfonien des 20. Jahrhunderts. □ Dr. Elena Ungeheuer: Mittel-S: Grundlagen elektroakustischer Musik.

**Eichstätt.** PD Dr. Marcel Dobberstein: Die Musikforschung in Geschichte und Gegenwart II – S: Rock- und Popmusik – PS: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Karlheinz Schlager: Von Brahms, dem Fortschrittlichen, zu Schönberg, dem Konservativen. Komponistenportraits auf dem Weg zur Moderne – S: Musik sagen, Musik zeigen. Musikjournalistische Erfahrungen und Übungen. – S: Übungen zu Analyse und Formenlehre – S: „Der Dichter spricht ...“. Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts mit musikästhetischen Aussagen. □ Alejandra López: PS: Klaviermusik im 20. Jahrhundert.

**Erlangen-Nürnberg.** Prof. Dr. Andreas Haug: Zu einer Musikgeschichte der nordeuropäischen Länder – Mittel-S: Bert Brecht und Kurt Weill, Die *Dreigroschenoper* – HS: Die liturgische Musik im mittelalterlichen Patriarchat von Aquileia und ihre transalpinen Hintergründe (zusammen mit Dr. des. Alba Scotti) – Mittel-S: Carl Michael Bellman (Blockseminar) – Koll zu aktuellen Themen der Musikforschung (gem. mit PD Dr. Wolfgang Hirschmann). □ PD Dr. Wolfgang Hirschmann: Musikgeschichte III, 17./18. Jahrhundert – Ü zur Vorlesung Musikgeschichte III. □ Dr. Michael Klaper: PS: Notationsgeschichte II. Aufzeichnungsweisen mehrstimmiger Musik des 13. Jahrhunderts – Mittel-S: Offiziumscomposition im Mittelalter (gemeinsam mit Prof. Dr. Ritva Maria Jacobsson und Dr. des. Alba Scotti). □ Dr. Thomas Röder: Mittel-S: Anton Bruckner – PS: Musikbibliographie (18. und 19. Jahrhundert).

**Frankfurt am Main.** Carsten Dufner: HS: Musikwissenschaft und Rundfunk III. □ Dr. Markus Fahlbusch: PS: Einführung in die musikalische Analyse. □ N. N.: Einführung in die Musikethnologie – S: Zur Vorlesung Musikethnologie. □ Prof. Dr. Adolf Nowak: Geschichte der Musik im Spiegel der Geschichte der Ästhetik. 17. und 18. Jahrhundert – PS: Anton Webern. Wege zur neuen Musik – HS: Oper und Opernästhetik im 17. Jahrhundert – S: Haydns Streichquartette. □ Dott. Cristina Ricca: S: Die italienische Kunstichtung in der weltlichen Vokalmusik um 1600 (Petrarca, Ariost und Tasso). □ Dr. Marion Saxer: S: Hören und Sehen (mit Exkursion zur Tagung dieses Titels). □ Dr. Alfred Stenger: S: Einführung in die Ästhetik der Tonarten. □ PD Dr. Martin Thrun: Musik als Kunst und Ware in der verwalteten Welt nach 1945 – PS: Einführung in die Musikwissenschaft – S: Musik an den Stätten öffentlichen Vergnügens. Opern-Potpourri, Tanz und Unterhaltungsmusik im frühen 19. Jahrhundert – HS: Geschichte der Musikkritik. Produktion, Reproduktion und Organisation der Musik im öffentlichen Urteil seit dem späten 18. Jahrhundert. □ Dr. Cristina Urchueguía: HS: Quellenkunde. Die Quellen der Vokalpolyphonie im 15. und 16. Jahrhundert, ein Überblick.

**Frankfurt.** Hochschule für Musik und Darstellende Kunst. Prof. Dr. Peter Ackermann: Musikgeschichte I: Vom Beginn der Mehrstimmigkeit bis 1600 – S: Quelle, Edition, Aufführung. Quellenkritische Studien und aufführungspraktische Übungen zu J. Offenbachs opéra bouffe *Le Château à Toto* (gem. mit Prof. Löhr und Prof. Tamchina) – S: Doktorandenkolloquium. □ Dr. Peer Findeisen: PS: Geschichte, Literaturkunde und Stilistik der Klaviermusik. □ Prof. Dr. Susanna Großmann-Vendrey: Was ist Programm Musik? Außer-musikalische Inhalte von der Renaissance bis Mahler. □ Dr. Ann-Katrin Heimer: PS: Die musikalische Rezeption von Maeterlincks Drama *Pelléas et Mélisande*. □ Veronika Jezovšek M. A.: PS: Einführung in die Musikwissenschaft – PS: Ritual und Anrufung vom mittelalterlichen Totentanz bis zu sakralen „Ereignissen“ der zeitgenössischen Komponistin Maria de Alvear unter Einbezug musikethnologischer Exkurse. □ Juditha Kroneisen: PS: Geschichte, Literatur und Stilistik der Streichinstrumente II. □ Dr. Gerhard Putschögl: PS: Geschichte des Jazz – S: Weltmusik. Einführung in die Musik außereuropäischer Kulturen/Musik im globalen Kulturaustausch. □ Dr. Ferdinand Zehentreiter: S: Musik als Gegenstand der allgemeinen Kulturwissenschaften. □ Ralph-Olivier Schwarz: PS: Einführung in die Geschichte der Operette.

**Freiburg.** Dr. Markus Bandur: PS: Vom Ton zum Geräusch. Zur Geschichte des klanglichen Materials im 20. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Christian Berger: Hector Berlioz – PS: Einführung in die Analyse spätmittelalterlicher Musik. Guillaume de Machaut – HS: Nachahmung (gem. mit Prof. Dr. Friedrich Uehlein) – Koll: Methoden der musikalischen Analyse. □ Prof. Dr. Konrad Küster: Musik des 17. Jahrhunderts – PS: C. P. E. Bach, Kompositionen für „Clavier“ – HS: Bizet, *Carmen* – Koll (gem. mit Dr. Thomas Seedorf, Dr. Silvia Walli und PD Dr. Matthias Wiegandt). □ Dr. des. Matteo Nanni: PS: Theodor W. Adorno. □ Dr. Thomas Seedorf: PS: Theorie und Praxis der Interpretationsanalyse – PS: Musik und Kirche (gemeinsam mit Dr. Meinrad Walter). □ Dr. Silvia Walli: PS: Einführung in die Paläographie: Modal- und Mensuralnotation – PS: Paläographie auf CD-ROM im Test (im Rahmen des Projektes F-MoLL). □ PD Dr. Matthias Wiegandt: PS: Das Konzert, Institution und Gattung (Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten) – HS: Moll-Symphonien des 18. Jahrhunderts – HS: Musik, Kultur, Geschichte.

**Freiburg.** Staatliche Hochschule für Musik. Dr. Michael Belotti: S: Orgelmusik. □ Dr. Nils Grosch: S: Geschichte der Musik in den neuen Medien 1900–1925. □ Dr. Lydia Jeschke: S: Die *Winterreise*. Original und Bearbeitung. □

Prof. Dr. Janina Klassen: Requiem. Totenmessen und Trauermusiken – S: Hören – Sehen / Sehen – Hören. Audiovisuelle Musikkonzepte. – Koll. □ Prof. Dr. Joseph Willmann: Stationen der Musikgeschichte von ca. 1430 bis 1600: Die Musik zur Zeit des Renaissance-Humanismus – S: Die Komponistin Maddalena Casulana (ca. 1544 – ca. 1583). Komposition und Aufführungspraxis ihrer italienischen Madrigale (gem. m. Prof. E. Kiern) – Ü: Lektüre von Schriften John Cages – Koll.

**Gießen.** Prof. Dr. Peter Andraschke: Neue Musik und Folklore – PS/S: Das Kunstlied im deutschen Kulturraum seit 1900 – PS/S: Balladenkompositionen – PS/S: Musikalische Analyse I. Form und Formung. □ Sabine Beck M. A.: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Ekkehard Jost: John Cage. Musikalische Gestaltungsprinzipien und ihre ästhetischen Prämissen. □ Prof. Dr. Eberhard Kötter: PS: Grundlagen der Musikpsychologie – PS: Empirische Forschungsmethoden – Ü zum PS Empirische Forschungsmethoden – S: Musikpsychologie. Musikalischer Ausdruck. □ Prof. Dr. Peter Nitsche: Musikgeschichte im Überblick – PS/S: Untersuchungen zum Sozialstatus von Musikern – PS/S: Theorie und Praxis der Musikkritik – PS/S: Wagners *Meistersinger*. □ N. N.: PS/S: Aktuelle populäre Musik.

**Göttingen.** Prof. Dr. Rudolf Brandl: Die Wiener Volkssänger – PS: Musikethnologische Analyse – Ü: Beispiele zur Musik der Wiener Volkssänger – HS: Definitionsprobleme außereuropäischer Mehrstimmigkeit. □ Dr. Klaus-Peter Brenner: PS: Ton- und Modalsysteme in außereuropäischen Musikkulturen (III). □ Prof. Dr. Rainer Fanselau: Ü: Moderne Analyse-Methoden. □ PD Dr. Jürgen Heidrich: Ü: Notationskunde II – PS: Analyse von Werken der jüngeren Musikgeschichte – HS: Igor Strawinsky. □ PD Dr. Ralph-Martin Jäger: S: Kunstmusik Südostasiens (Blockseminar). □ Stefan Kordes: S: Kirchenmusik. □ N. N.: Englische Musikgeschichte vom Mittelalter bis zur Gegenwart – HS: Das Musical – PS: Kirchenmusik der Wiener Klassik – Ü: Orgelmusik und Orgelbau in Nord- und Mitteldeutschland von 1600 bis 1800. □ Prof. Dr. Martin Staehelin: Doktorandenkoll (nach Vereinbarung).

**Graz.** Univ.-Prof. Dr. Walter Bernhart: S: Konzepte und Fallbeispiele der Intermedialität (gem. mit Univ.-Prof. Dr. Götz Pochat, Univ.-Prof. Dr. Michael Walter, Univ.-Prof. Dr. Werner Wolf). □ Dr. Susanne Binas: Mikrosoziologie/Club-Szene. □ Dr. Federico Celestini: S: Die Musik der Gegenwart. □ Ass. Prof. Dr. Werner Jauk: Präferenzforschung – S: Originäres Musizieren und Interfaces – PS: Systematisch-musikwissenschaftliche Methoden. □ Mag. Bernd Krispin: Gold und Silber, Bronze und Blech. □ Ao. Univ.-Prof. Dr. Josef-Horst Lederer: Musik der Romantik – S: Natur und Musik – PS: Tabulaturen – Koll: Forschungskolloquium. □ Univ.-Prof. Dr. Richard Parncutt: S: Musikalische Zeitwahrnehmung – PS: Horizonterweiterndes Musikhören – PS: Geschichte der Musikpsychologie – Forschungskoll. □ Ao. Univ.-Prof. Dr. Cornelia Szabo-Knotik: Forschungskoll. □ Univ.-Prof. Dr. Michael Walter: Sozialgeschichte der Oper – PS: Die Lieder Mahlers – Forschungskoll.

**Graz. Universität für Musik und darstellende Kunst Graz.** *Kirchenmusik und Orgel.* Mag. Karl Dorneger: Orgelkunde. □ Mag. Dr. Ernst Hofhansl: Liturgik evangelisch. □ Dr. Eric Hultsch: Kirchenkunde/Bibelkunde. □ Dr. Andreas Marti: Hymnologie evangelisch. □ O. Univ.-Prof. Dr. Johann Trummer: Liturgik katholisch – S: Anleitung zu wissenschaftlichem Arbeiten auf dem Gebiet der Dissertation – S: Privatissimum. □ O. Univ.-Prof. Mag. Dr. Franz Karl Prassl: Geschichte der Kirchenmusik und Literaturkunde – V mit S: Gregorianischer Choral. Semiologie – V mit S: Gregorianik 2. Gregorianische Paläographie – Theologie – S: Anleitung zu wissenschaftlichem Arbeiten auf dem Gebiet der Dissertation – S: Privatissimum.

*Musikethnologie.* Univ.-Prof. Dr. Gerd Grupe: Einführung in die Musikethnologie II. Die Karawitan-Musik Zentraljavas – S: Raga und Tala in der indischen Kunstmusik – V mit Ü: Kompositionen für das Amadinda-Xylophon – S: Privatissimum für Diplomanden – S: Anleitung zum wissenschaftlichen Arbeiten auf dem Gebiet der Dissertation. □ Ass. Dr. Ottfried Hafner: S: Privatissimum für Magistranden. □ Ao. Univ.-Prof. Dr. Alois Mauerhofer: V mit Ü: Musikanthropologie II – S: Privatissimum. □ Univ.-Prof. em. Dr. Wolfgang Suppan: S: Privatissimum – S: Anleitung zu wissenschaftlichem Arbeiten auf dem Gebiet der Dissertation.

*Wertungsforschung.* Ao. Univ.-Prof. Dr. Renate Bozic: S: Repetitorium II. Mythenrezeption in Bühnenwerken des 20. Jahrhunderts – S: Seminar zur Hauptvorlesung Musikästhetik II – S: Privatissimum aus Musikästhetik – S: Privatissimum aus Musiksoziologie. □ Univ.-Prof. Dr. Andreas Dorschel: Ausgewählte Kapitel zur Musikästhetik II – Musik und Gesellschaft (Musiksoziologie) II – S: Anleitung zu wissenschaftlichem Arbeiten auf dem Gebiet der Dissertation – S: Privatissimum. □ Ass.-Prof. Mag. Dr. Harald Haslmayr: S: Repetitorium II. Mythenrezeption in Bühnenwerken des 20. Jahrhunderts – S: Seminar zur Hauptvorlesung Musikästhetik II – S: Privatissimum aus Musikästhetik – S: Privatissimum aus Musiksoziologie. □ Em. O. Univ.-Prof. Dr. Otto Kolleritsch: S: Anleitung zu wissenschaftlichem Arbeiten auf dem Gebiet der Dissertation – S: Privatissimum. □ Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Karin Marsoner: Geschichte des Spiels und der Literatur des Gesangs II – V mit S: Einführung in die musikbezogene Frauen- und Geschlechterforschung (gem. mit Ao. Univ.-Prof. Dr. Ingeborg Harer) – S: Privatissimum aus Musikästhetik – S: Privatissimum aus Musiksoziologie.

*Alte Musik und Aufführungspraxis.* Lorenz Duftschmid: Einführung in die Aufführungsprobleme der Alten Musik (für Streicher). □ Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Ingeborg Harer: Ausgewählte Kapitel zur Aufführungspraxis II (gemeinsam mit Ao. Univ.-Prof. MMag. Dr. Klaus Hubmann) – Geschichte des Spiels und der Literatur der Streichinstrumente II – S: Einführung in die musikbezogene Frauen- und Geschlechterforschung II (gemeinsam mit Ao. Univ.-Prof. Dr. Karin Marsoner) – S: Privatissimum. □ Ao. Univ.-Prof. MMag. Dr. Klaus Hubmann: Instrumentenkunde II. Geschichte des Spiels und der Literatur der Blasinstrumente II – S: Privatissimum. □ Mag. Gudrun Rottensteiner: Historischer Tanz. □ O. Univ.-Prof. Dr. Johann Trummer: Einführung in Grundfragen der Aufführungspraxis.

*Jazzforschung*. O. Univ.-Prof. Dr. Franz Kerschbaumer: V mit Ü: Einführung in Jazz und Populärmusik – Jazzgeschichte – S: Privatissimum – S: Seminar aus Jazz und Populärmusik – Ausgewählte Kapitel aus Jazz und Populärmusik – Anleitung zu wissenschaftlichem Arbeiten auf dem Gebiete der Dissertation. □ Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Elisabeth Kolleritsch: S: Privatissimum – Jazzbibliographie. □ Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Franz Krieger: S: Privatissimum – V mit Ü: Einführung in die Jazzforschung – Aspekte der Jazzwissenschaft. □ VL: Mag. Wolfgang Tozzi: V mit Ü: Rhythmische Konzepte in der Musik Lateinamerikas.

**Greifswald.** Beate Bugenhagen: Ü: Instrumentenkunde. □ Markus T. Funck: Ü: Geschichte des Orgelbaus. □ Prof. Dr. Walter Werbeck: S: Die Klaviersonate im 18. Jahrhundert – S: Zwischen Gottesdienst und Konzertsaal. Die Orgelmusik Max Regers – Ü: Franz Schuberts lateinische Messkompositionen. □ Dr. Lutz Winkler: Allgemeine Musikgeschichte II – Claudio Monteverdi „Creator of Modern Music“ – Ü: Einführung in die Musikwissenschaft – Ü: Musikalische Volkskunde.

**Halle.** Prof. Dr. Wolfgang Auhagen: Konzertsaal-Akustik – PS: Methoden der Klanganalyse – S: Stimmung und Intonation – Magistranden-/Doktorandenkoll. □ Stephan Blaut M. A.: Ü: Notationskunde II. □ Dr. Kathrin Eberl: Ü: Einführung in die Instrumentenkunde – Ü: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten – PS: Die Sinfonien von Prokofjew und Schostakowitsch. □ Dr. Jan Hemming: PS: Der Begriff des „Populären“ in Musik und Geschichte im 18. und 20. Jahrhundert (gem. mit Dr. Holger Zaunstöck) – S: Analyse empirischer Daten am Beispiel des Radioprogramms MDR Klassik. □ Dr. Regina Randhofer: S: Aufbruch nach Osten. Die Rezeption des Orient in der abendländischen Musik. □ Prof. Dr. Wolfgang Ruf: Musikgeschichte im Überblick. Musik der Vorklassik und der Wiener Klassik – S: Musikästhetik im 18. Jahrhundert – Magistranden-/Doktorandenkoll. □ Prof. Dr. Gretel Schwörer-Kohl: Tonsysteme in Asien – Ü: Transkription – PS: Die Musikinstrumente Ostasiens – Magistranden-/Doktorandenkoll. □ Katrin Stöck M. A.: S: Angewandte Musikwissenschaft. Konzertdramaturgie (gem. mit Cordula Timm-Hartmann M. A.).

**Hamburg.** *Historische Musikwissenschaft*. Prof. Dr. Wolfgang Dömling: Zeitgenossen der „Wiener Klassik“ – S: Musik der 1920er-Jahre – Ü: Lateinische Traktat-Lektüre (1). □ Prof. Dr. Hans Joachim Marx: S: Doktoranden- und Magistrandenkoll (1). □ Prof. Dr. Peter Petersen: Musikgeschichte des 20. und 19. Jahrhunderts – PS: Einführung in die Historische Musikwissenschaft – S: *Lulu* von Alban Berg nach Frank Wedekind (gem. mit Hans-Gerhard Winter) (3) – S: Aktuelle Arbeiten in der Historischen Musikwissenschaft (gem. mit Prof. Dr. Claudia Zenck). □ Dr. Jörg Rothkamm: S: Grand Opéra und romantisches Ballett\* □ PD Dr. Dorothea Schröder: S: Musikgeschichte Skandinaviens. □ Prof. Dr. Claudia Zenck: S: Forschungsseminar. Vom Manuskript zur Aufführung. Singspiel aus dem 18. Jahrhundert – S: Aktuelle Arbeiten in der Historischen Musikwissenschaft (gem. mit Prof. Dr. Peter Petersen).

*Systematische Musikwissenschaft*. Rolf Bader: S: Geometrische Feinanalyse klagentcheidender Teile von Musikinstrumenten durch die Finite Element Methode FEM. □ Alenka Barber-Kersovan: PS: Populäre Musik und Zensur\*. □ Ulrike Herzog: PS: Afrocubanische Musik: Formen und kultureller Kontext\*. □ Kai Stefan Lothwesen: PS: Improvisation. Geschichte, Theorien, Praktiken. □ Dr. Martin Pfeleiderer: PS: Musiksoziologie. Themen, Theorien, Methoden – S: Rhythmusforschung II. □ Prof. Dr. Helmut Rösing: PS: Musikalische Sozialisation. Theorien, Modelle, Untersuchungsergebnisse – S: Digitale Mediamorphose: Auswirkungen auf die Produktion, Distribution und Rezeption von Musik – S: Ausgewählte Fragen zur Systematischen und Vergleichenden Musikwissenschaft (gem. mit Prof. Dr. Albrecht Schneider). □ Prof. Dr. Albrecht Schneider: S: Musikalisches Hören zwischen Psychoakustik und Kognitionsforschung (3) – S: Ausgewählte Fragen zur Systematischen und Vergleichenden Musikwissenschaft (gem. mit Prof. Dr. Helmut Rösing) – S: Soziologie und Geschichte der Populärmusik in den 1960er-Jahren (3). □ Barbara Volkwein: PS: Geschichte des Sampling\*.

\* vorbehaltlich der Genehmigung entsprechender Lehrauftragungsmittel.

**Hannover.** Prof. Dr. Reinhard Kopiez: Musikalische Entwicklung – S: Musik und Emotion (gem. mit Prof. Eckhardt Altenmüller) – S: Einführung in die Musiksoziologie – Koll für Doktoranden (gem. mit Prof. Eckhardt Altenmüller). □ HD Dr. Annette Kreuziger-Herr: S: Incontri. Begegnungen mit Luigi Nono (gem. mit Prof. Johannes Schöllhorn), S zum Nono-Schwerpunkt der Hochschule im WS 2003/2004 und SS 2004 – S: Literatur und Musik. Hermann Hesses *Das Glasperlenspiel* und *Der Steppenwolf* (gem. mit Dr. habil. Dagmar von Hoff, Literaturwissenschaftlerin) – S: Salaam Bagdad. Mesopotamien, globale Welt und Musik im Dialog mit dem Fremden – Koll: Schreibwerkstatt. Was Sie schon immer über das Schreiben wissen wollten, aber bisher nicht zu fragen wagten. Koll für Examenskandidaten und Studierende im Hauptstudium. □ Dr. Lorenz Luyken: Alles „kleine Modernskys“? Klassizismus und Neoklassizismus in der Musik des 20. Jahrhunderts – S: ...und was schreiben die anderen? Analyse ausgewählter französischer, skandinavischer, tschechischer und russischer Kompositionen des 19. Jahrhunderts. □ Dr. Sabine Meine: S und öffentliche Vortragsreihe: Puppen, Huren, Roboter. Körper der Moderne in der Musik 1860–1930 (gem. mit Katharina Hottmann) – PS: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Raimund Vogels: S: Jüdische Musik in Europa und Asien – Koll. für Examenskandidaten – S: Literaturseminar. John Blacking: *How musical is Man?* – S und Ü: Theorie und Methode der Feldforschung. □ Prof. Dr. Stefan Weiss: Musikgeschichte I – S: Von Szymanowski zu Szymanski. Polnische Avantgarden im 20. Jahrhundert – S: „der Schlüssel zu meiner ganzen Entwicklung...“ Schönbergs Expressionismus aus Sicht der *Gurrelieder* – S: Geschichte der musikalischen Formen III.

**Heidelberg.** Prof. Dr. Bielitz: Satzgerüst und kompositorische Freiheit: Zur Geschichte mehrstimmiger Komposition bis zur Renaissance. □ Gregor Herzfeld M. A.: PS: Charles Edward Ives. □ Prof. Dr. Silke Leopold: Geschichte der Tonartencharakteristik – S: Das Klaviertrio –Doktorandenkoll. □ Dr. Gunther Morche: PS: György Ligeti – S: Erstellung ausgewählter Personenartikel für MGG (Buchstaben Pa–Sa). □ Prof. Dr. Dorothea Redepenning: Bachrezeption im 19. Jahrhundert – PS: Grundkurs Musikgeschichte I – Repertoire und Analyse – S: Bruckners Sinfonien – Koll: Aktuelle Forschungsfragen. □ PD Dr. Thomas Schmidt-Beste: Felix Mendelssohn Bartholdy – S: Messvertonungen bis 1500 □ Dr. Joachim Steinheuer: PS: Werkanalyse I – PS: Einführung in die Musikwissenschaft – PS: Französische Oper von Lully bis Rameau – S: Petrarca-Vertonungen von Iacopo da Bologna bis Henri Pousseur. □ Katharina O. Brand M. A.: PS: Instrumentenkunde. □ Antje Tumat: PS: Hans Werner Henzes frühe Opern im Spannungsfeld von Tradition und Avantgarde.

**Hildesheim.** Dr. Ulrich Bartels: Musikgeschichte III. Romantik und Moderne – HS: Klaviermusik der Romantik. □ Dirk Böttger: Geschichte und Dramaturgie des Musicals. □ Dr. Rainer Boestfleisch: HS: Hans Werner Henze. Eine Werkeinführung. □ Dr. Claudia Bullerjahn: Theorie und Geschichte der Filmmusik – PS: Programmmusik als Unterrichtsgegenstand – HS: Bernard Herrmann. Der Individualist – Doktorandenkoll (gem. mit Prof. Dr. Wolfgang Löffler, Prof. Dr. Rudolf Weber) – Examenskoll. □ Beatrice Ewers-Grewe: PS: Musik und Alltagsleben. Projektentwicklung integrativer Kulturaktionen im Sozialpsychiatrischen Verbund. □ B. Hannemann: PS: Geschichte der Musikpädagogik. □ Prof. Dr. Wolfgang Löffler: PS: Elementare Akustik und Instrumentenkunde (gem. mit E. Schwarzer) – PS: Lauter, höher, schneller. Komponieren für Olympia. □ Matthias Müller: HS: Folk, Hillbilly und Country im Spannungsfeld von Popmusik und (nationaler) Identität □ Dr. Ulrich Wegner: PS: Musik in Nord- und Südinien – PS: Klangerzeuger, Schallgerät? Das Musikinstrument in der kulturvergleichenden Forschung.

**Innsbruck.** Monika Fink: Historische Übersichtsvorlesung IV. Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts – S: Adorno (gem. mit Helmut Staubmann). □ Rainer Gstrein: Historische Übersichtsvorlesung IV: Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts/Populärmusik. □ Prof. Dr. Tilmann Seebass: PS: Einführung in die historische Musikwissenschaft. □ Itoh Tatsuniko: S: An Introduction to the Noh and its Modern Reception.

**Karlsruhe.** Prof. Dr. Peter Michael Fischer: Die Emanzipation des Geräuschs. Von der Musik des Futurismus zur Computermusik – S: Der Einsatz von Geräusch und Wortklang in Kompositionen der Musik des 20. Jahrhunderts. □ Dr. Michael Kube: S: Paul Hindemith. □ Prof. Dr. Siegfried Schmalzriedt: S: Musikästhetik im 19. Jahrhundert. □ Dr. Rainer Schmusch: S: Streichquartette der Klassik. □ Prof. Dr. Klaus Schweizer: Instrumentenkunde mit Akustik I – Arrangement, Übertragung, Aneignung? Komponisten des 20. Jahrhunderts bearbeiten „historische“ Musik – S: „Spiegelbild der ganzen Welt“. Gustav Mahler, die Sinfonien Nr. 1 bis Nr. 4 („Wunderhorn-Sinfonien“).

**Kassel.** Dr. Bodo Bischoff: Ü: Die Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts – S: Sexualität und Erotik in Operette, Schlager und Song. □ Prof. Dr. Matthias Henke: S: Geschichte der Sinfonie – S: Schubert-Reflexionen im 20. Jahrhundert (gem. mit Reinhard Karger). □ Dr. Frauke Heß: S: Wahrnehmen und Verstehen von Musik. □ Reinhard Karger: S: Claudio Monteverdi. Leben und Werk. □ Michael Rappe: S: DJ Culture. Instrumentaltechniken in der neueren Popmusik. □ Prof. Walter Sons: S: Aspekte Neuer Musik. □ Prof. Dr. Andreas Traub: S: Anton Webern, Lieder opus 14 und 15 – PS: Johann Sebastian Bach, *Weihnachtsoratorium* – Musik im Mittelalter.

**Kiel.** Prof. Dr. Siegfried Oechsle: J. S. Bachs Spätwerk – S: Beethovens späte Klaviersonaten – Ü: Bachs Leipziger Kantaten – Koll: Musikgeschichte und Musikwissenschaft im „Norden“. □ Prof. Dr. Bernd Sponheuer: Die Idee der absoluten Musik – S: Die Freie Fantasie im 18. Jahrhundert – S: Einführung in die Instrumentation und Instrumentenkunde – Koll: Kolloquium für Examenskandidaten (gemeinsam mit PD Dr. Helmut Well). □ PD Dr. Helmut Well: Hamburg im 17. Jahrhundert – S: Einführung in die Modal- und Mensuralnotation – S: Einführung in die Musikwissenschaft.

**Koblenz-Landau.** *Campus Koblenz.* Dr. Robert Abels: Ü: Musikästhetische Texte des 19. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Petra Bockholdt: Musikgeschichte V: Musik im 19. Jahrhundert – Ü zur Vorlesung: Das Madrigal im 19. Jahrhundert – PS: Quellen und Notationen im Mittelalter – S: Lieder von Franz Schubert.

*Campus Landau.* Dr. Marion Fürst: PS: Lektüre musiktheoretischer Texte – PS: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Christian Speck: Musikgeschichte im Überblick: Die Musik des 19. und 20. Jahrhunderts – PS: Lieder von Robert Schumann – S: Bachs *Matthäus-Passion*.

**Köln.** *Historische Musikwissenschaft.* Prof. Dr. Dieter Gutknecht: Von der Aufklärung bis zu Beethovens Tod: 1730–1830 – S: Klang und Bild in der Liturgie des Mittelalters (gemeinsam mit S. Wittekind) – PS: Oratorien Händels. □ Dr. Hartmut Hein: PS: Einführung in die Historische Musikwissenschaft – PS: Kritik von „Musikkulturen“. „Kulturen“ der Musikkritik (gemeinsam mit O. Seibt) – Ü zum PS „Musik-Kritik-Kultur“. □ Prof. Dr. Dietrich Kämper: Von den Futuristen bis Luigi Nono. Italien in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts. □ Dr. Herfried Kier: Ü: Übungen zur Repertoirekunde. Vokalmusik. □ Prof. Dr. Klaus Wolfgang Niemöller: S: Musik in England im Kontext der europäischen Musikkultur vom Mittelalter bis um 1800. □ Dr. K. Rainer Nonnenmann: Ü: Robert Schumann und das romantische Klavierstück. □ Prof. Dr. Wolfram Steinbeck: Liszt und die symphonische Dichtung – S: Mozart und da Ponte: *Le nozze di Figaro* – PS: Musik und Sprache. Stationen der Vokalmusik von 1600–1900 – Koll: Aktuelle Forschungsprobleme der Musikwissenschaft. □ PD Dr. Hans-Joachim Wagner: Ü: Operndramaturgisches Praktikum.

*Musik der Gegenwart.* Prof. Dr. Christoph von Blumröder: 55 Jahre elektroakustische Musik aus Paris: INA.GRM 1948 bis 2003 – S: John Cage interdisziplinär (gemeinsam mit H. Berressem) – PS: Stationen der Neuen Musik im 20. Jahrhundert – Koll: Magister- und Doktorandenkolloquium. □ Ralf G. Ehlert M. A.: PS: Akustische Medieninstrumente. Eine Einführung. □ Marcus Erbe M. A.: PS: Die Stimme in der Musik seit 1912. □ Dr. Imke Misch: PS: Neue Musik seit 2000 – PS: Musikgeschichtsschreibung nach 1945.

*Systematische Musikwissenschaft.* PD Dr. Roland Eberlein: PS: Einführung in die Systematische Musikwissenschaft. □ PD Dr. Christoph Reuter: Geschichte der Blasinstrumente. □ Lüder Schmidt M. A.: PS: Wahrnehmung und Organisation von Tonhöhe. □ Prof. Dr. Uwe Seifert: Systematische und Kognitive Musikwissenschaft: Grundbegriffe I – S: Aktuelle Hörforschung und Musikwissenschaft – PS: Computer-Musik – Akustisches Praktikum.

*Musikethnologie.* PD Dr. Antonio A. Bispo: Musikethnologie und Geschichte: Aktuelle Diskussionen zu Theorie und Methode. □ Murat Bulgan M. A.: Ü: Sänger und Dichter mit der Laute II. □ Prof. Dr. Robert Günther: Ü: Musizierpraxis der traditionellen Hofmusik Japans (Gagaku und Bugaku) (gemeinsam mit Y. Shimizu). □ PD Dr. Lars-Christian Koch: S: Gitarren-Kulturen. □ Bettina Sahrman: Ü: Praxis und Theorie des javanischen Gamelan-Spiels. □ Oliver Seibt M. A.: PS: Einführung in die Musikethnologie: Theorie und Fachgeschichte I.

*Köln. Hochschule für Musik.* Dr. Rebecca Grotjahn: Haupt-S (Diplomstudiengänge): Virtuosen, Stars, Diven. Musik und Publikum im 19. Jahrhundert. □ PD Dr. Lars Koch: PS/S: Aufführungspraktiken aus musikethnologischer Sicht. □ PD Dr. Anno Mungen: PS: Einführung in die Musiksoziologie – HS: Vom Mittelalter zum Computerzeitalter: Musikgeschichte als Mediengeschichte. □ Prof. Dr. Erich Reimer: Musikgeschichte III: 19. Jahrhundert – PS: Geschichte des Instrumentalkonzerts bis 1800 – Haupt-S (Diplomstudiengänge): Musikalische Gattungen des 18. Jahrhunderts – HS: Bach in Leipzig. □ Prof. Dr. Susanne Rode-Breyman: Musik und Kultur der 1920er-Jahre (gemeinsam mit Prof. Dr. Heinz Geuen) – PS: Einführung in die Musikwissenschaft – HS: Historismus/(Neo-)Klassizismus im Schaffen von Brahms, Strauss, Strawinsky, Maxwell Davies – HS: Gustav Mahler und Alexander Zemlinsky (gemeinsam mit Prof. Wolfram Breuer). □ Dr. Thomas Synofzik: Musikgeschichte II: 17. und 18. Jahrhundert – PS: Komponisten des frühen 20. Jahrhunderts als Interpreten eigener Werke. □ Dr. Elena Ungeheuer: Musikgeschichte IV: Musik nach 1950 – PS: Wie beeinflusst(en) die Medien des 20. Jahrhunderts unsere Wahrnehmung von Musik?

*Leipzig.* Juliette Appold M. A.: S: Felix Mendelssohn Bartholdys Lehr- und Wanderjahre im Spiegel seiner Korrespondenz (1816–1832) (gem. mit Regina Back M. A. und Anja Morgenstern M. A.). □ Tatjana Böhme-Mehner M. A.: PS: Tatort: Musik. „Tatort“-Musik. □ Marcus Erb-Szymanski M. A.: Ü: Musik des 20. Jahrhunderts (gem. mit Stefan Horlitz). □ Dr. Eszter Fontana: Ü: Historische Musikinstrumentenkunde (gem. mit Dr. Birgit Heise) – Ü: Musikinstrumente in Ostasien (gem. mit Dr. Birgit Heise und Prof. Dr. Gretel Schwörer-Kohl, Halle). □ Christoph Gaiser M. A.: Ü zur musikalischen Analyse. Cantus-firmus-Kompositionen und -improvisationen. □ Dr. Bernhard Helmich: Ü: Operndramaturgie. □ Stefan Horlitz: Ü: György Ligeti. □ Dr. Stefan Keym: PS: Einführung in die Musikwissenschaft (am Beispiel von Robert Schumann) – S: Die Fantasie (Analyseseminar). □ Dr. Ulrich Leisinger: S: Klassisch-romantische Musikästhetik. □ Prof. Dr. Helmut Loos: Die Musik des 17. und 18. Jahrhunderts (Musikgeschichte im Überblick III) – S: Alban Bergs Oper *Wozzeck* (Analyseseminar) – S: Musikalische Stadtgeschichte. Ergebnisse und Aufgaben – S: Institutseminar. □ Prof. Dr. Klaus Mehner: Der Interpret. Porträt einer Musikerpersönlichkeit – PS: Einführung in die Systematische Musikwissenschaft – S: Ausnahmewerke der Musikgeschichte. Ihre ästhetische Spezifik, ihre soziale Relevanz – S: Kommunikation musikalisch – Magistranden- und Doktorandenkoll. □ Dr. Thomas Schinköth: Chöre und Chormusik im 20. und 21. Jahrhundert. □ HD Dr. Lothar Schmidt: Josquin Desprez und die Musik um 1500 – S: Beethovens späte Streichquartette – PS: Heinrich Schütz (zugleich Einführung in die Analyse älterer Musik) – Ü: Friedrich Rochlitz' Reise nach Wien im Jahr 1822. Transkription und Kommentierung des Manuskripts.

*Leipzig. Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“.* Prof. Dr. Marianne Betz: V mit S: Grundkurs Musikgeschichte I/A (Europäische Musikgeschichte bis 1600) – Quellenkunde zur Aufführungspraxis – Urbane Räume als kulturelle Zentren I. Wien zwischen 1770 und 1830. □ Dr. Wolfgang Gersthofer: Oper um 1900. □ Dr. Martin Krumbiegel: V mit S: Grundkurs Musikgeschichte I/B (Europäische Musikgeschichte bis 1600) – Max Reger. Leben und Werk. – Diplomandenseminar. □ Prof. Dr. Thomas Schipperges: V mit S: Grundkurs Musikgeschichte III/A (Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts) – Die Bibel II. Musik im Neuen Testament – Sergej Prokofjew. Betrachtung und Analyse ausgewählter Werke. □ Prof. Dr. Gesine Schröder: Geschichte der Musiktheorie. □ Prof. Dr. Christoph Sramek: V mit S: Grundkurs Musikgeschichte III/B (Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts). □ Dr. Barbara Wiermann: Das Oratorium zwischen Johann Sebastian Bach und Joseph Haydn.

*Magdeburg.* Dr. Monika Bloss: PS: Geschichte der populären Musik im 20. Jahrhundert II – HS: Populäre Musik im Unterricht. Musikalische und kulturelle Aspekte von „Stil“. □ Hans-Joachim Herwig: PS: Freude, schöner Götterfunken. Nachklänge. Zur Klassik-Rezeption im 20. Jahrhundert. Das Beispiel Mauricio Kagel – PS: Musik und Religion – Ü: Prinzipien und Methoden wissenschaftlichen Arbeitens – Ü: Liedtextinterpretation. □ Tobias Robert Klein M. A.: HS: Ars musica. Musikleben, Musiklehre und Musikerziehung im europäischen Mittelalter – Ü: „The study of music in culture“. Einführung in die Musikethnologie. □ Prof. Dr. Tomi Mäkelä: HS: Autorität und Autorenschaft in der Musik – Haupt-S (mit Ü): Musik im Film – PS (mit Ü): Formenlehre. □ Dr. Rüdiger Pfeiffer: PS: Musikgeschichte im Überblick (I) und (III) – PS: Die Barockoper – PS: Die Musik der Renaissance. □ Dr. Charlotte Seither: PS: Experiment Stimme. Neue Musik für Vocalensemble: Hölszky, Globokar, Ligeti, Cox – HS: Aufbruch in die 1960er-Jahre: Krzysztof Penderecki (Spezialseminar Tonsatz).

**Mainz.** Prof. Dr. Axel Beer: Brahms – PS: Einführung in das wissenschaftliche Arbeiten – S: Norddeutsche Orgelmusik im 17. und 18. Jahrhundert. □ Dr. Albert Gräf: PS: Digitale Klangsintese – S: Computermusik- Algorithmen – Ü: MIDI-Programmierung für Fortgeschrittene. □ Thorsten Hindrichs M. A.: PS: Monsters of Rock: Heavy Metal als musikkulturelles Phänomen (gem. mit Dr. Peter Niedermüller) – Ü: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Dr. Christoph Hust: PS: Analyse nach Schenker am Beispiel von Klaviermusik des 19. Jahrhunderts. □ HD Dr. Ursula Kramer: S: Hector Berlioz. □ Dr. Peter Niedermüller: PS: Monsters of Rock: Heavy Metal als musikkulturelles Phänomen (gem. mit Thorsten Hindrichs M. A.) – Ü: Die mediale Präsentation von Rockmusik. Ergänzung zum PS. □ Tobias Untucht M. A.: Ü: Notationskunde II. □ Prof. Dr. Reinhard Wiesend: Musikgeschichte im Überblick IV: von 1830 bis zur Gegenwart – PS: Johannes Ockeghem und die Musik der Frankoflammen – S: Giuseppe Verdi, *La Traviata* – Ober-S: Besprechung von Examensarbeiten (gem. mit Prof. Dr. Axel Beer, Prof. Dr. Jürgen Blume, HD Dr. Ursula Kramer, Prof. Dr. Christoph-Hellmut Mahling, Prof. Dr. Ludwig Striegel).

**Marburg.** Prof. Dr. Sabine Henze-Döhring: S: Konzert als Institution und Gattung – HS: Musikkulturelle Kontroverse – PS: Solokonzert. □ Dr. Panja Mücke: PS: Einführung in die Musikwissenschaft. □ N. N.: Italienische Lyrik und Musik vom 14. bis zum frühen 17. Jahrhundert – HS: Zum lyrischen Klavierstück im 19. Jahrhundert – HS: Josquin Desprez – PS: Haydn Streichquartette op. 33 und Mozarts Haydn-Quartette (Einführung in die musikalische Analyse). □ Prof. Dr. Martin Weyer: Zur Musikgeschichte der USA – HS: Sonaten nach Beethoven. □ Dr. Jutta Schmoll-Barthel: Berufspraxis Buchlektorat. Einblicke in die Arbeit einer Verlagslektorin.

**München.** PD Dr. Claus Bockmaier: Battaglia und Tempesta in der Musikgeschichte. □ Siegwald Bütow M. A.: Ü: Einführung in das Orchestermanagement. □ Dr. Bernd Edelmann: Ü: Musikgeschichte in Beispielen II (1600–2000), ein Repetitorium. □ PD Dr. Issam El-Mallah: Ü: Grundelemente der arabischen Musik. □ Prof. Dr. Jürgen Eppelsheim: Ü: Musikinstrumente im 16. und frühen 17. Jahrhundert. □ PD Dr. Birgit Lodes: Ludwig van Beethoven – HS: Das Lied in Dichtung und Musik: Beethoven – Schubert (gem. mit Prof. Dr. Hans Joachim Kreutzer) (3) – Koll: Erwartung und Vorurteil in der Musik II. □ Dr. Julia Kursell: Ü: Puschkin-Vertonungen. □ Dr. Grantley McDonald: PS: Die Rezeption der Lehre Marsilio Ficinos im deutschen Musikschrifttum des 16. Jahrhunderts. □ Dr. Monika Nöcker-Ribeaupierre: Ü: Einführung in die Musiktherapie. □ Dr. Michael Raab: PS: Einführung in Notendruck und Musikverlagsgeschichte. □ Prof. Dr. Wolfgang Rathert: Musikgeschichte im Überblick V (20. Jahrhundert) – HS: Max Reger (3) – S: Einführung in die Musikphilosophie und -ästhetik Theodor W. Adornos – Koll. für Doktoranden und Magistranden. Zum aktuellen Stand des Komponierens. □ Prof. Dr. Viktor Ravizza: S: Venezianische Mehrchörigkeit. □ Dr. Klaus Peter Richter: Ü: Einführung in Geschichte und Praxis der Musikkritik. □ Prof. Dr. Hartmut Schick: Forschungsfreiemester – Koll für Doktoranden und Magistranden. □ Dr. Bernhard Schmid: PS: „Magnum opus musicum“. Orlando di Lassos Motetten. □ Dr. Reinhard Schulz: Ü: Györgi Ligeti. □ Prof. Dr. Dr. Lorenz Welker: Musikgeschichte im Überblick – Ausgewählte Kapitel zu Akustik und Physiologie von Gehör und Stimme (gem. mit Prof. Dr. Tasso Springer) – S: Das Singen: akustische, physiologische, kulturgeschichtliche und aufführungspraktische Aspekte (gem. mit Prof. Dr. Tasso Springer).

*Institut für Theaterwissenschaft.* Dr. Robert Braunmüller: PS: Richard Strauss, die Hauptwerke. □ Prof. Dr. Jens Malte Fischer: HS: Jacques Offenbach (3). □ Prof. Dr. Jürgen Schläder: Theaterreform um 1900. Schauspiel und Musiktheater – PS: Formenlehre der Oper (3) – HS: *Femme fatale, femme fragile, Heroine.* Frauen im Sprech- und Musiktheater (3) □ Dr. Barbara Zuber: PS: Grundkurs Musiktheater (3) – PS: Edward Bonds und Hans Werner Henzes Oper *Die englische Katze* (3) – Koll: Klangzeichen entziffern. Eine Einführung in die Semiotik des Musiktheaters (3).

**München.** *Hochschule für Musik und Theater.* Dr. phil. habil. Claus Bockmaier: Geschichte der Klaviermusik (III) – Battaglia und Tempesta in der Musikgeschichte (Ludwig-Maximilians-Universität). □ Prof. Dr. Siegfried Mauser: Musikgeschichte III (Die Musik im Zeitalter von Renaissance und Barock) – V mit S: Grundlagentexte zur Musik des 20. Jahrhunderts – V mit S: Sonatenkomposition im 20. Jahrhundert – S: Doktorandenseminar (gem. mit Dr. Claus Bockmaier) – Koll: Diskussion und Besprechung wissenschaftlicher Arbeiten.

**Münster.** Garry Crighton: S: Musikalische Aufführungspraxis des 15. und 16. Jahrhunderts. □ Dr. Rebekka Fritz: PS: Theoretische und praktische Rezeption des Mittelalters im 20. Jahrhundert. □ Priv.-Doz. Dr. Jürgen Heidrich: Amerikanische Musik des 20. Jahrhunderts – S: Die Musik des norddeutschen Barock – PS: Anton Bruckner – Ü: Mensuralnotation. □ Prof. Dr. Klaus Hortschansky: S: Von Rossini zu Puccini. Italienische Oper im 19. Jahrhundert – Koll: Doktorandenkolloquium. □ Priv.-Doz. Dr. Ralf Martin Jäger: Von Händel zu Mozart. Perspektiven der Oper im 18. Jahrhundert – S: Historische Musikethnologie – PS: Das Streichquartett der Wiener Klassik – Ü: Einführung in die musikwissenschaftliche Literatur. □ Dr. Jin-Ah Kim: PS: Epochenbegriffe in der Musikgeschichte. □ N. N.: Geschichte des Konzerts – S: Geistliche Musik im 19. Jahrhundert – PS: Die Anfänge der Instrumentalmusik – Ü: Einführung in den Kontrapunkt – Ü: Einführung in die Formenkunde. □ Dr. Diethard Riehm: Ü: Musikgeschichte im Überblick I (bis 1600). □ Prof. Dr. Winfried Schlepphorst: Doktorandenkoll.

**Oldenburg.** Dr. Ralf von Appen: PS: Möglichkeiten der Analyse populärer Musik. □ Eckart Beinke: S: Fundraising. Möglichkeiten der Finanzierung kultureller Projekte. □ Prof. Violeta Dinescu: S: Byzantinische Musik. □ PD Dr. Kadja Grönke: PS: Tschaikowskis *Schwanensee*. Ein Ballett und seine Choreographien. □ Prof. Dr. Freia Hoffmann: S: Sexualität, Liebe und Liebesschmerz in der Musik um 1800. □ Gerhard Kissel: PS: Einführung in Theorie und Praxis der indischen Musik. □ Dr. Christoph Micklisch: Ü: Stimme und Körperklänge – Computero-

jekte für den Musikunterricht. □ Prof. Dr. Fred Ritzel: S: „Ich seh' Dir in die Augen, Kleines“. Zum Wandel der Liebessemantik im Spielfilm (gem. mit Dr. Rainer Fabian). □ Apl. Prof. Dr. Peter Schleuning: PS: Musikgeschichte im Überblick. Das 18. Jahrhundert – S: Mozarts Klavierkonzerte. □ Prof. Dr. Wolfgang Martin Stroh: PS: Musikkulturen der Welt. Einführung für StudienanfängerInnen – S: Musiktheaterpädagogik – Ansätze, Theorien, Evaluation (gem. mit Peter Vollhardt). □ Cornelia Teeling: PS: Afrokubanische Musik. Analyse und Spielpraxis.

**Osnabrück.** Prof. Dr. Bernd Enders: Ü: Apparative Musikpraxis II – Virtuelles S: Musik und Musikinformation im Internet – Die historische und stilistische Entwicklung der Rock- und Popmusik □ KMD Wiltrud Fuchs: S: Geschichte der Messe. □ PD Dr. Stefan Hanheide: Musikgeschichte im Überblick I: Von den Anfängen bis 1720 – S: J. S. Bach. Begegnungen zwischen Musik und Christentum – S: Franz Schubert: Die *Winterreise*. □ Dr. Claudia Kayser-Kadereit: S: Instrumentenkunde und Einführung in die klassische Instrumentation. □ Prof. Dr. Hartmuth Kinzler: S: Adornos musikalische Schriften – S: György Ligeti's Kompositionen und musikalische Schriften. □ Anna Melcher: S: Grundlagen der Opern-Inszenierung. □ Friederike Ramm: S: Das Verfassen musikwissenschaftlicher Texte. □ Dr. Claudius Reinke: Klassische Musik im Film □ Prof. Dr. Hans-Christian Schmidt-Banse: S: Musik und Literatur des Expressionismus (gem. mit Dr. Hartmuth Hofer) – S: Vom Sprechen und Schreiben über Musik – S: Das romantische Charakterstück. □ PD Dr. Joachim Stange-Elbe: S: Der Computer – ein Musikinstrument? Zum Instrumentarium der elektronischen Musik. □ Dr. Tillman Weyde: S: Musik-Informationssysteme und Music Information Retrieval (gem. mit PD Dr. Helmar Gust). □ Peter Witte: S: Einführung in den Jazz. □ Tobias Wollermann: S: Materialien für den Musikunterricht und ihre Präsentation im Internet – Ü: Musikproduktion mit MIDI-Hard- und Software.

**Potsdam.** Prof. Dr. Susanne Fontaine: Musikgeschichte im Überblick: Das 20. Jahrhundert – PS: Einführung in die Musikwissenschaft – HS: Melusine, Undine und ihre Verwandten. Wasserfrauen in Vertonungen des 19. und 20. Jahrhunderts – Colloquium für ExamenskandidatInnen. □ Dr. Bernfried Höhe: HS: Zur Entwicklung der Jazzmusik / Rockmusikgeschichte. □ Dr. Rüdiger Pfeiffer: HS: Ausgewählte Themen der Musikpsychologie.

**Regensburg.** Dr. Bettina Berlinghoff: PS: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten: Fanny und Felix Mendelssohn Bartholdy – Ü: Repertoirekunde: Musik des 20. Jahrhunderts. □ Graham Buckland: Ü: Partiturrekunde und Notensatz. □ Dr. Torsten Fuchs: Ü: Von der Adelskapelle zum bürgerlichen Musikverein. □ Prof. Dr. Siegfried Gmeinwieser: Mozarts Kirchenmusik. □ Prof. Dr. David Hiley: History of Music in England I: Middle Ages to Reformation (in englischer Sprache) – HS: Perotinus Magnus: das neue Forschungsbild – Ü: Notations- und Quellenkunde I (9.–14. Jh.). □ Prof. Dr. Wolfgang Horn: Forschungsfreiemester. □ PD Dr. Rainer Kleinertz: Allgemeine Musikgeschichte IV (Romantik und Moderne) – HS: Richard Wagner: Die Musikdramen von 1848 bis 1876 (*Der Ring des Nibelungen, Tristan und Isolde, Die Meistersinger von Nürnberg*) – Ü: Musik in Mitteldeutschland 1700–1760 am Beispiel Johann Friedrich Fasch. □ Michael Wackerbauer: Ü: Die Musikinstrumente im Historischen Museum der Stadt Regensburg. Erarbeitung des Katalogs. □ Prof. Dr. David Hiley, PD Dr. Rainer Kleinertz: Koll zu aktuellen Forschungsproblemen. □ Dr. Andreas Pfisterer: PS: Ludwig Senfl: Deutsche Lieder.

**Rostock.** Ekkehard Krüger: PS: Musikhandschriften des 18. Jahrhunderts in der UB Rostock (gem. mit Tobias Schwinger). □ Dr. Bernhard Schrammek: S: Sozialgeschichtliche Aspekte von Musik im 17. Jahrhundert. □ PD Dr. Peter Tenhaef: Goethe und die Musik – Ü: Lektüreübung zur Vorlesung – S: Die Ballade – S: Musik seit 1950. □ Dr. Andreas Waczkat: S: Musik und Medizin in Mittelalter und Früher Neuzeit (gem. mit PD Dr. Hans-Uwe Lammell).

**Saarbrücken.** Dr. Helmut Brenner: PS: Grundlagen der Musikethnologie. □ Prof. Dr. Wolf Frobenius: Musikgeschichte des Mittelalters und der Renaissance – S: Textdeklamation in Vertonungen des 20. Jahrhunderts – PS: Serielle Musik. □ Wolfgang Korb: Ü: Musikwissenschaft und Rundfunk. □ Dr. Andreas Krause: Franz Schubert. □ Ingeborg Maaß: PS: Methodik. Einführung in die Musikwissenschaft. □ Dr. Theo Schmitt: Ü: Das Musikleben vom 16. bis 19. Jahrhundert. □ Dr. Rainer Schmusch: Ü: Analyse: Streichquartette um 1800. □ Prof. Dr. Herbert Schneider: V/S: Die Geschichte des Liedes und seiner Übersetzung vom 17. bis 19. Jahrhundert – S: Maurice Ravel – Koll: Doktorandenkolloquium (gem. mit Prof. Frobenius). □ Dr. Andreas Wagner: PS: Systematik: Einführung in Adornos Musikphilosophie und Musiksoziologie – Ü: Musikwissenschaft und Theater (gem. mit Alexander Jansen). □ PD Dr. Markus Waldura: S: Sonatenform im Werk Robert Schumanns. □ PD Dr. Tobias Widmaier: Musik des 19. und 20. Jahrhunderts.

**Salzburg.** Dr. Manfred Bartmann: PS: Musikethnologische Transkriptionen – S: Klangpanoramen ausgewählter Volks- und Populärmusik. □ Dr. Andrea Lindmayr-Brandl: Wiener Schule – Koll: Forschungsseminar. □ Univ.-Ass. Dr. Gunhild Oberzaucher-Schüller: Fotografie und Film als Quelle für Balletthistorie – Einführung in Tanz- und Musiktheaterforschung □ Mag. Hendrik Schulze: PS: Haydn, Mozart und das Streichquartett – Erscheinungsformen Alter Musik (gem. mit Bartmann). □ Prof. Dr. Jürg Stenzl: Einführung in die Musikwissenschaft – Musikgeschichte 5 – Ü: Notationskunde 2. Neumennotation – S: Richard Wagner, *Die Meistersinger von Nürnberg* – Koll für Diplomanden und Dissertanten (1). □ Tichy: PR: Konzertmanagement

**Salzburg. Universität Mozarteum.** Ao. Prof. Dr. Joachim Brügge: Musikgeschichte 1: Antike bis Mittelalter – PS: Mozart – S: Musiktheater im 20. Jahrhundert: Wagnerinterpretation. Bayreuther Ringinszenierungen (gem. mit Prof. Dr. Oswald Panagl) – S für Diplomanden. □ Ao. Prof. Mag. Dr. Wolfgang Gratzer: Musikgeschichte 3: Wiener

Klassik und Musikalische Romantik – S: Kanonische Werke in der Musik des 20. Jahrhunderts – S für Diplomanden – S für Dissertanten. □ Doz. Dr. Ernst Hintermaier: Repertoire und Analyse der Kirchenmusik I: 18. Jahrhundert. □ Ass.-Prof. Dr. Thomas Hochradner: Ringvorlesung zu den wissenschaftlichen Fächern (Koordination) – PS: Einführung in das wissenschaftliche Arbeiten – S: Spezielle Themen der Volksmusik. Volksmusik und Kriminalität – S für Diplomanden. □ Prof. Dr. Peter Maria Krakauer: Musikgeschichte 4: 1750–1850 – Operngeschichte 1: Von den Anfängen bis Mozart – Ausgewählte Themen zur Musikethnologie – S: Das Musical – Exkursion – S für Diplomanden – S für Dissertanten. □ Dr. Albrecht Lahme: Medizinische Probleme bei Musikern und ihre Prävention. □ Dr. Manfred Mittermayer: Europäische Literaturgeschichte 1. □ Ass.-Prof. Dr. Thomas Nussbaumer: S für Diplomanden. □ Ao. Prof. Mag. Dr. Michaela Schwarzbauer: Vergleichende Kulturgeschichte – PS: „Myths and Fairy Tales in Literature and Music“ (gem. mit Ao. Prof. Dr. Sabine Coelsch-Foisner) – S für Diplomanden – S für Dissertanten.

**Siegen.** Prof. Dr. Hermann J. Busch: Musikgeschichte II – S: Richard Wagner. □ A. Jacob: S: Musikalische Analyse (Konzert). □ Prof. Hartmut Kapteina: S: Einführung in die Musiktherapie – S: Folklore tänzerisch für die sozialpädagogische Praxis – Musikpsychologische und klinische Grundlagen der Musiktherapie – S: Supervision für Berufspraktikanten. □ H. D. Klug: S: Einsatz von Popmusik in der sozialen und kulturellen Arbeit mit Kindern und Jugendlichen. □ Prof. Dr. Werner Klüppelholz: Koll: Einführung in die Kulturpädagogik – Koll: Kulturpädagogisches Kolloquium – S: Musik im Fernsehen: Von „Neuer Deutscher Volksmusik“ bis Videoclips – S: Video-Praxis und Video-Didaktik – Klanganalyse (Musik, Geräusche, Sprachklang) – S: Musik im Hintergrund und Vordergrund des Fernsehens. □ D. Marnach: S: Musik und Selbsterfahrung. □ Prof. Dr. Maria Luise Schulten: S: Angewandte Musik – Koll: Doktorandenkolloquium – S: Geschichte der Musikpädagogik – S: Musikpädagogisches Seminar für Examenkandidaten – S: Musikstadt Wien. Vorbereitung einer Exkursion. □ Dr. Otto Schumann: S: Suite bzw. Divertimento vom 16.–20. Jahrhundert – Ü: Lernfelder der Musikunterrichts: Musik und Malen

**Stuttgart. Hochschule für Musik und Darstellende Kunst:** Prof. Dr. Joachim Kremer: Claudio Monteverdi und der Stilwandel um 1600 – HS: Lehren und Lernen in der Musikgeschichte – PS: Heinrich Schütz – Koll für Examenkandidaten – Kolloquium zu aktuellen Forschungsfragen (für Doktoranden, gem. mit Prof. Dr. Dörte Schmidt, Dr. Christiane Tewinkel). □ Prof. Dr. Dörte Schmidt: Musikgeschichte im Überblick: Das 20. Jahrhundert – HS: Driven into Paradise? Musik im Exil – PS: Einführung in die Musikwissenschaft – Koll für Examenkandidaten – PS: Grundkurs (gem. mit Mathias Pasdzierny) – Arbeitstechniken für Studierende der ML- bzw. KA-Studiengänge. □ Stefanie Rhein M. A.: PS: Umgehen mit Musik. Soziologische Perspektiven. □ Dr. Christiane Tewinkel: PS: Kastraten. □ Dr. Helmut Völkl: Kirchenmusikgeschichte: Orgelmusik im 20. Jahrhundert.

**Trossingen.** Prof. Dr. Thomas Kabisch: Was ist Ausdruck? Konzepte musikalischer Expressivität in Theorie und Praxis der Musik vom 17. bis 20. Jahrhundert – PS: Reformpädagogik und Neubegründung der musikalischen Analyse. Gustav Wyneken und August Halm (gem. mit Dr. Helmut Lehner) – S: Gustav Mahler. Sinfonie und Orchesterlied – Koll für Examenkandidaten. □ Dr. Linda Maria Koldau: S: Mozart. *Don Giovanni*. □ Prof. Dr. Nicole Schwindt: Musikgeschichte im Überblick. Musik des Hoch- und Spätbarock – PS: Geschichte des Notendrucks – S: Textlektüre Glarean, *Dodekachordon* – Koll für Examenkandidaten. □ Prof. Dr. Andreas Traub: Grundkurs Gregorianik (gem. mit Dr. Walter Eller und Dr. Bernhard Hangartner).

**Tübingen.** Dr. Klaus Aringer: HS: L'homme armé-Messen. □ Prof. Dr. August Gerstmeier: Die Musik des Mittelalters – S: Das Orchesterlied im 19. und 20. Jahrhundert – HS: Der Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter – Koll für Examenkandidaten. □ UMD Tobias Hiller: Ü: Solistisches Vokalensemble. □ Prof. Dr. Thomas Kohlhasse: Čajkovskij. □ Dr. Stefan Morent: PS: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten (Quellenkunde). □ Christian Raff: Ü: Harmonische Analyse für Fortgeschrittene. □ Prof. Dr. Manfred Hermann Schmid: Forschungssemester. □ Dr. Reinald Ziegler: Ü: Deutsche Musiktheorie des 18. Jahrhunderts. □ HD Dr. Michael Zywiets: Die Opera seria in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

**Weimar-Jena.** Prof. Dr. Detlef Altenburg: Musikgeschichte im Überblick I: Von der Antike bis um 1400 – S: Musik und kulturelle Identität (mit Prof. Dr. Wolfgang Auhagen und Prof. Dr. Albrecht von Massow) – Ü: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Michael Berg: Musikgeschichte im Überblick I: Von der Antike bis zur Florentiner Camerata – Musikgeschichte im Überblick III: Von der Wiener Klassik bis zur Moderne – Franz Schubert und seine Zeit – S: Das klassische Streichquartett. □ Prof. Dr. Helen Geyer: Das Solokonzert II: Vom Hochbarock zur Wiener Klassik – Orlando di Lasso und die Musik seiner Zeit – S: *Leonore* und *Fidelio* im Kontext der „Rettungsoper“ – Ü: Luigi Cherubini – Ü: Formenlehre. □ Dr. Roman Hankeln: PS: Ansätze zur Analyse einstimmiger liturgischer Musik des Mittelalters – Ü: Notationskunde I: Neumenkunde bis Franconische Notation. □ Knut Holtsträter M. A.: Ü: Formenlehre. □ Dr. Oliver Huck: PS: Carl Maria von Webers Opern im europäischen Kontext – Ü: Stand und Tendenzen der musikbezogenen Mittelalterforschung (mit HD Dr. Franz Körndle). □ Dr. Andreas von Imhoff: Ü: Strukturen und Instrumentarien des Musikmanagements. □ Dr. Arne Langer: Ü: Szenische Konzepte des Musiktheaters im 20. Jahrhundert. □ Juri Lebedev: Ü: Partiturspiel/Partiturlkunde. □ Dr. Irina Lucke-Kaminarz: Ü: Zwischen Internationalität und Nationalsozialismus. Der Allgemeine Deutsche Musikverein im 20. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Albrecht von Massow: Anthropologische Voraussetzungen in Musik und Musikschritftum des 20. Jahrhunderts – PS: Partituren im 20. Jahrhundert – Ü: Musikanalyse, Grundkurs. □ Christoph Meixner M. A.: Ü: Computerunterstütztes Arbeiten in der Musikwissenschaft – Ü zur Vorlesung Musik-

geschichte im Überblick I. □ Dr. Axel Schröter: Ü: Musik am Rudolstädter Hof: Gebel, Scheinflug, Koch. □ Dr. Peter Wollny: PS: Die Weimarer Kantaten Johann Sebastian Bachs. □ Prof. Dr. Detlef Altenburg/Prof. Dr. Michael Berg/Prof. Dr. Helen Geyer/HD Dr. Franz Körndle/Prof. Dr. Albrecht von Massow: Koll. zu aktuellen Forschungsproblemen.

**Wien.** Prof. Dr. Regine Allgayer-Kaufmann: Einführung in die Ethnomusikologie I – A. C. Jobim – S: Die musikalische Gattung - Einführung in die Musikwissenschaft (gem. mit Prof. Dr. Emil Lubej, Prof. Dr. Herbert Seifert, Prof. Dr. Michael Weber) – Diplomanden- und Dissertanten-S (gem. mit Prof. Dr. August Schmidhofer, Prof. Dr. Michael Weber). □ Prof. Dr. Manfred Angerer: PS: Von Napoleon bis zur Revolution – Ü: Gustav Mahlers II. Symphonie – Kunst-Musik-Ästhetik – DiplomandInnen- und DissertantInnen-S – S: Musik im Dritten Reich (gem. mit Mag. Yukiko Sakabe, Sabine Seuss M. A.). □ Prof. Dr. Theophil Antonicek: Ü: Musikwissenschaftliche Arbeitstechniken – Barockmusik – Historisch-musikwissenschaftliches S – Diplomanden- und Dissertanten-S. □ Dr. Werner Deutsch: Psychoakustik I. □ Prof. Dr. Oskar Elscek: Globale Methodologien der Musikforschung – S: DiplomandInnen- und DissertantInnen-S. □ Dr. Martin Eybl: Ü: Einführung in das Hören von Strukturen. □ Prof. Dr. Gernot Gruber: Musikgeschichte I – Das Phänomen Mozart – S: W. A. Mozart: *Così fan tutte* – S: Diplomanden- und Dissertanten-S. – Ü: Einführung in die musikalische Analyse (gem. mit Rainer Schwob M. A.). □ Prof. Dr. Gerlinde Haas: Ü: Musikwissenschaftliche Arbeitstechniken. □ Prof. Dr. Martha Handlos: Ü: Musikwissenschaftliche Arbeitstechniken – PS: Die 32 Klaviersonaten Beethovens – Vokalmusik im 20. Jahrhundert. □ Dr. Leopold Kantner: Geschichte der Ballettmusik in der Oper – S: Diplomanden- und Dissertanten-S. □ Prof. Lothar Knessl: Musiktheater im 20. Jahrhundert I. □ Dr. Helmut Kowar: Automatische Musikinstrumente, ein Überblick. □ Prof. Dr. Gerhard Kubik: Afrikanische Musik I. □ Prof. Dr. Emil Lubej: Einführung in die Systematische Musikwissenschaft I – Musikwissenschaftliche Laborübungen – Diplomanden-S. □ Herbert Ortmayr M. A.: Ü: Einführung in das Hören von Strukturen (gem. mit Prof. Dr. August Schmidhofer). □ Albin Paulus M. A.: Ü: Musik der Keltia II. □ Prof. Dr. August Schmidhofer: PS: Quellenkunde der Ethnomusikologie. □ Prof. Dr. Enjott Schneider: Theorie und Praxis von „Filmmusik heute“. □ Dr. Dietrich Schüller: Schallaufnahme I. □ Prof. Dr. Herbert Seifert: PS: Mehrstimmige Requiem-Vertonungen – PS: Das „richtige“ Tempo – S: D. Schostakowitsch – Diplomanden- und Dissertanten-S. □ Prof. Dr. Michael Weber: Ü: Musikwissenschaftliche Arbeitstechniken – Einführung in die Musiksoziologie. □ Prof. Dr. John White: History of Scandinavian Music in Cultural Context – New Music of the Nordic Countries – New Music of Iceland.

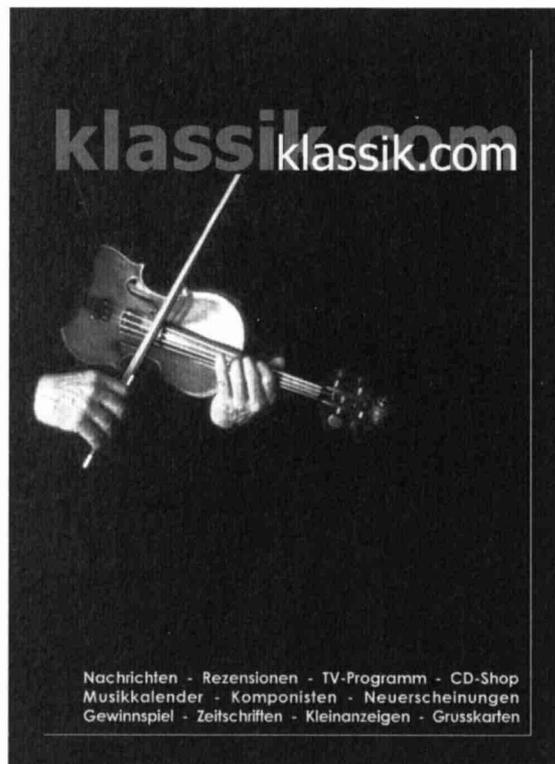
**Wien. Universität für Musik und darstellende Kunst.** Gastprof. Dr. Barbara Boisits: Übungen zur Musikgeschichte 2. – Musikwissenschaftliches Privatissimum – Dissertantenseminar. □ O. Univ.-Prof. Dr. Irmgard Bontinck: Musiksoziologie 3: Theoretische Ansätze der Musiksoziologie und Möglichkeiten der pädagogischen Reflexion – S: Diplomanden- und Doktorandenseminar. □ Gastprof. Dr. Elmar Budde: Erscheinungsformen des Visuellen und Bildhaften in der Komposition der Wiener Schule – S: Zur Klaviermusik der Wiener Schule. □ Dr. Susanne Eschwé: Einführung in die wissenschaftliche Arbeitstechnik. □ Dr. Martin Eybl: Einführung in die Stimmführungsanalyse – Geschichte der Musiktheorie – Analyse nach Schenker – Musikgeschichte: Das Solokonzert zwischen Barock und Klassik □ O. Univ.-Prof. Dr. Marie-Agnes Dittrich: Einführung in die Formen der Wiener Klassik – Formen der Wiener Klassik – Sonatensatzformen im 19. Jahrhundert – Analysen ausgewählter Werke zwischen 1920 und 1950 – Koll zu Problemen der Analyse und Besprechung der Examensarbeiten. □ Ass. Prof. Dr. Christian Glanz: Allgemeine Repertoirekunde – Diplomandenseminar. □ Ass. Prof. Dr. Gerold W. Gruber: S: Methoden der Musikanalyse – S: Analyse von Opern des 18. und 19. Jahrhunderts – S: Diplomandenseminar. □ O. Univ.-Prof. Mag. Dr. Gerlinde Haid: Europäische Volksmusik 1 – Europäische und österreichische Volksmusik – S: Diplomanden- und Dissertantenseminar (Geschichte und Theorie der Volksmusik) – Feldforschungspraktikum. □ Univ.-Ass. MMag. Dr. Lukas Haselböck: S: Musikalische Strukturanalyse 2. □ Univ.-Ass. Dr. Ursula Hemetek: S: Musik der Minderheiten 1 – Musikethnologie – Einführung in die volksmusikalische Feldforschung – S: Geschichte und Theorie der Volksmusik (Diplomandenseminar) – S: Geschichte und Theorie der Volksmusik und Ethnomusikologie. □ Dr. Andreas Holzer: Musikgeschichte 1 – Musikgeschichte 5. □ Dr. Annegret Huber: Formanalyse 1, 3. □ Mag. Michael Huber: Einführung in die wissenschaftliche Arbeitstechnik 1, 2. □ Mag. Dr. Stefan Jena: Vergleichende Interpretationskritik: Musik des 19. und 20. Jahrhunderts. □ O. Univ.-Prof. Dr. Reinhard Kapp: Musikgeschichte 1: Grundbegriffe der Musikgeschichte – Neue Musik seit 1950 – Musikgeschichte 3: Vom 16. Jahrhundert bis zur Wiener Klassik – S: Diplomanden- und Dissertantencolloquium. □ O. Univ.-Prof. Mag. Dr. Hartmut Krones: Einführung in die historische Aufführungspraxis – S: Aufführungspraxis der Vokalmusik I – S: Zum Begriff der musikalischen Rhetorik – S: Musikströme Ost-West und West-Ost im 20. Jahrhundert (im Zusammenhang mit dem Begleitsymposium zu „Wien Modern“) – S: Diplomanden- und Dissertantenseminar. □ tit. ao. Prof. Dr. Desmond Mark: S: Musikrezeption und elektronische Medien – Strukturen des gegenwärtigen Musiklebens (Soziologie musikalischer Institutionen und Verhaltensweisen). □ Ass.-Prof. Dr. Anita Mayer-Hirzberger: Musikgeschichte 1 – S: Diplomandenseminar. □ Ao. Univ.-Prof. Dr. Elena Ostleitner: Musiksoziologie 1: Einführung in die musiksoziologische Denkweise – S: Frau und Musik: Zur Rolle der Frau als ausübende und schaffende Musikerin. □ Ass.-Prof. Dr. Manfred Permoser: Musikgeschichte 3 – S: Musik der Gegenwart – S: Diplomandenseminar. □ Ass.-Prof. Dr. Rudolf Pietsch: S: Volksmusik 1 – Ensemble, Ensembleleitung Volksmusik – Volksmusikensemble – Bewegungs-/Tanzpraktikum – Diplomandenseminar. □ A. o. Univ.-Prof. Dr. Margareta Saary: Einführung in die wissenschaftliche Arbeitstechnik 2 – S: Musikalische Strukturanalyse 3 – Diplomanden- und Dissertantenseminar – Strukturanalyse und Repertoirekunde. □ O. Univ.- Prof. Prof. Dr. Gottfried Scholz: Struktur und Botschaft in Musikwerken des 18. Jahrhunderts –

S: Musikalische Strukturanalyse III – S: Diplomanden- und Dissertantenseminar – Kulturkunde für Dissertanten: Kultur- und Geistesgeschichte des Barock und der Klassik. □ Ao. Univ.-Prof. Dr. Alfred Smudits: Probleme der Musiksoziologie: Einführung in die musiksoziologische Arbeitsweise – S: Einführung in die Methoden empirischer Sozialforschung – Einführung in die Kulturgeschichte – S: Musiksoziologie für Dissertanten. □ Dr. Morten Solvik: Vergleichende Kunstbetrachtung 1,2. □ Ao. Univ.-Prof. Dr. Cornelia Szabó-Knotik: Musikgeschichte 3 – Diplomanden- und Dissertantenseminar – Einführung in die Musik (Ringvorlesung, gemeinsam mit KollegInnen). □ Dr. Bernhard Trebuch: S: Vergleichende Interpretationskritik: Musik des 16. und 17. Jahrhunderts.

**Würzburg.** *Institut für Musikwissenschaft.* PD Dr. Rainer Bayreuther: Musik in kulturhermeneutischer Perspektive. Die Frühe Neuzeit (16.–18. Jh.) – S: Tendenzen der Musik der Gegenwart in Deutschland. □ Dr. Frohmut Dangel-Hofmann: Ü: Zur Theorie und Geschichte der Klassischen Vokalpolyphonie. □ Dr. Hansjörg Ewert, Dr. Guido Fackler (Volkskunde): S: Klangräume in Würzburg – Würzburger soundscape (Ausstellungsprojekt) – Ü: Einführung in die historische Musikwissenschaft – Ü: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten für Schulmusiker. □ Prof. Dr. Bernhard Janz: Europäische Musik von der Antike bis zum Ende der Ars nova (Musikgeschichte I) – PS: Das Klavierkonzert bis Mozart – PS: Charles Burney: *Tagebuch einer musikalischen Reise (1772/1773)* – Ü: Orchesterpartituren des 19. Jahrhunderts (Partiturlkunde II) – Koll: über aktuelle wissenschaftliche Arbeiten (mit Prof. Dr. Just und Prof. Dr. Osthoff. □ Prof. Dr. Ulrich Konrad: Forschungssemester. □ Prof. Dr. Wolfgang Osthoff: PS: Oratorische Kantaten von 1920–1930: Pfitzner, Strawinsky, Bartok.

*Musikpädagogik.* Prof. Dr. Friedhelm Brusniak: Geschichte der Musikpädagogik II: 19./20. Jahrhundert – S: Musik und bildende Kunst – S: Themenfelder der Musikpädagogik – Koll: Kolloquium zu aktuellen Forschungsvorhaben.

**Zürich.** PD Dr. Dorothea Baumann: S: Architektonischer Raum und Musik. □ Dr. Michele Calella: Musiklehre und Musikanschauung im 16. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Peter Gülke: S: Guillaume Dufay □ Dr. Bernhard Hangartner: Ü: Mensuralnotation des 15. und 16. Jahrhunderts – Ü: Musikgeschichte im Überblick bis 1600 □ Prof. Dr. Hans-Joachim Hinrichsen: Wiener Klassik – PS: Beethovens Klaviersonaten (Einführung in die musikalische Analyse) – S: Schuberts späte Kammermusik – S: Ödipus. Von Sophokles bis Woody Allen (gem. mit Prof. Dr. Barbara Naumann und Prof. Dr. Christoph Riedweg) – Koll: Aktuelle Forschungsfragen. □ Pio Pellizzari: PS: Tonträger und Tonarchive in der musikwissenschaftlichen Forschung. □ Dr. Klaus Pietschmann: PS: Einführung in die Musikwissenschaft.



---

## BESPRECHUNGEN

---

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

*Die Offizien des Mittelalters. Dichtung und Musik.* Hrsg. von Walter BERSCHIN und David HILEY. Tutzing: Hans Schneider 1999. VII, 187 S., Abb., Notenbeisp. (Regensburger Studien zur Musikgeschichte. Band 1.)

Tief hinein in den Bereich der mittelalterlichen Musiktheorie führt der von Michael Bernhard herausgegebene Bericht über eine Tagung, die ursprünglich unter dem Titel „Musiktheorie im Mittelalter. Quellen – Texte – Terminologie“ stattgefunden hatte. Hierzu führt insbesondere Calvin Bower mit seiner langjährigen Erfahrung im Umgang mit den Texten der Spätantike am Beispiel der Begriffe „sonus“, „vox“, „chorda“ und „nota“ vor, wie wenig der Wortlaut allein zum Verständnis theoretischer Zeugnisse beitragen kann. Erst die Kenntnis der „fundamental concepts that determined the way medieval musicians spoke about their art“ (S. 49) ermöglicht ein weitergehendes Verständnis der dahinter stehenden Zusammenhänge, wie es der Verfasser schon 1992 an den gleichen Termini, allerdings aus der Perspektive des 12. Jahrhunderts, vorzuführen versucht hat (*Hexachord, Mensur und Textstruktur*, Stuttgart 1992 [BzAfMw 36], S. 93 ff.). Fragen der Terminologie stehen denn auch in den weiteren Beiträgen im Vordergrund, angefangen mit Michel Huglos Untersuchung zum frühen Vorgänger unseres heutigen *Lexicon musicum Latinum*, der *Musica Isidori*. Charles Atkinson nimmt sich den Begriff „tonus“ vor, dessen Wandlungen vom Intervall zum Systembegriff mit der Adaption des abendländischen Tonsystems an die praktischen Erfordernisse des Choral einhergehen, wie es auf ganz andere Weise Blair Sullivan bei Hucbald herausarbeiten kann. Wolfgang Hirschmann kann Guidos *Micrologus* dank weiterer Glossen neu beleuchten und Matthias Hochadel Entscheidendes zum Verständnis eines so wichtigen Traktats wie

dem des Elias Salomonis beitragen. Hinzu kommt eine Fülle neu edierter kleiner Traktate, die jeder für sich ein bezeichnendes Licht auf die jeweilige Situation werfen, was denn auch von den Herausgebern in höchst lebendigen Farben dargestellt wird. Daneben lässt sich mit Hilfe der Terminologie auch ein ganzer Zeitabschnitt beleuchten, wie es Klaus-Jürgen Sachs an der Intervall-Terminologie vom 13. bis zum 15. Jahrhundert vorführt. Christian Berktold bringt neue süddeutsche Belege zum Gymel, Theodor Göllner setzt „diminutio“ und „tactus“ einander gegenüber und Alexander Blachly „Mensura versus Tactus“. Damit schließt sich allerdings der Kreis zum Text von Bower, misslingt doch trotz aller Bildhaftigkeit der Versuch, die Thesen an der Motette *In hydraulis* von Busnoy zu bewähren, zumal eine feste Temporelation beim Mensurwechsel nicht erst seit der Auseinandersetzung um Monteverdis *Marienvesper* obsolet sein sollte. Die Auswahl der Belege ist unvollständig und erscheint eher willkürlich. Darüber hinaus bestätigt ihre Interpretation die Skepsis, dass „die Antworten der Theoretiker nur darum verworren ausfallen, weil von den Historikern eine falsche Frage gestellt wurde“ („Die Tactus- und Proportionenlehre des 15. bis 17. Jahrhunderts“, in: *Hören, Messen und Rechnen in der frühen Neuzeit*, Darmstadt 1987 [*Geschichte der Musiktheorie* 6], S. 338).

Demgegenüber bewährt sich in dem Sammelband *Die Offizien des Mittelalters* Laszlo Dobszays analytische Zugangsweise zum Choral in ganz anderer Weise an den „Melodien des Emmeram-Offiziums“. Der Band, der aus zwei Tagungen (Heidelberg 1993 und Regensburg 1996) zu diesem Thema hervorgegangen ist, bietet eine eindrucksvolle Vorstellung unterschiedlichster analytischer Methoden im Umgang mit der einstimmigen Musik des Mittelalters. Steht für den theoretisch gebildeten Praktiker Dobszay das „klassische modale Gehör“ (S. 98) im Vordergrund, das es ihm erlaubt, Besonderheiten eindrucksvoll zu beschreiben, versucht Roman Hankeln, abstraktere Klassifikationsgrundsätze wie die Melodie-

typen Gevaerts und Freres zur Stilkennzeichnung anzuwenden, die zwar den Vorteil haben, systematischer zu sein, aber eben auch weit weniger aussagekräftig bleiben. Einen ganz anderen Weg gehen Ruth Steiner und David Hiley, die die von ihnen untersuchten Kompositionen vor den Hintergrund der zeitgenössischen Theorie rücken, zumal wahrscheinlich der Verfasser dieser Theorien auch der Komponist, nämlich Hermannus Contractus war. Diese Theorie, so Steiner, war offensichtlich mit der ältesten Schicht des Choral-Repertoires nicht in Übereinstimmung zu bringen (S. 62), so dass um so deutlicher die neuartige Faktur der Gesänge herausgearbeitet werden kann. Wieder einen andern Weg gehen Gunilla Björkvall und Andreas Haug, die den Leser durch die detaillierte Analyse von modalen Bezügen, Textformen und subtiler Analyse der Neumenzeichen zu weitreichenden Interpretationen führen. In der Summe auch der übrigen Beiträge wird neben den vielen Fragen der Quellenkunde und Überlieferung die Faszination deutlich, die von diesem Repertoire auszugehen vermag, dessen Erschließung nicht zuletzt durch diesen Band einen gewichtigen Anstoß erhalten sollte. (März 2003) Christian Berger

JOHN S. POWELL: *Music and Theatre in France 1600–1680*. Oxford: Oxford University Press 2000. XVI, 582 S., Abb., Notenbeisp.

Die Schauspielmusik hatte lange Zeit in der Musikwissenschaft ein Randdasein, obwohl wichtige Arbeiten wie etwa die von Curtis Alexander Price, von Wolfgang Osthoff, Roger Fiske oder Louise K. Stein publiziert wurden. Inzwischen scheint das Interesse daran zugenommen zu haben, denn allein zur Musik im französischen Theater des 17. Jahrhunderts sind zwei umfangreiche Studien erschienen, John S. Powells Monographie und *Théâtre et musique. Dramaturgie de l'insertion musicale dans le théâtre français (1550–1680)* der Literaturwissenschaftlerin Bénédicte Louvat-Molozay (Paris 2002). Beide Bücher sind in gewisser Weise komplementär. Louvat-Molozay stellt zunächst eingehend die Erörterung der Musik in den Poetiken von Aristoteles bis zu den Theoretikern des klassischen französischen Theaters (u. a. La Mesnadière, d'Aubignac) dar und geht auf die in Vorworten darge-

legten Auffassungen dramatischer Autoren oder Szenographen einschließlich spanischer und italienischer Autoren und der „Polygraphen“ wie etwa de Pure und Ménestrier ein. Danach behandelt sie exemplarisch die moderne Praxis seit den spätmittelalterlichen Mysterienspielen, den Chor in der humanistischen Tragödie, die Musik im protestantischen Theater, in der Pastorale, in der Tragikomödie und in der Komödie des Barock (im französischen Sinn der Epoche vor 1650) und dann die Praxis während der großen Zeit des französischen Theaters von 1650 bis 1680 mit der Maschinentragödie, der Comédie-ballet, der dramatischen Pastorale, der Pastoral-Oper, dem religiösen Theater und der Komödie. Im Gegensatz dazu geht Powell vom theatralischen und musikalischen Quellenbestand aus, den er in der Epoche zwischen 1600 und 1680 unter Ausschluss der Oper erschöpfend auswertet. Die Abgrenzung mit dem Jahr 1600 ist kaum inhaltlich zu rechtfertigen, wohl aber pragmatisch mit der Verarbeitung des umfangreichen Quellenbestandes.

In Powells umfangreicher Synthese der Arbeiten über die Musik in den verschiedenen Gattungen des Theaters wird der Stellenwert der Musik und, was der Titel nicht zum Ausdruck bringt, des Tanzes im französischen Theater zwischen 1600 und 1680, dem Jahr der Gründung der Comédie Française, untersucht. Mit Ausnahme des Ballet de cour werden alle Theaterstücke, in denen in irgendeiner Weise Musik eingesetzt wird und die vor der „Tragédie en musique“ entstanden sind, als „Musical Theatre“ bezeichnet. In den 1630er-Jahren gewann die Bühnenmusik („incidental music“) in erster Linie unter dem Einfluss des Ballet de cour in Gattungen des Sprechtheaters zunehmend an Gewicht, in der Komödie einschließlich der Farce, in der Tragikomödie und in der Pastorale und führte schließlich zur Entstehung der Comédie-ballet, zur ganz in Musik gesetzten Pastorale und endlich zur Tragédie en musique.

Im ersten Teil gibt Powell einen skrupellos zusammengestellten katalogmäßigen Überblick über das Repertoire der beiden führenden Truppen des Hôtel de Bourgogne und des Théâtre du Marais und das goldene Zeitalter der Pariser Theater zwischen 1658 und 1669, den er aus der vorhandenen Literatur zum fran-

zösischen Theater, aus literarischen und musikalischen Editionen zusammenstellte. Es werden alle Stücke genannt, in denen von Berufsmusikern ausgeführte Musik, Tänze, Chansons, Schlachten- und Militärmusik eingesetzt wurde, und deren musikalische Gestalt und die dramaturgische Funktion beschrieben. Die Musik wird in realistischer Weise durch auf der Bühne anwesende Musiker oder aufgrund kultureller Konventionen präsentiert, wie etwa in der Pastorale legitimiert durch den Auftritt von Schäfern und Schäferinnen. Vokalmusik unterbricht den Verlauf der theatralischen Repräsentation aufgrund ihrer unterschiedlichen Weise der Textdarbietung. Die Verwendung der Instrumente war wie auch in anderen Ländern an den Szenentypus gebunden; für pastorale Szenen Flöten, Oboen und Musette, für die häufigen Serenaden Zupfinstrumente, im höfischen oder militärischen Kontext Trompeten und Pauken, verschiedene Schlaginstrumente zur Darstellung exotischer Milieus etc., für den auch im Ballet de cour begegnenden „Charivari“ schließlich „archaische“ bzw. volkstümliche Instrumente wie Gitarre, Vielle, Becken, Regal und Flageolet (S. 16 ist der Hinweis auf „violons“/Streicher in der Abbildung offenbar nicht korrekt). Powell erwähnt im Einzelnen, wo Musik eingesetzt wurde und wann es sich um auf der Bühne oder in einem Balkon ausgeführte Musik handelte. Er gibt auch eine Übersicht über die in Anthologien wie *Chansons folastres et prologues tant superlifiques que drôlatiques des comédiens françois par le sieur Bellone* (1612) erschienenen Musikstücke, von denen viele auf weitverbreiteten Melodien basieren (später „Timbres“ genannt).

Im umfangreichsten Kapitel, „The place and function of music and dance in French plays“, behandelt Powell systematisch die Rolle der Musik im Sprechtheater und die Integration von Komödie und Ballett in Lullys und Butis *L'Amour malade* und Beauchamps und Molières *Les Fâcheux*. Er gliedert die Behandlung der musikalischen Bestandteile der Theaterstücke systematisch in folgende Rubriken: verschiedene Liedtypen (vor allem Chansons, Trinklieder etc.); das Spiel im Spiel (Komödie in der Komödie, vorgeführte Theaterproben, Vorführung eines „Dialogue en musique“, aber auch die Probe einer Ouvertüre); exotische Musik, ein Kapitel, in dem evident wird, dass Po-

well deutschsprachige Literatur zwar gelegentlich zitiert, aber offensichtlich nicht wirklich zur Kenntnis genommen hat (z. B. das Buch von Thomas Betzwieser zum Exotismus – es geht in diesem spezifischen Fall mehr um eine Aufzählung exotischer Szenen und jeweiliger Inhaltsangaben als um Analyse der Exotik und ihrer Funktion); Tänze; musikalische Liebeserklärungen (Serenaden, Serenadenparodien, Charivari), davon separiert „Musical Powers of Lovers“ (die Serenade aus *Le Bourgeois gentilhomme*); Musik zur Realisierung dramatischer Ironie; Musik für Verzauberung und Illusion; Musik für Erscheinungen; Musik für Träume und das Übernatürliche; Musik für Wahnsinn und Verblendung.

Nicht logisch erscheint im Unterkapitel „The Musical World of Lovers“ die Rubrik „Musical Performance and Dramatic Irony“. Bei *L'Amour malade* handelt es sich um ein Grand ballet, das durch seine große Besetzung mit mehr als 60 Ausführenden und den Aufführungsort im großen Saal des Louvre ausgezeichnet ist. Mit dem hier nicht panegyrischen Prolog, den allegorischen Personen, den italienisch gesungenen komischen Szenen, einem Monolog, Epilog und Dialogen, zwei Chansons etc. steht das Werk *Les Noces de Pelée et de Thétis* trotz der fehlenden dramatischen Kohärenz (vgl. dazu J. de La Gorce, *Jean-Baptiste Lully*, Paris 2002) näher als der Comédie-ballet, deren „prototype“ das Werk gewesen sei, wie Powell mit dem Argument der „total integration of the arts on both a structural and thematic level“ zu belegen versucht. Wie u. a. diese Interpretation zeigt, hat Powell die Tendenz, die Entwicklung des Schauspiels mit Musik bis 1661 teleologisch hin zur Comédie-ballet zu interpretieren.

Im Kapitel über die Pastorale holt Powell weit aus, beginnend mit in Frankreich aufgeführten italienischen Pastoralen über Pastoral-szenen in Comédies-ballets bis zur mythologischen Pastorale und Pastoral-Oper. Wie in anderen Kapiteln resümiert Powell jeweils den Inhalt der behandelten Stücke und zeigt die musikalischen Spezifika der Musikstücke auf. Worin die „fatalistic regularity“ in „Ah! mortelles douleurs“ aus *George Dandin* bestehen soll, wird nicht klar. Der Nachweis der Abhängigkeit bzw. Verwandtschaft im Aufbau von *Psyché* und *Le Triomphe de l'Amour* sowie

von *Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus* von Quinault und Lully und *Le Malade imaginaire* von Molière und Charpentier ist interessant. Nach der Gesamtübersicht über Molières Komödien mit Musik behandelt Powell die Rezeption der Comédies-ballets, ausführlich die der *Princesse d'Elide* sowie die Wiederaufnahmen von *Le Mariage forcé* zu Lebzeiten Molières mit der neuen Musik von Charpentier. Die 1674 nach dem Tod Molières vorgenommene Revision der Musik des *Malade imaginaire*, die Powell selbst ediert hat, und die Auführungsgegebenheiten der Musik in der Truppe Molières werden abschließend erörtert.

Auf einige Fehler ist hinzuweisen: S. 46 in Anm. 8 ein „that“ zuviel; S. 64 muss der Hinweis bei Le Pautres Stich von 1676 „Plate 9“ lauten; die Zuordnung der Textsilben in Beispiel 7.2 von Mensur 16 an ist misslungen (sie muss lauten: „vay-ne ap-pa-ren-ce d'u-ne“). Powell notiert die Verse entsprechend der französischen Tradition mit Einzügen, S. 99 stimmt aber der Einzug des neunten Verses der linken Spalte nicht. Es bleibt auch zu fragen, warum in Notenbeispiel 7.5 die Orthographie des Textes von dem zwei Seiten zuvor abgedruckten Text abweicht. S. 86 ist die Angabe „*Recueil Clairambault-Maurepas*“ missverständlich, denn es handelt sich hier zweifellos um den Chansonnier Maurepas, der nicht mit Clairambault zu verwechseln ist. S. 113 muss es heißen „Il paraît“; S. 246 muss das erste Wort in T. 31 vermutlich „grand“ sein; S. 372 stimmen in T. 3 Silbenzahl und verfügbare Noten nicht überein. Irritierend wirken die wie Anmerkungsziiffern hochgestellten Buchstaben im laufenden Text (a, b, c etc., dann aa bb cc etc., dann erneut a, b, c etc.), deren Funktion nicht klar wird. Zu beachten ist, dass Couplet nicht im Sinn von Strophe, sondern von Verspaar verwendet ist.

Das mit vielen Notenbeispielen ausgestattete Buch hat das Verdienst, einen Gesamtüberblick über die Musik im weltlichen „Sprechtheater“ und in den Gattungen im Übergang zur Tragédie en musique zu geben und die Gattungen und Funktionen der Musik systematisch aufzuzeigen. Etwas ermüdend ist die katalogmäßige Aufzählung der Stücke und ihre Inhaltsangaben. Die Anhänge mit einem Verzeichnis der Gesänge, mit der Wiedergabe teilweise schwer zugänglicher Texte sind für die weitere Forschung verdienstvoll. In seiner

Synthese hat Powell das geistliche Theater und den Chor der Tragödie unberücksichtigt gelassen und weist lediglich darauf hin, er sei später durch Instrumentalmusik ersetzt worden.

(Januar 2003) Herbert Schneider

ROMAN FISCHER: *Frankfurter Telemann-Dokumente*. Hrsg. von Brit REIPSCH und Wolf HOBÖHM. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 1999. 238 S., Abb. (Magdeburger Telemann-Studien. Heft XVI.)

Die Neuentdeckung oder -publikation bislang unbekannter Quellen ist für die Telemannforschung kein unbekanntes Phänomen. Solche Neuentdeckungen tragen immer wieder dazu bei, dass seit der von Martin Ruhnke und Ludwig Finscher 1969/70 auf kontroverse Art angestoßenen Diskussion um ein „neues Telemannbild“ die Beschreibung und Aktualisierung eines solchen Telemannbildes noch längst nicht abgeschlossen ist. Umso erfreulicher ist deshalb die Publikation zahlreicher Quellen, die in Zusammenhang mit dem Wirken Georg Philipp Telemanns in Frankfurt stehen: Roman Fischer besorgte die Auswahl aus den Beständen des Frankfurter Instituts für Stadtgeschichte und legte zahlreiche bis dahin nicht veröffentlichte Quellen vor, beispielsweise das sog. Kircheninventarienbuch oder das bisher unbekannte Bewerbungsschreiben Telemanns. Die Herausgeber haben sich darüber hinaus entschlossen, das Inventarienverzeichnis der Frankfurter Kirchenkantaten vollständig zu faksimilieren.

Die Wiedergabe dieser Quellen folgt ausdrücklich nicht dem Beispiel bereits vorliegender Editionen: Weder Anlage und Editionsrichtlinien der Bach-Dokumente noch die der geplanten Telemann-Dokumente – letztere wurden bereits 1994 ausformuliert (vgl. W. Hoböhm, „Überlegungen zu einer Loseblattausgabe sämtlicher Telemann-Dokumente“, in: *Auf der gezeigten Spur. Beiträge zur Telemann-Forschung. Festgabe Martin Ruhnke zum 70. Geburtstag am 14. Juni 1991*, Magdeburg 1994, S. 145 ff.) – werden übernommen, vielmehr ohne Angabe von Gründen abgelehnt (S. 8, Anm. 3). Die Quellen sind weder fortlaufend nummeriert noch mit Überschriften versehen. Ihre Anordnung erfolgt strikt nach der Provenienz: Quellen gleicher Herkunft werden

gruppenweise zusammengestellt. Da aber auf jegliche Querverweise zwischen den in diesem Band publizierten Quellen verzichtet wird, fällt es dem Leser zuweilen schwer, die Abfolge bestimmter Vorgänge zu rekonstruieren, weil die betreffenden Belege im gesamten Band gesucht werden müssen. So finden sich beispielsweise Quellen zu Telemanns Bewerbung und zu seinem Frankfurter Amtsantritt entsprechend der Provenienz in 4.2. (Bürgermeisterbücher, S. 165), 4.3. (Ratssupplikationen, S. 178 f.), 4.7 (Bürgerbücher, S. 192), 4.8. (Dienstbriefe, S. 192) und 4.10 (Chroniken, S. 197). Ähnlich sind auch die Quellen zu Telemanns Frankfurter Bürgerrecht verteilt (auf den Seiten 175, 176, 180, 184 und 192). Eine Zusammenschau solcher zum selben Vorgang gehörenden Quellen wird dadurch erschwert.

Da Verweise auf vorliegende Forschungsliteratur weitgehend fehlen, bleibt dem Leser zudem überlassen, die historische Tragweite der vorgelegten Dokumente selbst zu erschließen. Wie schmerzlich man die Anbindung an aktuelle Diskurse vermisst, wird beispielsweise in der Diskussion der Motive Telemanns ersichtlich, Frankfurt als Wirkungsort zu wählen oder wieder zu verlassen. In 2.5.1. (Telemanns Wechsel nach Frankfurt, S. 29 ff.) fehlt ein Rückbezug zu dem Kapitel über „Telemanns Frankfurter Einkünfte“ (2.4., S. 25), so dass sich der Leser fragt, warum Telemann denn überhaupt nach Frankfurt wechselte, wenn dort die Verhältnisse wirklich so provinziell und kärglich gewesen waren, wie auf S. 35 behauptet. Mit Recht wirft Fischer die Frage nach der Motivation für den Ämterwechsel auf, weil Telemann seine beruflichen Stellungen stets mit Bedacht ausgewählt hat. Misslich ist aber, dass die Frage des Wegzugs nach Hamburg kaum behandelt (2.5.3., S. 35 f.) und die inzwischen umfangreiche Literatur zur Hamburger Musikgeschichte nicht einbezogen wird. Da Telemann bei seinem Weggang das Frankfurter Bürgerrecht behielt und er in seiner Anfangszeit in Hamburg zahlreiche Konflikte durchzustehen hatte, wäre eine vergleichende Erörterung dieser Frage naheliegend gewesen. Der Hinweis auf ein „gewisses Maß an Provinzialität, an Kärglichkeit der personellen und finanziellen Ausstattung“ sowie auf „mangelhafte Auftrittsmöglichkeiten“ in Frankfurt wirkt als Erklärungsmodell (S. 35 f.) zu allgemein,

zumal zum Zeitpunkt des Überwechselns nach Hamburg dort im Gegensatz zu Frankfurt noch kein Collegium musicum bestand und auch die zur Verfügung stehende Zahl an Musikern geringer war als in Frankfurt (vgl. S. 35, Anm. 103).

Aus gleichen Gründen wirkt auch die Zurückweisung des Klischees von Telemann als dem ‚brotlosen Künstler‘ (S. 25) isoliert. Zu viel weiß man heute über Telemanns Organisations-talent – das sich nicht immer frei von der Frage zusätzlicher Einkünfte entfaltete –, als dass man sich ernsthaft noch gegen solch ein Klischee wehren muss. Und auch Telemanns Memorial vom 15. Oktober 1722 zeigt nicht nur sein finanzielles Interesse, sondern nennt im Blick auf die Bewerbung um das Leipziger Thomaskantorat konkrete Einkommenssummen, so dass seit Peter Schleunings Ausführungen zu Telemann als dem geschäftstüchtigen Unternehmertyp (*Das 18. Jahrhundert: Der Bürger erhebt sich*, Reinbek 1984, S. 69 ff.) kaum jemand noch vom ‚brotlosen Künstler‘ Telemann reden würde.

Aber auch musikbezogene Fragen werden nicht ausdrücklich formuliert. Bei der auf S. 167, 171 und 214 erwähnten Passion handelt es sich offensichtlich um die sogenannte *Brockespassion*. Für Telemann, die Geschichte der Passionsvertonung und des öffentlichen Konzerts ist diese Passion ein bedeutender Markstein. Eine Kommentierung der Quellen wäre hier ebenso angebracht wie die Erörterung der Beziehung zum Hamburger Textdichter Barthold Hinrich Brockes, vor allem angesichts der späteren Übersiedelung nach Hamburg.

Gleichwohl sollen die hier geäußerten Einwände nicht das Verdienst dieser Publikation verdecken, dass nämlich zahlreiche Informationen zur Frankfurter Musikgeschichte und zu Telemann erstmals als Quellenedition vorliegen. Wieder einmal belegt die Edition von Quellen, dass mit ihnen nicht nur die Telemannforschung neue Anregungen erhält, sondern auch die Frankfurter Musikgeschichte. Deshalb werden nicht nur Telemannforscher diese Quellen zur Kenntnis nehmen, sondern auch lokal- und regionalhistorisch, sozial- und berufsgeschichtlich interessierte Leser.

(März 2003)

Joachim Kremer

GÜNTER MEINHOLD: *Zauberflöte und Zauberflöten-Rezeption. Studien zu Emanuel Schikaneders Libretto „Die Zauberflöte“ und seiner literarischen Rezeption. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 2001. 313 S. (Hamburger Beiträge zur Germanistik. Band 34.)*

Zum Schikaneder-Gedenkjahr 2001 ist in einer Reihe von Publikationen einmal mehr der Versuch unternommen worden, das Libretto von Mozarts Oper *Die Zauberflöte* zu entschlüsseln – entzaubert wurde das Werk dadurch nicht. Die Kategorie des Wunderbaren blieb sowohl in der biographisch und theatergeschichtlich orientierten Monographie von Anke Sonnek (*Emanuel Schikaneder*, Kassel 1999) unerschöpft wie in den ideologiegeschichtlichen Nachforschungen von Helmut Perl zum *Fall Zauberflöte* (Darmstadt 2000). Die auch musikhistorisch entscheidende Frage, inwieweit die Märchenästhetik der *Zauberflöte* von Dichter und Komponist als innovatives Medium oder nur als dramatisches Mittel zum Zweck realisiert wurde, lässt auch Günter Meinholds Dissertation unbeantwortet, die lediglich einen kursorischen Beitrag zur interdisziplinären Libretto-Forschung sowie zur Mozart-Rezeption darstellt.

Meinholds grundlegende Überlegungen zum Thema „der Text im musiktheatralischen Werk“ bzw. „zum Verhältnis Oper – Libretto – Drama“ folgen im wesentlichen einschlägigen Thesen von Carl Dahlhaus und Albert Gier. Die erklärte Absicht des Verfassers, Libretto-Definitionen zu relativieren, die vom Primat der Musik ausgehen, relativiert sich jedoch selbst. Denn gerade die von Meinhold hervorgehobenen Kriterien, die das Libretto unzweifelhaft als plurimediale dramatische Sonderform ausweisen, zeugen zumindest von einem Primat des Musikalischen im weiteren Sinne: Die Kürze des Textes, seine diskontinuierliche Zeitstruktur, scharfe Kontraste und nicht zuletzt der Primat des Wahrnehmbaren rühren doch von der musikalisch determinierten Epik der Oper her, die historisch, wie der Autor überzeugend darlegt, mehr zu einer sinnfällig-paradigmatischen als linear-kausalen Struktur des dramatischen Aufbaus geführt hat.

Detailfragen der musikalischen Disposition des Operntextes stehen jedoch nicht im Vordergrund dieser Arbeit, deren Ziel vielmehr darin besteht, die Einheit und Qualität des *Zauberflö-*

*ten*-Textbuches darzulegen: Abweichend von der These, das Libretto sei von einem Autorenteam unter maßgeblicher Einbeziehung Mozarts geschrieben worden, sieht Meinhold in Schikaneder den hauptverantwortlichen Autor. Der alten Bruchtheorie begegnet er dabei mit der ebenso geläufigen Stringenz-These, wonach im Paradigmenwechsel von Gut und Böse ein impliziter Aufklärungsprozess deutlich werde. Da Meinholds Interpretation jedoch eine differenzierte stilgeschichtliche Positionierung Schikaneders fehlt, bleibt im rezeptionsgeschichtlichen Teil auch die Frage offen, wie die Romantik zum Katalysator der *Zauberflöten*- und Mozart-Rezeption werden konnte. (Mai 2002) Michael Kohlhäufl

JÜRGEN WULF: *Die geistliche Vokalmusik Franz Lachners. Biographische und stilistische Untersuchungen mit thematischem Verzeichnis. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 1999. 585 S., Notenbeisp. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 18.)*

Franz Lachner, der in der Mitte des 19. Jahrhunderts als Hofkapellmeister zu den prägenden Persönlichkeiten des Münchner Musiklebens zählte, wird in Jürgen Wulfs umfangreicher Monographie aus einer Perspektive dargestellt, die in der Forschung bislang weitgehend unberücksichtigt geblieben ist. Gegenstand der Studie ist der Bereich vokaler Musik im Schaffen Lachners, der auf geistlichen Texten im weitesten Sinne gründet und damit auch Kompositionen außerhalb des Rahmens liturgisch orientierter Kirchenmusik mit einbezieht.

Der Themenstellung entsprechend ist der biographische Teil vorwiegend auf Lachners Tätigkeit im Umfeld seines geistlichen Vokalschaffens ausgerichtet, ohne den Kontext der anderen musikalischen Aktivitäten aus dem Blick zu verlieren. Deutlich wird unter anderem, wie Lachner als Schüler Caspar Etts in München zu Beginn der 1820er-Jahre die Anfangsphase der kirchenmusikalischen Restauration miterlebte. Auch seine Kontakte zu Raphael Georg Kiesewetter in Wien lassen zu Recht vermuten, dass der junge Kapellmeister und Komponist mit den frühen Strömungen des musikalischen Historismus in Berührung kam. Dieser äußerte sich im späteren Schaffen Lachners nicht nur in einem starken Interesse

an altklassischer Vokalpolyphonie, sondern darüber hinaus in einer intensiven Rezeption der Musik Bachs und einem engagierten Eintreten für dessen Werke im Münchner Konzertleben. Anschaulich dargestellt und durchweg dokumentarisch bestens belegt werden auch die Spannungen zwischen Hoftheater- und Hofkirchenmusik in München und schließlich der künstlerische Rückzug Lachners nach 1864 im Zusammenhang mit Wagners Auftreten in der bayerischen Hauptstadt.

Das Zentrum des Buches bilden die analytischen Untersuchungen, geordnet nach Werkgruppen. Differenzierte analytische Kriterien sorgen für fundierte Aussagen. So wird etwa bezüglich der Wiener Orchestermessen eine klare Vorherrschaft von Sonatenhauptsatz-Prinzipien deutlich, die aber zugleich eine Vielfalt individueller Varianten erkennen lässt. Im Unterschied hierzu ist bei den Münchner a-cappella- bzw. mit Orgelbegleitung besetzten Messen die Tendenz zur Vereinfachung in der großformalen Disposition zugunsten eines durchkomponierten Ablaufs zu beobachten. Interessant ist auch die Feststellung, dass im reinen Vokalstil die Konturen zwischen homophonen und polyphonen Satzprinzipien verschwimmen und ein polyphon geprägter Mischstil entsteht, der auf barocke Permutationstechniken zurückgreift, aber auch Anklänge an die *Stile-antico*-Tradition im Sinne der *cäcilianistischen* Reformen sucht. Dass hierbei oftmals nur Assoziationen an die Klangwelt der klassischen Vokalpolyphonie entstehen konnten, hängt zweifellos mit der Unkenntnis der modal-melodischen Kompositionsverfahren des 16. Jahrhunderts wie auch mit dem kompromisslosen Festhalten an einer symmetrischen Syntax zusammen. Zu den aus liturgischer Sicht bedenklichen Textauslassungen, -umstellungen und Polytextierungen entwickelt der Verfasser einige plausible Hypothesen, eine eindeutige Klärung der Hintergründe – wie im Falle zahlreicher anderer süddeutsch-österreichischer Komponisten – ist nach der derzeitigen Forschungslage wohl kaum abschließend möglich.

Mit den Messen der jeweiligen Schaffenszeit stilistisch eng verwandt erweisen sich die Propriumsvertonungen. Der Verfasser weist nach, wie die zahlreichen Gradualien und Offertorien fernab von den Forderungen des Konzert-

saals auf spezifisch liturgische Ansprüche hin ausgerichtet sind, abgesehen von dem späten *Stabat Mater* mit seiner lyrisch-expressiven, von einer fortgeschrittenen Harmonik getragenen Grundhaltung.

Lachners Musik für die Offizien beschränkt sich weitgehend auf Psalmvertonungen, deren stilistische Dimensionen von stark an liturgischen Vorgaben orientierten Kompositionen (*Vesperpsalmen* op. 90) und der römisch-barocke Traditionen aufgreifenden *Miserere*-Vertonung bis hin zum oratorischen Klangbild des 150. *Psalms für Männerchor und Orchester* op. 117 reichen. Konkrete kompositorische Vorbilder – ganz im Sinne der restaurativen Tendenzen – werden vom Verfasser an weiteren liturgischen Werken ausgemacht: Lasso und Victoria für die responsoriale Anlage der *Lukaspassion*, Palestrina für die an Falsobordone-Modellen anknüpfenden doppelchörigen Improperien und das Canticum *Benedictus Dominus*.

Einen wesentlichen Teil des Bandes bildet das Werkverzeichnis. Ihm vorangestellt sind eine gründliche Beschreibung der Quellenbestände lachnerscher Werke insbesondere in der Bayerischen Staatsbibliothek sowie der Münchner Allerheiligen-Hofkirche (heute im Musikarchiv der Theatinerkirche St. Kajetan) und eine präzise Darstellung der verschiedenen (teils autographen) Werkverzeichnisse seit der Mitte des 19. Jahrhunderts. Das Werkverzeichnis selbst ist bis in alle Details vorbildlich angelegt. Systematisch nach Werkgruppen, innerhalb dieser jeweils chronologisch aufgebaut und mit ausführlichen Notencilips versehen, stellt es zu den einzelnen Werken und ihren Quellen eine umfassende Datensammlung bereit, die für weitere Forschungen zur Geschichte der Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts von hohem Wert ist und damit eine rundum gelungene Studie sowie ein auch in seiner äußeren Gestaltung ansprechendes Buch würdig beschließt.

(August 2002)

Peter Ackermann

*Music in Eighteenth-Century Britain. Edited by David WYN JONES. Aldershot u. a.: Ashgate 2001. XIII, 318 S., Abb., Notenbeisp.*

*Music and British Culture, 1785–1914. Essays in Honour of Cyril Ehrlich. Edited by Christina*

BASHFORD and Leanne LANGLEY. *Oxford u. a.: Oxford University Press 2000. XVIII, 402 S., Abb., Notenbeisp.*

Es gibt wohl kaum einen Verlag, der sich ähnlich für die Musik insbesondere eines Landes einsetzt wie die britisch-amerikanische Ashgate Publishing-Kompanie, ehemals Scholar Press. Mit der Förderung vor allem durch seine für den Musikbereich zuständige Cheflektorin, Rachel Lynch, hat dieser Verlag mittlerweile eine stattliche Anzahl hochkarätiger musikwissenschaftlicher Bücher vorgelegt (mit nur wenigen Ausnahmen, die das durchgängig sehr hohe Niveau verlassen haben), mit besonderem Schwerpunkt auf britischer Musik – hiermit hat Ashgate mittlerweile deutlich auch Oxford University Press überholt, die ohnehin ihre Musikabteilung in Oxford geschlossen hat, so dass das komplette Lektorat inzwischen in New York stattfindet. Der hier nun vorgelegte Band eröffnet neben der mittlerweile etablierten Reihe *Music in 19th-Century Britain* das bislang weitgehend brach liegende Feld der Erforschung britischer Musik im 18. Jahrhundert. Einige renommierte Musikwissenschaftler wie Simon McVeigh, Donald Burrows, Philip Olleson, Lowell Lindgren und H. Diack Johnstone sind in dieser Auswahl von Beiträgen, die für einen Kongress in Cardiff 1996 entstanden, neben jungen vor allem Nachwuchswissenschaftlerinnen vertreten. Wie in solchen Bänden naturgemäß zu erwarten, fehlen einige Aspekte britischer Musik jener Zeit vollständig – nicht nur die von den Kongressorganisatoren intendierte Diskussion der Situation in Schottland, Irland und Wales, sondern auch die Betrachtung ganzer Gattungen. Zwölf in vier Sektionen zusammengefasste Beiträge befassen sich mit Aspekten des Londoner Musiklebens, Repertoire- und Quellenfragen sowie Maurice Greenes Cembalowerken und Giovanni Battista Viottis Violinkonzerten. Mit der Festschrift für einen der Nestoren der Erforschung britischer Musik im 18. Jahrhundert, Cyril Ehrlich, wurde kurz zuvor ein weiterer, ähnlichen Referenzcharakter beanspruchender Band vorgelegt, der ebenso McVeigh und Olleson anbietet, aber darüber hinaus auch bedeutende Forscher des 19. Jahrhunderts in Großbritannien, etwa Jeremy Dibble, Rachel Cowgill, Michael Musgrave, Trevor Herbert und William Weber. In siebzehn Aufsätzen wird hier jedoch die gan-

ze Bandbreite britischer Musik von den 1760ern bis in die 1880er ausgebreitet, von Beiträgen zu einzelnen Komponisten (Samuel Wesley, Edward Dannreuther, John Ella, Michael Costa, August Manns und Griffith Rhys Jones), Betrachtungen verschiedener Aspekte des Londoner Musiklebens bis hin zu der Betrachtung der „Provinz“ (d. h. der Gründung der Ulster Hall und dem Musikleben in Manchester und Wales). Bei vielen dieser Texte liegt der Schwerpunkt (entsprechend Ehrlichs eigenen Forschungsansätzen) auf historisch-soziologischen Fragestellungen. Die Beiträge beider Bände lassen sich nahezu alle als Standardpublikationen zu den jeweiligen Bereichen bezeichnen, großzügig illustriert durch Tabellen, Notenbeispiele und Abbildungen, mit vorbildlichen Registern. Einzig die Betrachtung der Musik selbst bleibt – und dies zurzeit sehr weitgehend in britischer Musikwissenschaft – relativ selten, und auch dann beschränkt auf einige wenige Komponisten. Dies ist umso bedauerlicher, als die britische Musik des 18. und 19. Jahrhunderts derzeit auch im Konzert kaum Berücksichtigung findet.

(Dezember 2001) Jürgen Schaarwächter

JULIA CLOOT: *Geheime Texte. Jean Paul und die Musik. Berlin u. a.: De Gruyter 2001. IX, 346 S. (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte. Band 17 [251].)*

„Geheime Texte“ meinte Jean Paul der Instrumentalmusik beim Hören unterlegen zu müssen und reagierte damit auf einen Vorwurf der Madame de Staël, deutsche Komponisten legten zu viel Geist in ihre Werke. Julia Clout wählt das Zitat als Motto ihrer 1999 angenommenen germanistischen Dissertation.

Ausgangspunkt ist der in einem einleitenden Kapitel nachgezeichnete Rezeptionstopos des ‚musikalischen Dichters‘ Jean Paul. Julia Clout unternimmt es, dieses Charakteristikum durch Verbindung von ‚erzähltechnische[n] mit ästhetikgeschichtlichen Ansätzen‘ (S. 9) zu untersuchen. Obwohl sie dabei den Anspruch erhebt, eine ‚Ergänzung zu Barbara Naumanns Studie über das ‚Musikalische‘ [1990], in der Jean Paul nicht vorkommt‘ (S. 11) zu bieten, sind die Fragestellungen beider Autorinnen grundverschieden. Hier geht es nicht um Musikalisierung des dichterischen Textes, sondern

um Musikbeschreibungen innerhalb der Romane. Einzig beim Thema ‚musikalischer‘ Landschaftsbilder wird neben dem inhaltlichen Aspekt von Musik in den Landschaften auch der sprachliche einer typisch parataktischen Syntax gemeinsam mit der Bevorzugung von Bewegungsverbren berücksichtigt. Die erwägenswerte These, dass „die Unentschlüsselbarkeit der Bildlichkeit [...] ein musikalisches Element im Erzähltext“ (S. 194) bilde, bleibt ohne weitere Ausführung. Lediglich die Musikmetaphorik erfährt in einem Exkurs, der zu den lesenswerteren Abschnitten des Buchs gehört, eine spezielle Untersuchung. Letztlich aber bleibt ein unüberbrückter ‚Hiatus‘ (um eine Lieblingsvokabel der Autorin aufzugreifen) zwischen dem Untersuchungsgegenstand des Musikalischen und der weitgehenden Konzentration auf Musik als inhaltliches Moment.

Das wesentliche Interesse gilt dem Thema der „epischen Integration“ von Musik in den Romanen. Sie erfolge immer zweifach: Zum einen als „Integration [musik]historischer Details“ (S. 312), zum anderen als Integration des spezifischen Zeitcharakters der Musik, indem Musik im Roman eine Suspension des Zeitablaufs zur Markierung herausgehobener Augenblicke bewirke.

Der erste Teil der Arbeit geht vom Einzelphänomen aus, wobei meist ein charakteristisches musikästhetisches, -geschichtliches oder -theoretisches Detail erläutert wird, um dann Belegstellen bei Jean Paul anzuführen. Für musikwissenschaftliche Ansprüche bleiben die Erläuterungen oft oberflächlich, so wenn Julia Clout eine „unangetastete Vorrangstellung der Harmonie vor der Melodie“ (S. 76) bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts annimmt. Im zweiten Teil werden einzelne Musikszenen in vier der großen Romane der Reihe nach analysiert. In allen diesen Romanen spielt die Flöte eine wichtige Rolle, was Clout überzeugend zu erklären versteht. Eindrucksvoll ist besonders ihre Interpretation der Verführungsszene im *Titan*, wo Flötentöne zum Ausdruck des als solches nicht benennbaren „Tabu[s] der sexuellen Vereinigung“ (S. 251) dienen.

Teilweise allerdings wird bei den Deutungen der Vorsatz der Kontextualisierung nicht eingelöst, historischer Sprachgebrauch bleibt unreflektiert. Das betrifft z. B. den Versuch, die Bedeutung des Klavierspiels für Albano im *Ti-*

*tan* zu interpretieren. Dabei wäre zu beachten gewesen, dass es sich bei dem „Österleinschen Flügel“ (S. 240), den dieser spielt, nicht um einen Hammerflügel, sondern um ein wahrscheinlich mit Lederkielen versehenes Cembalo handelt – zumal zuvor die These eines beständigen Fortschritts der „Mechanik der Klavierinstrumente“ in Bezug auf eine „nachträgliche (!) Differenzierung des angeschlagenen Tons“ (S. 82) vertreten wurde. An anderer Stelle missversteht die Autorin, dass Notar Walt in den *Flegeljahren* sich mit seinem Stoßseufzer „nur heute kein Instrument“ (S. 81) nicht auf ein Musik-, sondern ein Notariatsinstrument bezieht. Trotz solcher Mängel bietet die Arbeit insgesamt eine Vielzahl interessanter, v. a. literaturwissenschaftlicher Perspektiven auf Beziehungen zwischen Dichtung und Musik um 1800.

(September 2002)

Thomas Synofzik

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

Schönbergs Kammersymphonien sind bisher in sehr unterschiedlichem Maße Gegenstand musikwissenschaftlicher Forschung gewesen. Die 1906 entstandene *I. Kammersymphonie* op. 9 gilt wegen der Avanciertheit ihrer musikalischen Sprache als eines der bedeutendsten Werke des Komponisten und ist daher oft analysiert worden. Die *II. Kammersymphonie* op. 38, noch im selben Jahr begonnen, aber erst 1939 in einer zweisätzigen Form fertiggestellt, ist bisher hingegen eher stiefmütterlich behandelt worden. Catherine Dale stellt nun beide Werke in eine gemeinsame Perspektive, indem sie möglichst präzise die wichtigsten Komponenten des Stils – eines Stils, von dem Schönberg ja zunächst geglaubt hatte, er sei nun für ihn verbindlich – detailliert zu beschreiben und in die musikgeschichtliche Entwicklung einzubetten sucht.

Nach einer knappen Darstellung der für Schönberg maßgeblichen musikalischen Tradition, insbesondere im Hinblick auf die Harmonik („Emanzipation der Dissonanz“), folgt eine Analyse der *I. Kammersymphonie* unter den Gesichtspunkten tonaler Expansion, formaler

Kompression (Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit) und thematischer Prozesse. Dale zeigt, wie Verluste auf verschiedenen Ebenen kompensiert werden: Die Funktion dominantischer Klänge übernehmen Ganztonakkorde und Neapolitaner, und statt verschiedener tonaler Zentren kontrastieren nun deutlich auf einen Grundton bezogene Abschnitte mit solchen, die sich durch kontrapunktische Satztechnik oder symmetrische Akkorde auszeichnen. Dales Ergebnisse sind dabei nicht immer neu (vgl. etwa die Arbeiten von Reinhold Brinkmann, Walter Frisch oder Claus-Steffen Mahnkopf – letztere scheint Dale unbekannt zu sein) und könnten mehr kritische Distanz gegenüber Schönbergs Selbstdeutungen (z. B. bei den motivischen Analysen) vertragen. Dennoch ist die Zusammenstellung in ihrer Systematik ein Gewinn.

Der der *II. Kammer-symphonie* gewidmete Teil stellt zwei Aspekte in den Mittelpunkt. Zum einen tritt Dale der Auffassung entgegen, dieses Werk bedeute einen Rückschritt. Sowohl im Hinblick auf die Harmonik als auch die mehrsätzig Form stelle es vielmehr eine Alternative zum Vorgängerwerk dar, und trotz der Änderung der harmonischen Sprache gebe es auch hier eine Übereinstimmung der Gestaltungsprinzipien von Horizontaler und Vertikaler. Zum andern vertritt Dale die These, dass Schönberg bei der Vollendung des Werkes im Jahre 1939 nicht einfach den Stil von vor 1910 weiterführte, sondern sich neben der Instrumentation insbesondere die Harmonik gewandelt hatte, wobei an Erfahrungen mit der Dodekaphonie angeknüpft wurde. Die *II. Kammer-symphonie* stelle somit einen Wendepunkt oder gar Durchbruch auf Schönbergs Weg der Rückkehr zur Tonalität oder ‚Emanzipation der Konsonanz‘ dar. Dieser Punkt hätte freilich eine ausführlichere Erörterung verdient. Dales Verweis auf die Vergabe einer Opuszahl (im Gegensatz zur 1934 komponierten *Streicher-suite*) und die sich an Opus 38 anschließenden Werke sowie die kurzen Analysen überzeugen daher nicht immer, auch weil die Vergleichspunkte weitgehend fehlen (so wird auf die *Männerchöre* op. 35 nicht verwiesen).

Erfreulich ist, dass Dale die in der Gesamtausgabe abgedruckten Skizzen in ihre Arbeit in umfangreicher Weise einbezieht, wenngleich unverständlich bleibt, warum nicht auch die Siglen übernommen wurden. (Daher ist das Auf-

finden einer Skizze im entsprechenden Band der Gesamtausgabe etwas mühselig.)  
(Dezember 2002) Ullrich Scheideler

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.)

Schillmöller ist zuzustimmen, wenn er das relativ wenig aufgeführte Stück als Schlüsselwerk bezeichnet. Colettes und Ravel's *L'Enfant et les Sortilèges*, bekannt in der deutschen Übersetzung von Egon Bloch unter dem Titel *Das Zauberwort*, „fantaisie lyrique en deux parties“/„eine lyrisch-phantastische Begebenheit in zwei Bildern“ wurde im März 1925 in Monte Carlo uraufgeführt und kam 1927 in Leipzig in deutscher Sprache heraus. Zunächst geht es dem Autor um die Situierung des Werkes innerhalb der Kompositionen Ravel's mit verwandter Thematik, dem *Noël des jouets*, dessen Text von Ravel stammt, den *Histoires naturelles* und *Ma Mère l'oye*, wobei sich für ihn inhaltliche und musikalische Gemeinsamkeiten ergeben. In der phantastischen Welt von Miniaturen werden menschlich-allzumenschliche Verhaltensweisen mit artifiziellen „Mustern“ konfrontiert und kombiniert. Mit der kindlichen Welt verbindet Ravel neben Einfachheit und dem Kleinsein auch ein enges Verhältnis zu bestimmten Tieren, zu automatischen Geräten und den „sortilèges“, ein nicht übersetzbares Wort, für das „Hexerei eines Zauberers“, mit der auch Dummköpfe geblendet werden, nur eine ungefähre Idee vermittelt. Musikalisch nennt Schillmöller zunächst als hypothetisch bezeichnete Gemeinsamkeiten dieser Werke die Durchsichtigkeit und Lebendigkeit sowie „pureté“ des Satzes, eine „Miniaturausführung“ und hypnotisch wirkende repetitive Modelle, die dem Ideal der „clarté“ entsprechen. Die „trivialité voulue“ werde eingesetzt, um spontane Emotionen und Verhaltensweisen zu illustrieren und um den Hörer zu provozieren. Als Ausdruck der beabsichtigten magischen Wirkung sind komplexe Abschnitte als Kontrastfolie in die Komposition eingebaut.

Bei der Behandlung des Librettos geht es um die Entstehungsgeschichte, zu der verschiedene

Ravel-Forscher zu Wort kommen und zu der er einige neue Fragen zu stellen weiß, in die er Gemeinsamkeiten und Unterschiede zu Colettes und Ravels Vorstellungen von der Kinderwelt, zu Film und zur Musik des Music-hall und auch Reaktionen Colettes und Ravels auf die Uraufführung integriert hat. Neben der Inhaltsangabe geht es hier um die „Sinnschichten“ des Librettos, das Kind als „Rezeptionsinstanz“, das verwandelte Bild der Kindheit in den 1920er-Jahren in Frankreich (respektloses Auftreten des Kindes gegenüber den Eltern, lustbetontes und unvernünftiges Verhalten) und die „Sortilèges“ in der Literatur als „inneres Szenarium“ und „Phantasmagorie“. Die Textanalyse ist sehr erhellend und bringt manche neuen Gesichtspunkte: Insbesondere betont Schillmöller, Ravel habe seine ästhetischen Vorstellungen in den Text Colettes „eingearbeitet“. Er belegt mit Literatur aus dessen bisher in der Ravelliteratur wenig berücksichtigten Bibliothek, welche Literatur zum Thema der Kindheit sich Ravel damals aneignete und argumentiert mit inhaltlichen Gemeinsamkeiten mit vorausgehenden Werken Ravels zugunsten der These, er habe das Libretto „in großen Teilen selbst“ geschrieben oder Colette entsprechend präzise Anweisungen gegeben. Angesichts dieser Hypothese stellt sich allerdings die Frage, ob Colette das Libretto unter ihrem Namen publiziert hätte. Die Belege für die These, Ravel habe „sich selbst als Textautor“ betätigt und eine Zusammenarbeit mit Colette, so gut es ging, vermieden, sind nicht ausreichend. Das Raffinement des Librettos, so etwa in der Sesselszene – Colette wählt wie in anderen Szenen ein Sitzmöbel femininen und eines maskulinen Geschlechts, beide tauschen nur wenige Worte miteinander, deren Formelhaftigkeit wie die der Szenenanweisungen auch in der Musik Ravels ihren Niederschlag findet – zeugt vom literarischen Rang der Prosa Colettes. Ihre Ästhetik rekuriert auf der seltsam anmutenden Diversität verschiedener Sprachniveaus bzw. humorvoller Imitationen fremder bzw. ausländischer Idiome, die Ravel wiederum aufgegriffen hat. Die exotische Wirkung, die von der Mitwirkung einer englischen Teekanne und einer chinesischen Tasse motiviert ist, erscheint ziemlich artifiziell, zugleich sehr witzig und hintersinnig, so z. B. die Worterfindung „I marm'lad you“ oder die

annähernden „Reime“ des englischen „nose“ und des französischen „chose“ und „gosse“ bzw. das umgangssprachliche „costaud“ (stämmig, kräftig) und „fellow“, für die Pourvoyeur autobiographische Gründe bei Colette genannt hat und damit deren Autorschaft unterstrich. Für einen Text des Werks gibt es ein wichtiges Indiz für die Autorschaft Ravels, denn Colette nahm ihn nicht in ihr Libretto auf: Gemeint sind die Phoneme des Katzenduets, die eine immense Vielfalt der den realen akustischen Manifestationen von Katze und Kater abgeleschten Laute aufweisen, wobei Ravel außerdem noch solche von Katze und Kater unterscheidet. Manche für die Wort-Textbeziehungen wichtigen textlichen Details hätte man noch herausarbeiten können, so etwa die Einbeziehung bildnerischer Modernismen, die ihre auffallende Entsprechung in parallelen Septen in der Musik Ravels zu dem entsprechenden Text haben, die raffinierte Vermischung der Stilniveaus, die ein hohes sprachliches Können verlangt, oder die Entsprechung von Archaismen im Sprachlichen und Musikalischen.

Sehr interessant ist die Darstellung der Sicht des Librettos aus der Perspektive Ravels: Der Blickwinkel des Kindes „verformt Elemente der Erwachsenenwelt“, das imaginäre Szenarium wird auf versteckte Sinnschichten fokussiert, der Film wird zur Utopie einer phantastischen Welt, das Dargestellte ist gebrochen und künstlich (auch „falsch“?, S. 97).

In mehreren Tabellen zur szenischen und musikalischen Gliederung gibt der Autor Aufschluss über die stilistische und gattungsmäßige Vielfalt der einzelnen Szenen, die Ravel jedoch zu einer Einheit zu verschmelzen verstand. Es stellt sich aber z. B. bei Nr. 15 die Frage, was unter „Walzer im Fünfertakt“ – versehen mit dem Hinweis auf Nr. 3 der *Valses nobles et sentimentales* – zu verstehen ist, oder bei Nr. 16, wie die Anmerkung „schneller Dreierhythmus“ und „Valse lente“ zusammenpassen. Ravel sieht selbst eine Verbindung zwischen seiner „Fantaisie lyrique“ und der „amerikanischen Operette“. Daher wundert es auch nicht, dass einige Stücke Typen der „musical comedy“ nahe stehen, etwa die Klage der Uhr dem „comedy song“ oder der frenetische Arithmetik-Gesang des alten buckligen Mannchens dem „list song“. Bei der musikalischen Analyse werden nacheinander sehr eingehend

die großformale Gestaltung, die Stilvielfalt, die Formproportionen, die Instrumentierung, die Stimmbehandlung und die verschiedenen Kunstmittel der Satzverknüpfungen behandelt.

Bei der Untersuchung von „Mikrostrukturen“ geht es Schillmöller zunächst um das einleitende Vorspiel, das „von fern an Musik des Mittelalters oder an fernöstliche Klangwelten denken“ lasse. Es werden andere Autoren zitiert, die es mit der imaginären Welt des Kindes, mit Zeitlosigkeit oder mit dem Frühkindalter assoziieren. Schillmöller berichtet, es habe auf französische Kinder bis zu 12 Jahren „beängstigend“ gewirkt. Bei den Analysen der musikalischen Substanz wird auch immer wieder interpretiert (demnach steht die Quint hier z. B. für die „Idee von kindlicher Reinheit und Unberührtheit“, die Oboe als Zeichen der ‚reinen Welt der frühen Kindheit‘, ästhetischer Grundbegriff dafür ist „dépouillement“), und es werden Vergleiche zu *Ma Mère l'oye* angestellt. Auch zu anderen Szenen fügt Schillmöller einzelne Beobachtungen zur musikalischen Struktur, zur Instrumentation und Singstimmbehandlung unter jeweiliger Heranziehung der ästhetischen Kategorien „dépouillement, pureté, clarté, miniature“ hinzu. Unter dem Begriff „Automates“ als Künstlichkeit musikalischer Prozesse und „Grimaces“ für klingende Abbilder des Menschlich-Trivialen werden Merkmale der Musik des Werkes erläutert und schließlich die „Vernetzung“ mit anderen Kompositionen aufgezeigt.

Auf einige Details bleibt noch hinzuweisen: Mit der Vertonung des „e muet“ und der „dièrèse“ (vgl. das im Buch zitierte Beispiel „La fiancée n'arrive pas“, vertont als „La fiancée n'ar-rive pas“ anstelle von „La fi-an-cé-e“ – oder „fian-cé-e“ – „n'ar-ri-ve pas“, d. h. anstelle von acht oder neun Silben nur sechs) geht Ravel nicht neue Wege, sondern knüpft an Verfahren an, die A. Magnard, E. Chausson, G. Charpentier u. a. entwickelt hatten, die etwa zwischen „mère“ oder „an-nées“ und „hum-ble“ oder „guer-re“ unterschieden. Die Notenbeispiele S. 165, 174, 178 entsprechen nicht der Qualität der übrigen offenbar alle neu hergestellten Beispiele, und S. 36, 52, 71, 79, 88, 112, 117, 150, 153, 155, 165, 166, 174, 178, 214, 239, 242, 245, 250, 255, 260, 265 sind Fehler stehen geblieben. Der Leser fragt sich auch, was mit „Das Libretto ist in der Partitur als ‚poème de

Colette‘ ausgewiesen. Dadurch wirkt das Werk ebenfalls klein“ gemeint sein könnte.

Wie keinem Autor zuvor ist es Schillmöller gelungen, den künstlerischen Rang von *L'Enfant et les Sortilèges* nachzuweisen. Sein Buch ist faktenreich und leserfreundlich geschrieben und für die Ravel-Forschung wirklich innovativ. (März 2003) Herbert Schneider

*The Selected Letters of William Walton. Edited by Malcolm HAYES. London: Faber and Faber Limited 2002. XVIII, 526 S., Abb.*

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

Dem Problem, sich mit Waltons Korrespondenz auseinander zu setzen und einen Briefband vorzulegen, hat sich anlässlich der Gedenkjahre 2002/03 (erstmalig) der Musikschriftsteller und Komponist Malcolm Hayes gestellt. In verschiedenen Archiven finden sich rund zwanzig Mal so viele Briefe und andere Dokumente wie in der vorliegenden Buchpublikation (die meisten im William Walton Archive in La Mortella, Forio d'Ischia), und Hayes' Intention war, Walton von so vielen Seiten wie möglich darzustellen, mit besonderer Konzentration auf bestimmte Werke, über die sich Walton besonders extensiv äußerte. Ein solcher Auswahlband bietet durch den Zwang zur Beschränkung immer Probleme, und auch Hayes kann nicht manchen in Großbritannien und/oder im Walton-Schrifttum üblichen Techniken der Schwerpunktsetzung ausweichen. Was dem Rezensenten die größten Schwierigkeiten bereitet, ist die Auswahl an Dokumenten zur Entstehung der Oper *Troilus and Cressida* – Hayes selbst weist darauf hin (S. XII), dass acht Aktenordner im William Walton Archive sich mit der Materie befassen; vielleicht wäre eine umfassendere separate Veröffentlichung dieser Dokumente sinnvoller gewesen (aber wahrscheinlich für britische Verlage kaum von Interesse, nachdem selbst Oxford University Press – seit frühester Zeit Waltons Verleger – offenbar in der William Walton Edition hauptsächlich ein größeres Publikum im Blick hat). Auch ist auffallend, dass Waltons spätere Jahre offenkundig für Hayes von größerem Interesse

waren als die früheren bis ca. 1950 (!) – die Mitte der Dokumentation liegt umfangmäßig im Jahreswechsel 1953/54. Damit haben Werke wie das *Violin-* und das *Violakonzert*, die *Streichquartette*, *Belshazzar's Feast* und die *1. Sinfonie* unproportional wenig Platz (das Fehlen eines Werkregisters ist bezeichnend). Dazu sind die Briefkommentare teilweise außerordentlich problematisch – allein Stichproben wiesen eklatante Fehler auf, etwa S. 128, Anmerkung 2: Natürlich ist die *English Folk Song Suite für Militärmusik* (1923) gemeint – weit aus bekannter und weitaus substanzieller als *The Running Set*. Andere Kommentare fehlen – etwa Erläuterungen zu John Hind und Thomas Magyar (S. 204 f.); manchmal hat man den Eindruck, die Kommentare spiegelten allzu deutlich die besonderen Interessen der Editoren wider.

Maureen Murray, von Beruf Filmproduzentin und Archivarin des William Walton Archive, hatte bei Hayes' Sammlung als „research consultant“ mitgewirkt – in ähnlicher, wenn auch prominenterer Form trat sie (neben dem Rundfunkredakteur Humphrey Burton) als Ko-Editorin bei dem Bildband von Oxford University Press (mit leider etwas reißerischem Titel) in Erscheinung, der offenkundig in der Reihe der Bildbiographien von Ralph Vaughan Williams (Oxford University Press 1992), Benjamin Britten (Faber and Faber Limited 1978), Michael Tippett (Schott & Co. Ltd. 1977) und Edward Elgar (Oxford University Press 1972) steht. Wie schon in dem von Jerrold Northrop Moore besorgten Vaughan Williams-Band wird die Technik der Übereinandermontage verschiedener Fotos weitergeführt und sogar noch verstärkt, offenbar ein Versuch des Verlags, der inflationären Veröffentlichung von Fotos aus dem Band im Internet u. Ä. vorzubeugen (in der die Buchauslieferung begleitenden Pressenotiz wird auch gleich darauf hingewiesen, an wen man sich bei dem Wunsch nach Abdruckrechten zu wenden hat). Diese Montagetechnik funktioniert natürlich nicht immer, und vor allem wirkt das Layout gelegentlich ausgesprochen unruhig. Teilweise wird durch diese Montagetechnik das Wesentliche in den Hintergrund gerückt (auf S. 6 etwa die Position Waltons in seinem Familienstammbaum, auf S. 53 das Titelblatt des *Klavierquartetts*, auf S. 94 f. Partiturseiten des Manuskripts von *Henry V*,

die so gut wie unlesbar sind). Dass gleichzeitig große Mengen an Informationen auch für den Leser der bereits existenten Walton-Biographien erstmals in bildlicher Form bewusst gemacht und damit Querverbindungen, Einflüsse, die Atmosphäre der Zeit und persönliche Erlebnisse Waltons wieder zum Leben erweckt werden, ist fraglos die Leistung dieses Bandes. Dass andererseits geradezu groteske Montagen zu finden sind (etwa S. 41: Walton inmitten von Revuegirls, umrahmt von einem aus den frühen 1920ern stammenden Schattenriss mit Faunen), verleiht dem Band gelegentlich einen stark populistischen Touch. Von einigen Zeitgenossen wird durch Verkürzung ein Bild gezeichnet, das nicht ganz mit der Realität übereinstimmt; andererseits erhalten andere wichtige Persönlichkeiten, etwa Siegfried Sassoon, erstmals den Raum, der ihnen gebührt. Fast immer werden die Bildvorlagen in sinnvoller Weise präsentiert und zueinander in Beziehung gesetzt (etwas fragwürdig scheint dem Rezensenten, ohnehin schon – teilweise unnötig [S. 175] – unscharfe Fotos auf Seitengröße aufzublähen, wenn es doch andere Gestaltungsmöglichkeiten gäbe) – nur bleibt unklar, warum manche Partiturmanuskriptseiten (etwa S. 134 und 151) abgeschnitten sind. Insgesamt aber ergibt sich ein in seiner Vielfalt außerordentlich farbiges Bild von Walton und seiner Zeit, ein ideales Pendant zu der Dokumentarbiographie von Tony Palmer (2002 auf DVD leider mit indiskutabler Tonspur erschienen).

(Oktober 2002) Jürgen Schaarwächter

*THEODOR W. ADORNO: Nachgelassene Schriften. Hrsg. vom Theodor W. Adorno Archiv. Abteilung I: Fragment gebliebene Schriften, Band 2: Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion. Aufzeichnungen, ein Entwurf und zwei Schemata. Hrsg. von Henri LONITZ. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001. 400 S., Notenbeisp.*

Im Herbst 2001, acht Jahre nach den Beethoven-Fragmenten, erschienen als Band 3 von Adornos Fragment gebliebenen Schriften umfangreiche Notizen *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*. Ein theoretisches Werk über musikalische Reproduktion – bzw. Ausführung und Interpretation – zu schreiben, war eine von Adornos frühesten Intentionen, ange-

regt von Diskussionen mit Rudolf Kolisch, den Adorno in den Notizen freundschaftlich „Rudi“ nennt. Ab 1927 (keineswegs, wie Richard Klein in der *Zeit* schreibt, erst ab 1946) hielt Adorno seine Gedanken in den Notizen fest, die jetzt, ediert und kommentiert von Henri Lonitz, zur wissenschaftlichen Aufarbeitung freigegeben wurden.

Die *Theorie der musikalischen Reproduktion* behandelt das Problem der Aufführung und Interpretation von Musik nicht isoliert, sondern in Abhängigkeit von Notenschrift und musikalischem Text. Der Notenschrift eignet nach Adorno ein Moment der Unbestimmtheit; musikalische Texte sind daher durch Analyse nicht adäquat zu erschließen, sondern bedürfen der Interpretation, des materialen Erklingens. „Aller Musik“, schreibt Adorno, „ist das Interpretiertwerden wesentlich“ (S. 220). Diese und ähnliche Formulierungen dürften bald Eingang in den Kanon der beliebtesten Adorno-Zitate finden. Adorno bemüht sich in den umfangreichen Notizen jedoch nicht nur um eine theoretische Durchdringung von grundsätzlichen Problemen musikalischer Aufführung und Interpretation in ihrer Abhängigkeit von Schrift und Text, sondern entwickelt eine empirisch fundierte Notationskunde. Dabei greift Adorno weiter in die Musikgeschichte zurück, als man das aus seinen Schriften sonst kennt – bis in die griechische Antike –, und bringt so viel Musikgeschichtliches, dass Gretel, die ihren Mann oft dazu anhielt, seiner geschichtsphilosophischen Verfahrensweise so treu wie möglich zu bleiben, kritische Kommentare an den Rand der Manuskripte schrieb.

Ohne Zweifel hätte die *Theorie der musikalischen Reproduktion*, wäre sie ausgeführt worden, eine zentrale Stelle in Adornos Werk eingenommen. Ihr Status entspricht durchaus dem der Beethoven-Fragmente. Vieles von dem, was Adorno im Denken über musikalische Aufführung und Interpretation entwickelt hat, wird wissenschaftlicher Prüfung zwar nicht lange standhalten, insgesamt dürften aber die mittlerweile etwas festgefahrenen Debatten über diesen Themenkomplex von Adornos Ideen neu angeregt werden. Dem Eindruck der intimen Erfahrungen des Musikers Adorno, mit denen die *Theorie der musikalischen Reproduktion* durchsetzt ist und die in keinem seiner ausgeführten Werke deutlicher dokumentiert

sind, wird sich selbst der schärfste Kritiker des Theoretikers Adorno nicht entziehen können. (Oktober 2002) Nikolaus Bacht

SABINE MEINE: *Ein Zwölftöner in Paris. Studien zu Biographie und Wirkung von René Leibowitz (1913–1972)*. Augsburg: Wißner 2000. 287 S., Notenbeisp. (Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover. Band 10.)

René Leibowitz ist eine sagenumwobene Lichtgestalt der Neuen Musik, deren Leben und Werk lange Zeit Gegenstand der Spekulation waren. Nachdem Adorno ihn 1962 in einer enthusiastischen Rezension seiner Gesamtaufnahme der Beethoven-Symphonien zum Gralshüter einer authentischen und radikal wahrhaftigen Interpretation erhoben hatte, umgab Leibowitz die Aura eines zentralen, in Deutschland jedoch nicht genügend gewürdigten Vermittlers der Musikauffassungen der Wiener Schule. Der Umstand, dass Leibowitz in Paris lebte und (auf Französisch) publizierte und seine Aufnahmen nur unter Schwierigkeiten in Deutschland greifbar waren, verstärkte diese Aura trefflich, unterstützt von karg-geheimnisvollen biographischen Angaben in den einschlägigen Lexika, die ihn u. a. als Schüler Webers auswiesen. Erst Ende der 1980er-Jahre setzte im deutschsprachigen Raum durch Veröffentlichungen Reinhard Kapps eine kritische Beschäftigung mit Leibowitz ein, die in der vorliegenden, von Arnfried Edler betreuten Dissertation Sabine Meines ihre Fortsetzung findet. Die Meriten dieser Arbeit liegen zunächst in der Entmystifizierung Leibowitz', den Meines zu Recht als einen „Mythomanen“ in eigener Sache bezeichnet. Sie ist sorgfältig dem frühen (von Warschau über Berlin nach Paris führenden) Werdegang einer polyglotten und vielseitig begabten Persönlichkeit nachgegangen und kann z. B. den angeblichen Unterricht bei Webern in das Reich der Legende verweisen. In diesem Zusammenhang gelingt es ihr auch zu zeigen, dass Leibowitz – entgegen seinen eigenen Wünschen (und Illusionen) und trotz seiner entsagungsvollen Publikationstätigkeit, welche die Zwölftontechnik Schönbergs erstmals einem größeren (französischen) Leserkreis nahe brachte – nicht zum inneren Kreis der Wiener Schule gehörte bzw. vordrang. Sei-

ne Beziehung zu Schönberg, die aufgrund Leibowitz' eigenmächtiger, zu eigenen Aufführungszwecken vorgenommener Eingriffe in dessen Werke zu einem Bruch führte, ist in dieser Hinsicht überaus aufschlussreich und wird von Meine umfassend dokumentiert. Auch die Darstellung der ästhetischen, geistes- und kulturgeschichtlichen Prägungen im Paris der Zwischenkriegszeit auf Leibowitz zeigt, dass er faktisch viel stärker vom französischen Surrealismus, Existenzialismus und (Prä-)Strukturalismus Leiris' und Levi-Strauss', aber auch von Begegnungen mit bildenden Künstlern geprägt wurde und von hier aus interdisziplinäre ästhetische Ansätze entwickelte. Trotz Leibowitz' unermüdlicher Propagierung der Zwölftontechnik (die – wie Meine zeigt – in Frankreich aber durchaus auch vor ihm aufmerksam rezipiert worden war) wird man den Verdacht nicht los, dass die Beschäftigung mit dieser Musik für ihn auch strategischer Natur war und er kulturpolitische Positionen besetzte, von denen er dann nicht mehr abrückte. Meine macht dies am Beispiel der Kontroverse mit seinem vormaligen Schüler Boulez über das Verhältnis von Tradition und Fortschritt in der Dodekaphonie deutlich: Leibowitz verteidigte hartnäckig die Verankerung der Wiener Schule in traditionelle Satz- und Formvorstellungen, deren logischer und teleologischer Endpunkt für ihn in dieser Musik erreicht war. Boulez kritisierte dagegen Schönbergs Rückkehr zu traditionellen Formen als Konservatismus und lehnte das Dogma einer „authentischen“, d. h. normativen Polyphonie als Fesselung der künstlerischen Imagination und der „materiellen Entwicklung der musikalischen Sprache“ (S. 213) ab. Zwar hatte Leibowitz mit seinem frühen Unbehagen an der serialistischen Webern-Rezeption und dem daraus resultierenden – freilich produktiven – Missverständnis durchaus Recht, aber er verband sie einer unflexiblen Haltung als Hüter einer „reinen Lehre“ der Dodekaphonie, die nicht zuletzt Schönberg zum Protest veranlasste. Auch als Komponist, den Meine mit einer Analyse des *Klavierstücks* op. 8,3 von 1942/43 vorstellt, ist Leibowitz einem Stilideal verpflichtet geblieben, das er selbst als konsequent empfand, andere dagegen wohl als „kompromissbehaftet“ bezeichnet hätten. (Leibowitz' Kritik an Bartók fiel damit gewissermaßen auf ihn selbst zurück.)

Die Wurzeln des eigenartigen Widerspruchs zwischen Leibowitz' retrospektiver musikalischer Ästhetik und seiner Offenheit gegenüber avantgardistischen Strömungen in der Pariser Intellektuellen- und Künstlerszene berührt Meine in ihrem Hinweis auf die Sehnsucht der zwanziger Jahre nach stabilen, letztlich metaphysischen Ordnungen (vgl. S. 101). Lagen sie im Falle Leibowitz' nicht auch in einer innerlich gespaltenen Persönlichkeit begründet, die sich in der musikalischen Moderne weit weniger wohl fühlte, als sie zugab? Bemerkenswert ist, dass Leibowitz als Dirigent Boulez und Maderna schnell das Feld der aktuellen Musik überließ und sich statt dessen in den 1950er- und 1960er-Jahren vorwiegend dem klassisch-romantischen Repertoire von Mozart bis Wagner widmete, wobei er Schönberg (u. a. mit einer Einspielung der *Gurre-Lieder*) natürlich treu blieb.

Das Leibowitz-Bild Sabine Meines ist leider in dieser Hinsicht unvollständig. Dem Dirigenten René Leibowitz, dessen Rundfunk- und Studioaufnahmen dank der Welle der Wiederveröffentlichungen historischer Aufnahmen auf CD heute wieder zugänglich sind, hätte sie ein eigenes Kapitel widmen können und müssen: Denn auch seine Interpretationen offenbaren eine eigentümlich gebrochene Ästhetik, die ihm einerseits kongeniale Annäherungen an französische Musik (Berlioz und Ravel) oder an Schubert ermöglichte, andererseits aber eine Deutung der deutschen Klassik zuließ, die heute – ausgerechnet im Fall der gerühmten Beethoven-Symphonien – mit ihrer starren Agogik und teilweise durchgepeitschten Tempopahme geradezu gewaltsam und gegen den musikalischen Sinn gerichtet anmutet, von Musik als Klangsprache jedenfalls nichts wusste. Es wäre erhellend zu eruieren, ob Leibowitz (der vielfach mit Kolisch zusammenarbeitete) hierbei tatsächlich Aufführungsideale der Wiener Schule vor Augen hatte oder sich darin bestimmte Objektivierungstendenzen der Nachkriegszeit niederschlugen, die ja auch in Hermann Scherchens Interpretationen jener Zeit zu beobachten sind.

Ein gewisses Manko der Arbeit ist ihr formal nicht ganz überzeugender Aufbau. Der biographische Teil, mit dem die Arbeit beginnt, wird nicht konsequent zu Ende geführt; man muss sich die Informationen über die Jahrzehnte

nach 1945 aus dem gesamten Buch zusammensuchen und erhält dadurch kein geschlossenes Gesamtbild dieses eigenartigen Wanderers zwischen verschiedenen musikalischen und kulturellen Welten. Störender noch sind die zahlreichen inhaltlichen Redundanzen, die den (Lektüre-)Wert der insgesamt verdienstvollen und lebendig geschriebenen Studie unnötig schmälern.

(März 2003)

Wolfgang Rathert

*ALBERT GIER: Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung. Frankfurt am Main/Leipzig: Insel Verlag 2000. 503 S. (insel taschenbuch. Band 2666.)*

Diese 1998 bei der Wissenschaftlichen Buchgesellschaft veröffentlichte und im Jahre 2000 erneut im Insel-Verlag erschienene Monographie des Romanisten Albert Gier gilt als Initiation der deutschsprachigen Librettoforschung. Das Libretto steht als Textform, die zumeist im Hinblick auf ihre Ergänzung durch die Musik verfasst wird, zwischen den Disziplinen. In der Literaturwissenschaft hatte der Operntext lange den Ruf einer qualitativ minderwertigen Zweckgattung. Daher wurden die unzähligen durch das Massenmedium Oper transportierten Texte kaum untersucht; erst seit den siebziger Jahren erregten sie als Dokumente literarischer Produktion und Rezeption vermehrt das Interesse der Forschung. Eine grundlegende Würdigung des Librettos sowie eine Reflexion angemessener Analysemethoden für diese durch Musik zu ergänzende Textform war also ein Forschungsdesiderat. Wie bereits der Titel von Albert Giers Monographie verspricht, ist es sein Anliegen, sowohl einen Beitrag zur „Theorie“ als auch zur „Geschichte“ des Librettos zu leisten. Dementsprechend gliedert sich das Buch in zwei Teile, einen theoretisch-methodischen Definitionsteil („Grundfragen der Librettoforschung“) und einen historischen Abriss („Stationen der Geschichte des Librettos“), der einen exemplarischen Überblick über die 400-jährige Geschichte der Operntexte von der Entstehung der Oper bis zum experimentellen Musiktheater der Gegenwart zu geben versucht. Hier erweist sich Gier als Kenner der Operntexte aus den unterschiedlichsten Jahrhunderten, wobei Nacherzählungen des Inhalts im Gegensatz zur kulturhistorischen Dimensi-

on des Librettos als Dokument einer vielfältigen und transformierenden Rezeptionsgeschichte vergleichsweise viel Raum einnehmen.

Insbesondere im methodischen Teil hinterlässt aber die altbekannte Problematik der Beschäftigung mit Operntexten, die auf eine interdisziplinäre Ausrichtung nicht wird verzichten können, ihre Spuren. Giers Intention ist es, das Libretto von seinen „eigenen ästhetischen und dramaturgischen Prämissen her zu verstehen“ (S. 33), und so aus literaturwissenschaftlicher Perspektive zu allgemeingültigen Aussagen über strukturelle Merkmale von Operntexten zu gelangen. Dabei betrachtet er ausschließlich den Text der Oper als „autonome Bedeutungsebene“, die der Vertonung in der Regel vorausgeht (S. 35). Dieser Ansatz muss für eine „Gattungspoetik des Librettos“ (S. 41) problematisch bleiben, da allgemein gültige Aussagen über die Struktur dieser Textsorte letztendlich nur unter Einbeziehung der Gesamtwirkung, die durch Libretto, Musik und Szene entsteht, getroffen werden können. Die (zumeist) später zu dem Text hinzutretende Musik beeinflusst die Konzeption eines Librettos von Beginn an wesentlich, wie zahlreiche Äußerungen von Librettisten belegen. Operntexte werden fast immer mit bewusst eingehaltenen Bedeutungsfreiräumen im Hinblick auf ihre Ergänzung durch Musik geschrieben; eines ihrer Merkmale ist ihre Musikalisierungsfähigkeit. So scheint es fraglich, ob Gier gattungspoetischen Intentionen für eine Textform, die auf eine Interrelation von Text und Musik hin angelegt ist, bei ausschließlicher Betrachtung des Textes gerecht werden kann. Das Postulat der ausschließlichen Textbetrachtung kann er denn auch nicht erfüllen: Schon bei seinen Erläuterungen zu der Zusammenarbeit von Librettist und Komponist bemerkt er, dass „eine klare Unterscheidung zwischen musikalischen und dramaturgischen Erwägungen [...] ohnehin kaum möglich“ scheint (S. 36). Auch im historischen Abriss werden von ihm vereinzelt Erläuterungen zur Musik der jeweiligen Oper in die Besprechungen integriert.

Wünschenswert wäre darüber hinaus bei der grundlegenden methodischen Reflexion zum Libretto begriffliche Klarheit gewesen. Die Ebenen „Oper“, also das Gesamtereignis aus Text, Musik und Szene, einerseits, und „Libretto“,

also die Textgrundlage einer Oper, andererseits, werden von Gier begrifflich nicht hinreichend voneinander abgegrenzt: Nach der Aufzählung von „Gattungen, in denen sich das Musikdramatische ausprägt“ – Gier nennt hier unter anderem „die frühe griechische Tragödie und Komödie, [...] das populäre Melodram des 19. Jahrhunderts und anderes mehr“ – kommt er zu dem Schluss, dass die „wohl wichtigste musikdramatische Gattung [...] das Libretto“ ist (S. 19). Mit „Tragödie“, „Komödie“ und „Melodram“ benennt er Gattungen, die zu meist eine szenische Realisierung implizieren und so begrifflich auf einer Ebene mit „Oper“ stehen. „Libretto“ bezeichnet hingegen eine Textvorlage, die einer Oper, etwa einer „tragédie en musique“, als Grundlage dienen kann.

Gier stützt seine Definition eines Librettos – für ihn ist ein Libretto „jeder vertonbare dramatische Text“ (S. 20) – zudem mit dem Argument, „daß hinsichtlich der Dramaturgie keine grundlegenden Unterschiede zwischen ‚Literaturopern‘ und älteren Libretti bestehen“ und es somit „belanglos“ scheine, „ob der Autor seine Dichtung für die Sprechbühne oder das Musiktheater konzipiert“ habe (S. 19). Bei dieser weit gefassten Definition stellt sich schließlich die Frage, wie eine Poetik des Librettos dessen spezifische Eigenschaften aufzeigen kann, wenn sich ein Operntext nicht mehr durch seine Bestimmung zur Komposition auszeichnet.

Zu Recht weist Gier auf zukünftige Anliegen der Librettoforschung hin, er nennt hier etwa Editionen oder auch rezeptionssoziologische Fragen zu Operntexten, denen auch er sich am Rande widmet. So kann dieses Buch als Initiati on einer Librettoforschung in dem Sinne angesehen werden, dass es auch zeigt, wie viele Fragen für eine interdisziplinär angelegte Forschung unter Einbeziehung der Musikwissenschaft noch zu klären sind.

(April 2003)

Antje Tumat

*Handbuch Kirchenmusik. Hrsg. von Walter OPP. Teilband I: Der Gottesdienst und seine Musik. Kassel: Merseburger 2001. 304 S., Notenbeisp.*

*Handbuch Kirchenmusik. Hrsg. von Walter OPP. Teilband II: Orgel und Orgelspiel. Kassel: Merseburger 2000. 160 S., Abb., Notenbeisp.*

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

„Der Opp“ war schon seit Jahren ein handlich-informatives Buch (Edition Merseburger 1133, Kassel <sup>2</sup>1977), das den Studierenden der evangelischen Kirchenmusik zur Vorbereitung auf die nebenamtliche, die sog. C-Prüfung diente. Mittlerweile haben sich die Vorstellungen von dem, was evangelische Kirchenmusik sein könne/müsse/dürfe derart pluralistisch aufgefächert, dass Walter Opp von dem ursprünglich einen Band aus eigener Feder zur Dreibändigkeit mit mehr denn 20 Autoren überzugehen für angezeigt hielt. Das ist dem „Handbuch“ ausgezeichnet bekommen. Wie problematisch die derzeitige kirchenmusikalische Großwetterlage insgesamt ist, spricht das Vorwort des 1. Bandes (der bezeichnenderweise als letzter fertig wurde) unumwunden aus: „Gewohntes wird zum Ballast, Verlorengegangenes ist nicht mehr zurückzuholen. Auch das Berufsbild des Kirchenmusiklers ist im Umbruch begriffen. Die Erwartungen an die Kirchenmusik sind hoch, auch wenn sich nicht voraussagen lässt, wie die christliche Kirche und ihre Gottesdienste in 20 Jahren beschaffen sein werden.“ Wohl wahr! In dieser skeptisch-wachsamen Haltung unterscheidet sich das Handbuch grundsätzlich (und wohltuend) von vielen älteren Publikationen, die – ihres liturgiegeschichtlichen und hymnologischen Wertes ungeachtet – allzu wohlgenut in eine kirchensteuerlich gut gepolsterte Zukunft blickten und vor allem in der vermeintlich reformationskonformen „verordneten Einheit“ (Agende I von 1951–1963) das Heil sahen. Diese Zeiten sind vorbei; was seit 20 Jahren konstant blieb, war eine klägliche 8%-Marke: So viele Evangelische nämlich besuchen im Durchschnitt den Gottesdienst, wobei das Pendel zwischen 1% in großstädtischen Kernbereichen und 20% in kleinen homogenen Orten schwankt. Rosige Zeiten für die Kirchenmusik? Wohl kaum. Dennoch versteht sich das Handbuch als positive Antwort auf die Frage, ob das Erlernen oder Studieren der Kirchenmusik heute noch Sinn mache. – Dies alles sind zunächst Spezialfragen für Kirchenmusiker und musikliebende Pfarrer (früher wäre Letzteres ein Pleonasmus gewesen ...). Doch auch aus distanzierterer, musikwissen-

schaftlicher Sicht lohnt sich – keineswegs nur für Studierende – die Lektüre zahlreicher Kapitel, z. B. (Bd. 1) Reinhold Moraths konzentrierter Überblick über „Das evangelische Kirchenlied“, Gisela Csibas „Tabelle zur Musikgeschichte“, das Tonsatzkapitel von Thomas Albus und G. Csibas „Akustik“. – Im 2. Teilband dürften die „Kleine Orgelkunde“ von Walther Haffner, Walter Opp und Martin Kares, die „Historische Spielweise“ von Christoph Albrecht sowie Opps „Verzierungen“ für einen ersten, aber recht kompetenten Überblick dienlich sein. Die Literaturhinweise im Anschluss an die jeweiligen Kapitel sind zwar knapp (nebenamtlich tätige Adressaten!), aber im Sinne einer Einführung allemal zufriedenstellend. – Der dritte Band, die Chorleitung betreffend, ist für Studierende der Musikwissenschaft insofern von besonderem Interesse, als das Mitsingen in einem Chor noch am ehesten die Möglichkeit zur Begegnung mit der Praxis bietet, zumal wenn die instrumentalen Fähigkeiten zu gering sind, um etwa im Collegium musicum mitzuspielen. (Es gibt ja immer noch Studienordnungen, die nicht einmal „einfache Fähigkeiten“ im Spiel eines Instruments einzufordern wagen.) Solange das so bleibt, wird der Praktiker (an den sich das „Handbuch“ primär wendet) die Musikwissenschaft für eine kuriose Art von Hilfswissenschaft halten und die ansehenden Musikwissenschaftler müssen daran erinnert werden, dass eine Schütz-Motette oder ein Choralvorspiel von Reger zunächst einmal zum Singen bzw. Spielen da sind und erst in zweiter Linie zum Analysieren im Seminar ... Auf jeden Fall vermittelt die informative Lektüre der 13 Einzeldarstellungen von insgesamt 11 Autorinnen und Autoren (allesamt gestandene Praktiker) gründliche Einblicke in eine Arbeitswelt, die in ihrer kirchlichen Bezogenheit recht weit entfernt zu liegen scheint und durch ihre professionelle Praxisnähe eben doch auch mit dem zu tun hat, worum sich auch die Musikwissenschaft in vielen ihrer Facetten bemüht.

(April 2003)

Martin Weyer

*EVA MARX/GERLINDE HAAS: 210 österreichische Komponistinnen vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Biographie, Werk und Bibliogra-*

*phie. Ein Lexikon. Salzburg u. a.: Residenz-Verlag 2001. 575 S., Abb.*

Bedenkt man, dass Clemens Gruber 1990 bei seiner durchaus verdienstvollen Sammlung von Opernkomponistinnen auf jeglichen Textnachweis verzichtete, und bedenkt man weiter, wie enttäuschend vier Jahre darauf das mit Spannung erwartete *New Grove Dictionary of Women Composers* mit den in keiner Relation zu der jeweiligen Bedeutung der Komponistinnen stehenden, teilweise rudimentären Artikeln und der Nichterwähnung von Komponistinnen von Rang ausfiel, stellt diese anspruchsvolle Publikation einen gewaltigen Sprung in der musikalischen Frauen- und Geschlechterforschung dar. Eva Marx, klinische Psychologin, und Gerlinde Haas, Assistenzprofessorin an der Universität Wien, konnten nicht, wie sonst üblich, auf einen Fundus bereits recherchierter Daten in der Sekundärliteratur zurückgreifen, sondern mussten ganz von vorne anfangen und auf der Grundlage von Zeitungs- und Archivrecherchen Nachlässe durchforsten, Pfarr-, Stadt- und Landesarchive sowie Gemeinde-, Standes- und Meldeämter aufsuchen, von Bibliotheken ganz zu schweigen. Der Grund liegt auf der Hand: Werke von Frauen galten bis vor kurzem als zu vernachlässigen, und da schöpferische Frauen nicht in das Raster der Geschlechterpolarisierung passten, das nach der Zeit der Aufklärung galt, erzeugten sie Abwehr und kamen in der „offiziellen“ Musikgeschichtsschreibung kaum oder nur am Rande vor. Nun ist endlich eine „Wiedergutmachung“ in Form dieses Werks erfolgt. Herausgekommen ist eine erste umfassende und gut lesbare Bestandsaufnahme von Komponistinnen österreichischer Herkunft bzw. Staatsbürgerschaft, die in dieser Form weltweit einmalig ist und die anderen Ländern als Vorbild vorbehaltlos anempfohlen werden kann.

Die geleistete Arbeit, die sich über 20 Jahre erstreckte, ist wahrhaft enorm: Allein das Verzeichnis der ausgewerteten Zeitungen und Zeitschriften gibt über 140 Titel an. Im ersten Teil liegt eine Bestandsaufnahme von Komponistinnen vor. Jede von ihnen wird mit einem biographischen Essay dargestellt, der auch kultur- und musikgeschichtliche Aspekte beleuchtet und dem ein Werkverzeichnis, eine Diskographie und Quellen- bzw. Literaturangaben folgen. Fast jede Komponistin ist abgebildet. Es

macht Freude, das Werk aufs Geratewohl durchzublättern. Wussten Sie, dass Lise Mayer 1929 als Dirigentin der Berliner Philharmoniker neben Beethovens *Vierter* ihre Symphonie *Kokain* aufführte? Die Schilderung des darauffolgenden Skandals liest sich wie ein Roman. Oft sind auch Rezensionen von Aufführungen abgedruckt, die für sich allein schon Stoff für Seminare abgeben würden.

Es ist zwar vom forschungsrelevanten Standpunkt aus gesehen korrekt, das Lexikon aufzuteilen in einen ersten Teil, in dem die recherchierten Ergebnisse für eine essayistische Gestaltung der jeweiligen Biographie ausreichen, und in einen zweiten, der die Personen versammelt, über die nur lückenhaft vorhandene Forschungsergebnisse existieren, doch wäre eine durchgehende Artikelfolge benutzerfreundlicher gewesen. Dass die Autorinnen die Musik bzw. den Musikstil der jeweiligen Komponistinnen ästhetisch behutsam einschätzen, ist angesichts des geringen Bekanntheitsgrades der Musik berechtigt. Letztlich können nur öffentliche Aufführungen zu einer musikgeschichtlichen Verortung beitragen. Entscheidend bleibt, dass mit diesem Lexikon ein hervorragend ausgestattetes und recherchiertes Werk zustande kam, das großes Lob verdient.

(November 2002)

Eva Rieger

DIETER NOWKA: *Europäische Kompositionsgeschichte. Material, Verfahren, Komposition. Landsberg am Lech: ecomed Verlagsgesellschaft 1999. 887 S., Notenbeisp.*

Dieter Nowka (1924–1998) war freischaffender Komponist und ab 1961 Vorsitzender des Komponistenverbandes der DDR. Es existieren keine musiktheoretischen Schriften von ihm, denn seine gesamte Arbeit auf diesem Gebiet steckt in diesem von Helmuth Rudloff nach Nowkas Tod zum Druck vorbereiteten Buch, das tatsächlich – wie Rudloff anmerkt – ein „wissenschaftliches Lebenswerk“ umfasst, die „europäische Musik der letzten 2500 Jahre“ erschließend. Dabei wurde ein neues, eigenes Buch-Konzept gefunden: Scherings *Geschichte der Musik in Beispielen* von 1931 stellte ohne Kommentar 350 Tonsätze aus neun Jahrhunderten vor (von 900 bis 1777), alles auf zwei bis vier Systeme zusammenfassend. Partituren und ausführliche Kommentare überwiegen in

Clemens Kühns Kompositionsgeschichte von 1998 und hier gibt es zur geschichtlichen Abfolge auch spezielle Sichtweisen wie „Melodie und Begleitung“, „Geflecht“, „Schichtungen“, „Malende Musik“ usw. Auf Harmonik beschränken sich Ekkehard Krefts *Harmonische Prozesse im Wandel der Epochen* (Frankfurt am Main, 3 Bände, 1995–1999) mit ausführlichen Texten zu wenigen kurzen Notenbeispielen auf 1 bis 2 Systemen. Auch sie führen bis zur Gegenwart (3. Band: *Das 20. Jahrhundert*), beginnen aber erst bei Bach.

Der Tonsatz im weitesten Sinne steht im Blickfeld von Nowka, hier aber zeitlich viel weiter gefasst, und er belegt seine Erläuterungen mit Tausenden von kurzen Notenbeispielen aus Werken aller Gattungen. Die letzten erwähnten Werke stammen aus dem Jahr 1990, er beginnt mit dem klassischen griechischen Tonsystem, gefolgt von „Chromatismus und Enharmonik der byzantinischen Musik“ usw., so dass „die Modi der Gregorianik“ erst ab S. 33 behandelt werden. Sein zentraler Blick: welcher Tonvorrat, wie geordnet, welche Stimmfortschreitungen, welche möglichen Veränderungen des Tonvorrats in einem Stück, welche Klänge und welche Klangfolgen. Nowka weckt, wie er im Vorwort betont, „das Verständnis von Material- und Verfahrensentwicklung der europäischen Musik“, er will also bewusst keine Harmonie-, Kontrapunkt- und Formenlehre ersetzen, sondern setzt ihre Kenntnis voraus.

Oft liegen natürlich innermusikalische Begründungen der Veränderungen nahe wie Abnützung, Suche nach einer neuen, eigenen Sprache für ein neues Ausdrucksbedürfnis. Das meiste aber wird von Nowka „im Kontext gesellschaftlicher Gegebenheiten und Strömungen“ gesehen und Gebote wie Verbote von kirchlichen oder weltlichen Institutionen werden dargelegt sowie ihre „geschmacksregulierenden Einflüsse“, z. B. das Ende der Vorbildrolle der römisch-katholischen Kirche, ein neues volkstümliches Musikverständnis, einstimmiger Gesang der Hugenotten, dann auch vierstimmiger Note-gegen-Note-Satz, Übernahme durch Osiander u. a. in Deutschland, Volkslieder als Basis der Souterliedeken-Psalmen in den Niederlanden, Rameau und die Aufklärung, Einflüsse der französischen Revolutionsmusik auf Beethoven, Wandlungen der

Philosophie und Suche nach einer einem solchen Wandel gemäßen neuen Musiksprache.

Faszinierend ist das Buch durch die Fülle (und den Einfallsreichtum!) der Scheinwerfer, die auf die Musik gerichtet werden. Beispiel Josquin: 1) Textbedingte ungewöhnliche Intervall-Sprünge; 2) große melodische Bögen für die Weite des Himmels („sunt coeli“); 3) Terzfolgen und -schichtungen für Schmerz, Leid, Trauer; 4) Nachweis von Themengestaltungen nach gregorianischen Vorlagen; 5) durch Themenweiterung werden neue Themen gewonnen; 6) die Technik rhythmischer Veränderung einer gleichbleibenden Intervallfolge; 7) Emanzipation der Vorhaltsdissonanz und dadurch Abwertung der Clauseln, die nun nicht mehr eine Komposition in Stücke schneiden; 8) imitatorische und kanonische Einsätze können auf allen Stufen erfolgen; 9) permanenter Wechsel der Intervalle bei aufeinander folgenden Imitationen verschiedener Motive; 10) Ketten dissonierender Intervalle können entstehen.

Fesselnd der Hinweis auf das Vorkommen aller 12 Töne auf engstem Raum bei Bach (S. 286 ff.) und auf funktionale Doppeldeutung: In der Tonart noch ... aber gleichzeitig in jener Tonart bereits ... Überzeugend der Nachweis von „Beethovens Vorgriff auf die Zukunft der tonalen Harmonik“ (S. 336 ff.) und die Weite des Blickes auf erste Ausbrüche aus dem tonalen System (S. 461 ff.) nicht nur bei Liszt und Wagner sondern auch bei Chopin, Glinka, Brahms, Schumann, Mussorgski, Rimski-Korsakow und auch schon bei Schubert. Und sehr zu begrüßen, dass nicht nur nach der seriellen Musik, sondern schon während ihrer Blüte viele andere Wege zu neuen Musiksprachen gesehen und dargestellt werden. Und noch ein Beispiel für die wunderbare Weite des Blickfeldes: Wird doch Bachs Harmonik nicht nur – wie es sich anbietet – an homophonen Sätzen dargestellt, sondern an Präludien und Fugen, Konzerten, Motetten, Passionsrezitativen, Partiten, an der *Kunst der Fuge*, am *Musikalischen Opfer*. Und das faszinierende ‚Das ist doch schon fast ...‘ belegen Stellen von Beethoven, Bruckner und ... Webern!

Vier kritische Anmerkungen: 1) Dichtester Kanon (Ockeghem, S. 104) muss nicht erkauft werden durch „simple“, „harmonisch-klangliche Einfachheit“. In Josquins *Qui habitat* gibt es ständigen Klangwechsel nach kurzer Aussparung ei-

nes Klangtones: Eine früheste Art von Minimal Music, die Nowka im 20. Jahrhundert leider nicht behandelt. 2) Dichte motivische Arbeit bei Beethoven ist als Webern-Nähe überinterpretiert (S. 398), denn Quintschritte plus Skala ergeben nicht ständig Krebs, Umkehrung und Krebsumkehrung mit jeder Skala plus Quint- oder Quartschritt; solches ist doch melodisches Grundmaterial für jede Musik. 3) Cage war kein „Happening-Fabrikant“ (S. 749) und Stockhausens meditative Musik sollte man nicht wegen „hinter diesen Emanationen stehender Finanzkräfte“ verspotten (S. 750). 4) Manches bei Debussy Wesentliche (viele gleichzeitige Vorgänge mit je eigener Tonfolge und eigener Dynamik) geht verloren bei Orchester-Reduktion auf vier Systeme!

Abschließend aber noch ein großes Lob für Nowkas internationale Weitsicht: Tschechische, polnische, russische, rumänische Musik, byzantinische Melodik, arabische Einflüsse in spanischer Musik, Zigeunermusik werden behandelt und lassen Vielfalt der Wege und Reichtum bewundern anstelle der geraden Wege schlechter Theorielehrer.

So gehört die Fülle dieses nowkaschen Lebenswerkes in die Hände möglichst vieler denkender Musiker – und für eine zu erhoffende zweite Auflage möge man die Fehler aus den Notenbeispielen austreiben!

(Januar 2001)

Diether de la Motte

*Verzeichnis der Musikhandschriften in Deutschland.* Hrsg. vom Deutschen Bibliotheksinstitut und der Association Internationale des Bibliothèques, Archives et Centres de Documentation Musicale (AIBM) – Gruppe Bundesrepublik Deutschland. Redaktionelle Bearbeitung: Joachim JAENECKE. Berlin: Ehemaliges Deutsches Bibliotheksinstitut/Verlag Talpa 2000. 237 S.

Leider sind zu viele Musikhandschriften auf Nimmerwiedersehen in alle Winde zerstreut. Spät, aber nicht zu spät hat man nun die Notwendigkeit eingesehen, Handschriften von musikhistorisch bedeutenden Persönlichkeiten der Forschung zugänglich zu machen, ihr einen Wegweiser zu geben.

Auf der Mitgliederversammlung der AIBM-Gruppe Bundesrepublik Deutschland e. V. während der Jahrestagung 1996 in Weimar wurde auf Vorschlag des Vorstandes beschlos-

sen, ein Verzeichnis der Musikhandschriften in deutschen Bibliotheken und Archiven zu erstellen. Bereits im Vorfeld dazu hatten zahlreiche Mitarbeiter und Mitarbeiterinnen der Arbeitsgemeinschaft Musikabteilungen in wissenschaftlichen Bibliotheken der AIBM die Organisation und Konzeption dieses umfangreichen Unterfangens diskutiert und abgeklärt.

Wie Joachim Jaenecke, dem die redaktionelle Bearbeitung oblag, feststellt, erhebt diese vorliegende erste Ausgabe des Verzeichnisses von Musikhandschriften in Deutschland keinen Anspruch auf Vollständigkeit, denn es hatten sich keinesfalls alle einschlägigen Institutionen an der Aktion beteiligt. Die Daten aus den Nachlassverzeichnissen von Denecke/Brandis und die aus dem *Verzeichnis der Nachlässe in den Archiven der Bundesrepublik Deutschland* (Mommsen 1983) hat man allerdings sehr wohl berücksichtigt, so dass 1418 Nachlässe aus 96 Institutionen in 57 Orten derzeit nachgewiesen sind. Darunter Bekanntes wie auch Schnäppchen, etwa der Nachlass des Musikforschers und Dirigenten Georg Göhler in der Ratsschulbibliothek Zwickau, dessen Korrespondenz mit Gustav Mahler auf die Bearbeitung wartet. Oder der ebenfalls unbearbeitete Nachlass des Händel-Forschers Friedrich Chrysander, der im Händel-Haus Halle lagert (die Hamburger Bestände sind dokumentiert). Oder jener des Brucknerforschers Emil Theodor Anton Armbruster, dessen Teilnachlass in der Musikbibliothek der Leipziger Städtischen Bibliotheken in Leipzig unbearbeitet liegt. Apropos Leipzig: Dort finden sich darüber hinaus nicht nur die Konzertprogrammssammlung des Pianisten Wilhelm Backhaus, sondern auch 1413 Bände aus dem Nachlass des Musikforschers Heinrich Bessler oder 62 Mappen aus dem Nachlass Franz Konwitschny. Grundstock ist natürlich die 25.000 Bände umfassende Musikbibliothek Peters des ehemaligen Leihgebers Max Abraham. Was sagen soll, dass die deutsche Musikforschung sehr wohl von der Zusammenfügung nicht nur beider deutscher Staaten, sondern von den engeren Kooperationsmöglichkeiten, dem kleinen Dienstweg sozusagen, profitiert.

(November 2002)

Beate Hennenberg

MATTHIAS FLÄMIG: *Verstehen – Hören – Handeln. Destruktion und Rekonstruktion der Begriffe*. Augsburg: Wißner 1998. 179 S., Abb., Notenbeisp. (Musikpädagogik konkret. Band 3.)

„Man kann am gleichen Abend mit gleicher Hingabe einen Tango, einen Boogie und einen Rock’n’Roll tanzen und braucht sich z. B. um das Walzertanzen nicht zu kümmern“, so lautet ein viel zitiertes Diktum von Ernst Tugendhat. „Aber man kann nicht ernsthaft auf eine Art philosophieren, ohne die anderen verworfen oder aber einbezogen zu haben.“

Diesem Anspruch stellt sich Matthias Flämigs brillante Studie. Als seine „Art zu philosophieren“ wählt Flämig die analytische Sprachphilosophie, deren Gegenstand die Verwendung sprachlicher Ausdrücke ist. Unser Denken, unser Vorstellen und Verstehen von Sachverhalten, so die leitende Überlegung, erschließt sich durch Sprache und findet Ausdruck in behauptender Rede. Aus dieser Bindung von Sache und Sprache leitet sich die Einsicht ab, dass Sachuntersuchung ohne mitlaufende Sprachuntersuchung in der Wissenschaft nicht zulässig sei. Denn ohne Sprachanalyse könnten sich falsche Gebrauchsweisen von Sprache einschleichen, die zu Verzerrung und Verwirrung führen. Flämig wendet das ins Positive: „Was und wie wir verstehen, lässt sich aus sprachanalytischer Sicht nur durch Reflexion auf das behauptende Reden rekonstruieren.“

Dass sich Flämig auf Wittgenstein beruft, liegt nahe; so zitiert er als „Grundsatz“ § 560 aus dessen *Philosophischen Untersuchungen*: „Die Bedeutung des Wortes ist das, was die Erklärung der Bedeutung erklärt“. Der Gefahr, diesen Passus zu isolieren und zur Bedeutungstheorie umzumünzen – nach Eike von Savigny sagt der Abschnitt gerade „nicht, dass Bedeutungen von Wörtern durch Bedeutungserklärungen festgelegt werden“ – entgeht Flämig, indem er nicht bei Wittgenstein, sondern bei der sog. „Erlanger Schule“ anschließt, einer Denkrichtung, die auf das Wirken des Musikwissenschaftlers und Philosophen Wilhelm Kamlah und dessen Kollegen Paul Lorenzen zurückgeht.

Auf der Ebene der Sachuntersuchung geht Flämig Erklärungen von „Verstehen“, „Hören“ und „Handeln“ nach, von Wörtern also, die in der Musikpädagogik ständig gebraucht werden. Dazu setzt er sich mit zwei musikdidakti-

schen Schriften (*Hören und Verstehen* von Rauhe/Reinecke/Ribke sowie *Musik machen – Musik verstehen* von Beck/Fröhlich) auseinander und befragt deren Bezugsdisziplinen („kommunikative Didaktik“ und „kognitive Psychologie“). „Dekonstruktion und Rekonstruktion der Begriffe“ verheißt der Untertitel der Schrift, und diese Bilder lassen sich weiter ausmalen: Flämig geht vor wie ein Gebäudesanierer. Er findet verdächtige Stellen, klopft mit sprachanalytischem Instrumentarium sanft, aber unerbittlich auf den Putz. Schon bröckeln Fassaden; morsches Tragwerk kommt ans Licht und kann alsbald repariert werden. Flämigs Arbeitsbericht ist detailgenau, logisch stringent, sorgfältig in der Argumentation, in klarer Sprache abgefasst, höchst anregend zu lesen und obendrein witzig: Die grandiose Analyse einer Grafik (S. 46 f.) mag als kurzes Muster für Reichtum an Geist und Esprit stehen.

So ist denn diese Arbeit ein dreifacher Gewinn, nämlich in methodischer, sachlicher und sprachlicher Hinsicht. Matthias Flämig legt eine Forschungsleistung vor, die das Fach weiter bringt: Diejenigen, die ihm in einigen Passagen nicht zustimmen können, sind zu entsprechender Stellungnahme herausgefordert. (April 2003) Bernhard Hofmann

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: *Hallische Händel-Ausgabe. Serie IV: Instrumentalmusik. Band 2: Orgelkonzerte I. Sechs Konzerte für Orgel und Orchester op. 4 (HWV 289–294). Konzert für Harfe und Orchester (HWV 294). Hrsg. von Terence BEST und William D. GUDGER. Kassel u. a.: Bärenreiter 2001. XXVII, 168 S.*

Nicht weniger als zwölf Jahre hat es gedauert, bis die Ausgabe der *Sechs Orgelkonzerte op. 4* sowie der ursprünglichen Version für Harfe und Orchester von HWV 294 die Edition des Opus 7 und zweier weiterer Orgelkonzerte ergänzt und so das Gesamtwerk für Orgel und Orchester auf den letzten wissenschaftlichen Stand gebracht hat. Sowohl Kritischer Bericht und die Erörterung der Quellen als auch ausführliche Anweisungen für die Aufführungspraxis oder ein sehr übersichtlicher Notentext geben exemplarisch Rechenschaft darüber, inwieweit eine wissenschaftliche Ausgabe Anspruch auf praktische Benutzbarkeit erheben soll.

Als besonders aufschlussreich erweist sich, insbesondere in Bezug auf die Funktion der Orgelkonzerte als Gebrauchsmusik in den Pausen der Oratorienaufführungen, bei denen Händel selbst an der Orgel als Solist und Improvisator mehrerer langsamer Sätze oder kadenzartiger Einschübe mitwirkte, die Untersuchung der Entlehnungen aus verschiedenen Stücken von anderen Komponisten oder von ihm selbst, die in bestimmten Fällen wie im *Konzert* HWV 293, das fast wörtlich auf seine *Blockflötensonate* HWV 369 zurückgeht, als direkte Transkriptionen zu bezeichnen sind. Dieses Kapitel bleibt, wie von den Herausgebern im Vorwort angekündigt, sicherlich für weitere Beiträge und Ergänzungen offen und steht in engem Zusammenhang mit improvisatorischem Ursprung und Funktionalität dieser Musik.

Hinweise zur Registerauswahl an der Orgel gibt es in den überlieferten Quellen äußerst wenige, in Opus 4 etwa nur im zweiten Satz von HWV 292. Indes versucht man anhand von Zitaten aus Händels Briefen oder von zeitgenössischen Chronisten immer wieder, sich Angaben aus diesem Bereich zu verschaffen. Dass Händel des öfteren an Orgeln konzertierte oder dirigierte hat, die die Möglichkeiten einer mittelgroßen typisch englischen Kammerorgel weit überstiegen, ist schon zur Genüge dokumentiert. Wie nun bestimmte Register insbesondere der Prinzipal- (open diapason) oder der Zungenfamilie bei diesen Konzerten zum Einsatz kamen und heutzutage kommen sollen, ist eine Frage, die in unmittelbarem Zusammenhang mit der Orchesterbesetzung jedes Konzerts steht und deswegen vorrangig aus einer praktischen Perspektive entschieden werden sollte.

(September 2002)

Agustí Bruach

*Musik der Mannheimer Hofkapelle. Hrsg. von der Forschungsstelle Mannheimer Hofkapelle der Heidelberger Akademie der Wissenschaften unter Leitung von Ludwig FINSCHER. Band 2: Ignaz Holzbauer/Franz Beck. Solowerke für Sopran und Orchester. Vorgelegt von Bärbel PELKER. Stuttgart: Carus-Verlag 1999. L, 165 S., Abb.*

Solistische Vokalmusik steht im Zusammenhang mit der „Mannheimer Schule“ nicht gera-

de im Mittelpunkt des Interesses. Dass diese Musik nicht weniger interessant ist als die Instrumentalgattungen, beweist der von Bärbel Pelker vorgelegte Band in der Reihe *Musik der Mannheimer Hofkapelle*, der Werke ganz unterschiedlicher Provenienz vereint. Dabei handelt es sich um Ignaz Holzbauers Kantate *La Tempête* (Metastasio) für Solo-Sopran und um dessen Vertonung der horazschen Ode *Degli amor la madre altera* (in der Übersetzung von Bottarelli); ferner um drei Arien von Franz Beck zu dem Schauspiel *Soliman II.* von Charles-Simon Favart. Sowohl Holzbauers Kantate als auch seine Ode besitzen eine auffallend reduzierte Orchestration, bei der zu den Streichern nur zwei Hörner (Kantate) hinzutreten. Dieser Reduktion steht eine vielfältige Palette musikalischer Ausdruckscharaktere gegenüber, die Holzbauer ganz auf der Höhe seines kompositorischen Schaffens Mitte der 1770er-Jahre zeigen. In der Kantate wechseln sich im *Accompagnato* Formteile mit unterschiedlichem dramatischem Gestus ab, die allerdings auf ähnlichem motivischem Material basieren. Während in der ersten Arie („Ma tu tremi“) der Orchesterpart einer sehr differenzierten Behandlung unterworfen ist, steht dieser in der abschließenden Aria ganz im Dienst der Begleitung der raumgreifenden Singstimme. Obschon sehr viel kürzer gehalten, ist die Ode vielleicht das interessantere Stück, vor allem in formaler Hinsicht, trotz der Beteiligung eines ‚antiquierten‘ *Basso continuo*. Gerade in der Verknappung – durch die textliche Vorlage entschieden befördert, da Bottarelli die ursprünglich strophische Form der Ode bereits aufgebrochen hatte – verdichtet sich Holzbauers musikalische Sprache in dieser durchkomponierten Ode und gibt den Blick frei auf das Wesentliche, d. i. die emotionale Befindlichkeit des lyrischen Ichs.

Ist die Quellenlage bei den beiden Holzbauer-Stücken noch übersichtlich, so war Bärbel Pelkers editorische Arbeit für Franz Beck mit Grundlagenforschung verbunden, da sich zum einen die Quellen in weniger erschlossenen französischen Archiven befinden, mehr aber noch, weil wir über Becks Wirken in Bordeaux bis dato kaum Genaueres wussten. So ist das Vorwort zur Arien-Edition nicht nur eine biographische Skizze, sondern eine profunde Dokumentation von Becks ereignisreichem Aufenthalt in Frankreich. Die Arien zählen zu den

wenigen erhaltenen musikdramatischen Kompositionen Becks. Eine exakte Datierung ist schwierig, die Entstehung lässt sich jedoch Mitte der 1770er-Jahre ansetzen. Die dritte Arie ist einer nicht näher bekannten Mademoiselle Monville auf den Leib geschrieben, die sich 1777 in Bordeaux aufhielt. Im Laufe der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts hatten mehrere Komponisten Schauspielmusiken für Favarts berühmte Orientkomödie *Soliman II ou Les trois sultanes* (1761) verfasst, u. a. Joseph Martin Kraus. Während Kraus alle von Favart geforderten Musiknummern komponierte, schrieb Beck nur Arien für eine Bühnenfigur (Délia). Alle drei Nummern sind virtuos und erfahren ihre dramaturgische Legitimation durch den Umstand, dass sie in der Komödie als drameninhärente Musik figurieren. Wenn man die originale Musik von Paul-César Gibert (1761) zu Favarts Stück kennt, so kann angesichts der beckschen Arien nur ein Paradigmenwechsel innerhalb der französischen Schauspielmusik vermutet werden. Denn was Beck hier z. B. in der ersten Arie aufbietet ist ‚italianità‘ in reinsten Form (ausgedehnte Koloraturen, Trillerketten, großer Ambitus). Die Frage der Funktionalität dieser Musik wird damit nicht unwesentlich, denn in der französischen Oper der 1770er-Jahre waren solche ‚show pieces‘ innerdramatisch nur schwer zu motivieren; insofern ist der Schnittpunkt von Schauspielmusik und Konzertarie, an welchem Becks Vokalstücke angesiedelt sind, ein ganz besonderer. Obwohl Pelker aus ihrem kodikologischen Befund den Schluss zieht, dass das Material des Grand Théâtre „zweifelsfrei zur Aufführung verwendet wurde“ (S. XVI), muss die Tatsache, dass in keiner der Bordelaiser Quellen die Bühnenfigur genannt ist und im Orchestermaterial keine Stichworte aufscheinen, nachdenklich stimmen. Aufführungen der Arien im konzertanten Kontext sind belegt, allerdings erst nachdem Favarts Stück vom Spielplan verschwand, was aber zeigt, dass diese Musik durchaus eine doppelte Destination für Bühne und Konzert besaß. Aufführungspraktische Probleme warf die Rolle der Délia innerhalb der Sprechkomödie nicht auf, da sie bereits von Favart als eine ‚musikalische‘ Figur konzipiert war: Jenseits ihrer Musiknummern hatte Délia buchstäblich wenig zu sagen, insofern konnte sie exklusiv mit einer Sängerin besetzt werden.

Die editorischen Entscheidungen werden im Notentext an jeder Stelle transparent gemacht, wobei allerdings die Option, colla-parte-Partien und Faulenzer in spitze Klammern zu setzen, zunächst etwas irritiert, da sich Ergänzungen in der Horizontalen naturgemäß weniger schnell erschließen als solche in der Vertikalen. In einigen Fällen, wo Ergänzungen aus Nebenquellen und solche der Herausgeberin ‚zusammenstoßen‘ (z. B. bei Becks Arie No. 2, T. 37), ist das Notenbild mitunter etwas überladen. Der Kritische Bericht ist schlicht vorbildlich zu nennen und lässt keine Frage offen: Quellenbeschreibung, Provenienzen, Kopisten, kodikologische Probleme bis hin zum Papierzustand werden dort ausführlich diskutiert. Das Vorwort erscheint in französischer und englischer Übersetzung; auch die Ausstattung (inklusive Faksimile-Abbildungen) ist tadellos. Verwirrend ist einzig und allein der Abdruck der Vokaltexthe (S.158–161), der gleichzeitig ein Lesartenverzeichnis abgibt, welches Quelle und (musikalische) Ausgabe synoptisch gegenüberstellt. Das Bemühen um absolute Klarheit veranlasste die Herausgeberin, alle Textwiederholungen zu erfassen, was zur Folge hat, dass zwar die orthographischen Varianten zwischen Quelle und Ausgabe nachvollziehbar sind, aber auf diese Weise die Struktur der originalen Gesangstexte verloren geht. Dieser Einwand schmälert jedoch keineswegs die hervorragende Qualität dieser Ausgabe, die einen Einblick in bislang unbekanntes ‚Mannheimer‘ Vokalmusik gibt und einmal mehr den hohen philologischen Standard der Editionen der Heidelberger Forschungsstelle dokumentiert.

(März 2003)

Thomas Betzwieser

CARL MARIA VON WEBER: *Sämtliche Werke. Serie I. Kirchenmusik. Band 2. Missa sancta Nr. 1 Es-Dur (WeV A.2) mit Offertorium „Gloria et honore“ (WeV A.3); Missa sancta Nr. 2 G-Dur (WeV A.5) mit Offertorium „In die solemnitas“ (WeV A.4). Hrsg. von Dagmar KREHER. Redaktion: Joachim VEIT und Frank ZIEGLER Mainz: Schott 1998. XXIV, 498 S.*

Mit dem ersten Band der *Weber-Gesamtausgabe* ist ein in jedem Sinne gewichtiger Band erschienen, den man mit Bewunderung zur Hand nimmt. Er enthält die beiden Dresdner

Messen des Komponisten und „lenkt den Blick“ damit, so zu Beginn des von der Herausgeberin und der „Redaktion“ (Joachim Veit und Frank Ziegler) gemeinsam unterzeichneten Vorworts, „auf eine Seite des Weberschen Schaffens, die im musikhistorischen und musikpraktischen Bewußtsein unserer Zeit kaum eine Rolle spielt“, auf zwei bedeutende Werke, die durchaus in der Tradition der Wiener sinfonischen Messen stehen – in Dresden seinerzeit aber als „im neuern, hier noch nie gehörten Style, geschriebene Arbeit“ empfunden wurde (Leipziger Kunstblatt von 1818, zitiert ebenfalls zu Beginn des Vorworts). So legitimiert sich die neue Gesamtausgabe bereits durch ihren ersten Band – und sie tut dies auch durch editorische Besonderheiten, die sie von älteren „Musikergesamtausgaben“ unterscheiden: Unerschrocken präsentiert man neue Editionsprinzipien. Die älteren Ausgaben nämlich wenden sich bekanntlich in gleicher Weise an den Wissenschaftler wie an den musikalischen Praktiker und postulieren dies jeweils zu Beginn der jedem Band beigegebenen Standard-Vorworte „Zur Edition“. Der entsprechende Abschnitt der *Weber-Gesamtausgabe* aber weist nur darauf hin, sie verstehe sich als „historisch-kritische Ausgabe“ und möchte „authentische Werktexte und -fassungen“ vorlegen sowie die „Werkgenese“ dokumentieren. Erst im weiteren Verlauf setzt man dann doch noch hinzu, man möchte „zugleich auch einen verlässlichen Notentext für die werktreue Pflege dieser Musik bereitstellen.“ Ziel der Ausgabe jedenfalls sei es, das Notenbild der jeweiligen Hauptquelle eines Werkes zu dokumentieren, diese solle „in der Edition möglichst deutlich durchscheinen“. Wieweit, so fragt man sich, ist das wohl möglich und entspricht die Ausgabe den so gestellten Erwartungen?

Möglich, so scheint mir, ist dies wohl grundsätzlich, im Sinne einer reinen „Studienausgabe“, wie die Literaturwissenschaften sie vielfach vorlegen. Konkret aber ist es für Musikergesamtausgaben (anders als etwa für Denkmäler-Reihen) kaum durchführbar, weil die Bände, wollten sie den praktischen Gebrauch von vornherein ausklammern, in der Herstellung so teuer würden, dass auch Bibliotheken sie sich nicht mehr leisten könnten. So ist denn auch die *Weber-Gesamtausgabe* zu bezeichnenden Kompromissen gezwungen. Zwar folgt sie

etwa in der Anordnung der Partitur prinzipiell (kaum im Detail, wenn etwa der Komponist vielleicht aus Platzmangel zu Abweichungen von dem bei ihm Üblichen gezwungen ist) Webers Autograph. Das ist vor allem deshalb für die musikalische Praxis wenig störend, weil Weber der sogenannten „französischen“ Anordnung folgt, die sich von der heutigen nur wenig unterscheidet. Zugleich aber hat sich die Ausgabe dafür entschieden, für die Vokalstimmen moderne Schlüsseln zu verwenden, obwohl dadurch das originale Notenbild wohl noch einschneidender verändert wird als beispielsweise durch die Zuordnung der Hörner zu den Blech-, statt wie bei Weber zu den Holzbläsern. Hier scheinen die Anforderungen der Praxis sich durchgesetzt zu haben – alte Schlüsseln fallen ja sofort ins Auge. Dasselbe gilt für die Taktstrichsetzung: Da sind – in heute üblicher Weise – die Taktstriche zwischen den Instrumentengruppen unterbrochen, während Weber sie durchzieht. Die Folge davon ist jedoch, dass, um das vorige Beispiel wieder aufzugreifen, die Hörner-Stimmen nun eindeutig als Holzblasinstrumente erscheinen, während sie bei Weber – in gewisser Weise ambivalent – zusammen mit den Fagotten eine Brücke zu den Blechblasinstrumenten bilden.

An die musikalische Praxis wendet sich die Ausgabe vor allem mit ausführlichen Hinweisen zur Ausführungspraxis in dem Kritischen Bericht (der in den Bänden vollständig enthalten ist; er ist entsprechend umfangreich, hier über 200 großformatige Seiten stark). Fußnoten im Notentext verweisen auf solche Hinweise. Man fragt sich allerdings, weshalb nicht wenigstens in den Fällen, in denen solche Ausführungshinweise vergleichsweise knapp ausfallen können (etwa solche zur Ausführung von Appoggiaturen, die – mit einem kleinen Notenbeispiel – kürzer sein könnten als die derzeitige Fußnote), nicht an Ort und Stelle gegeben werden. Das Verzeichnis der Anmerkungen und Lesarten im Kritischen Bericht nämlich erscheint abschreckend unübersichtlich. Das hängt damit zusammen, dass alles – Bedeutsames und Nebensächliches, Korrekturen (sie sind in den Autographen, denen offenbar Entwürfe vorausgingen, sehr selten: Die angestrebte Dokumentation der Werkgenese lässt sich hier daher nur eingeschränkt erreichen) und Eingriffe der Herausgeberin sowie eben die

Hinweise zur Aufführung – in einer Takt-für-Takt-Liste untereinander steht, zudem mit ungewöhnlichen Zeichen durchmischt, die notwendig sind, um den Bericht nicht übermäßig anschwellen zu lassen. Wäre es nicht besser, man gliederte die „Varianten, Lesarten und Anmerkungen“ in einzelne Rubriken (jedenfalls in Werken mit umfangreichen Einzelsätzen wie in diesen Messen) – und fasste etwa das „Nebensächliche“ (die jetzt petit gedruckten Angaben) in fortlaufendem Fließtext zusammen – so wie jetzt bereits die „colla-parte-Anweisungen“ des Komponisten?

Der Benutzer freut sich im übrigen über die Einbeziehung der beiden Offertorien „Gloria et honore“ (*Es-Dur-Messe*) und „In die solemnitas“ (*G-Dur-Messe*) in diesen Band und in das Corpus der jeweiligen Messe – obwohl beiden in dem künftigen Weber-Verzeichnis eine selbständige Nummer gegeben ist. Legitimiert ist dies dadurch, dass die Offertorien bei der Erstaufführung der Messen gesungen wurden und sich tonartlich wie durch ihre Besetzung als zu der jeweiligen Messe gehörig erweisen. Allerdings hätte ich es vorgezogen, die Kompositionen zwar in Verbindung mit den Messen, aber im Anschluss daran abzudrucken, statt an der liturgisch entsprechenden Stelle (nach dem Credo). Sie gehören weder zu dem (zweifellos auch für Weber) als solchem sanktionierten Corpus des „Ordinarium Missae“, noch sind sie mit diesem zusammen überliefert. Nicht nur das „Erscheinungsbild der Hauptquelle“ wird dadurch verunklart, sondern wohl auch die ursprüngliche Werkvorstellung.

Viel war jetzt von Bedenken die Rede, die sich mir bei der Durchsicht des ersten Bandes der *Weber-Gesamtausgabe* ergeben haben – doch bitte ich, man möge daraus keine falschen Schlüsse ziehen: Die „Bewunderung“, von der ich eingangs sprach, ist dadurch nicht geringer geworden. Es ist ein ungemein sorgfältig gearbeiteter, in Vorworten und Kommentaren inhaltsreicher Band, über dessen Erscheinen man – im Ganzen genommen – nur glücklich sein kann. Es ist zudem ein sehr schöner Band, ausgestattet mit ungewöhnlich zahlreichen Faksimiles und mit einem „Anhang“, der Dokumente zur Rezeptionsgeschichte und – dankenswerterweise – auch ein umfangreiches Register enthält.

(April 2003)

Walther Dürr

Der vorliegende Band eröffnet die von Gerhard Allroggen initiierte und herausgegebene *Weber-Gesamtausgabe* mit einem editorischen Paukenschlag. Er betrifft sowohl den Inhalt, die beiden 1818 entstandenen Dresdner Messen samt zugehöriger Offertorien, die im Gesamtwerk Webers bislang eher von untergeordneter Bedeutung waren, nun aber erstmals klar in den Blick geraten, als auch das philologische Konzept, das sich von Editionsprinzipien anderer Gesamtausgaben deutlich absetzt. Schon die quantitative Relation zwischen Notentext (285 S.) und Kritischem Bericht (204 S.) zeigt, dass die Ausgabe einen eigenen, neuen historisch-kritischen Anspruch verfolgt. „Werkgenese und Werküberlieferung“ werden minutiös beschrieben (S. 289–326), wobei die postume Publikations- und Überlieferungsgeschichte als Bestandteil der Textgeschichte ernst genommen wird (S. 311–326).

Dem Benutzer wird kein „reiner“ und in allen Punkten zweifelsfreier Notentext im Sinne eines „fiktiven Werkideals“ (S. XI) vorgegaukelt, vielmehr hält ihn die Ausgabe zu einer kritischen Auseinandersetzung mit der historischen Variabilität und dem Bedeutungsspielraum von Notentexten, der partiellen Offenheit der Kompositionen, an: Der Herausgeberin und den Redakteuren geht es – verkürzt gesprochen – vornehmlich um eine Text- und weniger um eine Werk-Edition, ein positives *Novum*, das den editorischen Spagat einer Ausgabe „für Wissenschaft und Praxis“ eher zugunsten der Wissenschaft entscheidet. Dennoch bleibt die Praxis im Blick. Systematische Erörterungen einzelner Notationsfragen (S. XI–XIV), Darlegungen von Problemen der Singtextunterlegung (S. 463–466) und Ausführungshinweise im Kritischen Bericht (z. B. zu Apoggiaturen etc.) belegen das hohe Reflexionsniveau des Herausgeberteams und geben auch der Aufführungspraxis anregende Impulse.

Die Weber-Edition ist besonders und zugleich auf neue Weise um „historische Quellentreue“ bemüht. Dies zeigt sich einerseits – um eine Lieblingswendung der Editoren aufzugreifen – im „Durchscheidenlassen“ der Quellen (S. XI) und andererseits in der sympathisch auffallenden Abstinenz der Herausgeberin hinsichtlich editorischer Eingriffe sowie in der Zurückhaltung bei den „Modernisierungen“ des

Partiturbildes. Die Partituranordnung folgt im Wesentlichen Webers eigener Praxis. So werden etwa die Hörer gemäß ihrer harmonischen Füllstimmfunktion zwischen den Klarinetten und Fagotten und die Vokalstimmen (allerdings in modernen Schlüsseln) zwischen Bratschen und Streichbässen notiert. Auf Analogieangleichungen sowie auf konjekturale dynamische und artikulatorische Ergänzungen wird „weitgehend verzichtet“ (S. XII), wobei der Kritische Bericht die dadurch aufgeworfenen Lesarten-Fragen diskutiert und dem Benutzer aufführungspraktische Entscheidungshilfen bietet. In den Spalten des Revisionsberichts sind sie unter den Stichworten „Artikulation“, „Vortragsanweisung“, „Phrasierung“, „Dynamik“ schnell aufzufinden und lassen sich somit auch systematisch studieren. Fußnoten im edierten Notentext verweisen auf einzelne Probleme der Partitur, die im Revisionsbericht thematisiert werden. Dies erzieht den Benutzer zu einem Leseverhalten, das allerdings auch Lesearbeit bedeutet: Für das Studium der Partitur und des Revisionsberichts muss er entweder zehn diakritische Zeichen und deren editorische Bedeutungen auswendig lernen oder ein Lesezeichen zwischen den Seiten XX und XXI eingelegt lassen. Auch das ebendort dargelegte System der etwas sperrigen Kombinationssignen (die im Revisionsbericht in vereinfachter Form gebraucht werden) muss der Leser sich aneignen.

So bestechend und unmittelbar einleuchtend das editorische Prinzip der Quellendiaphanie (d. h. das „Durchscheidenlassen“ der Hauptquelle und die Markierung von Textelementen aus „anderen maßgeblichen Quellen“) zunächst anmutet, so birgt es doch einige Probleme, die hier wenigstens skizziert seien. In den Partituren sind Ergänzungen aus anderen relevanten Quellen, die den autographen Basistext anreichern, durch runde Klammern gekennzeichnet. Damit sind im edierten Text ausschließlich zusätzliche, nicht aber die in den Referenzquellen fehlenden Notationselemente (Bögen, dynamische Angaben etc.) markiert. Mittels dieser diakritischen Kennzeichnung „scheint“ demnach lediglich die „lectio difficilior“ der Referenzquellen durch den autographen Basistext „hindurch“, wogegen weniger komplexe Lesarten der Referenzquellen im edierten Text selbst ausgeblendet und nur im

Kritischen Bericht aufzufinden sind. Zwangsläufig wertet dieses Verfahren die komplexere Lesart a priori auf, die einfachere Lesart aber quasi systematisch ab. (Fehlende Notationselemente müssen nicht immer Textdefizite darstellen, sondern können durchaus sinnvolle Lesarten eigenen Rechts sein.) Zweitens verweist die runde Ergänzungsklammer nicht stets auf ein und dieselbe Referenzquelle, sondern kann sich – je nach Kontext – auf eine einzige Quelle (A), auf mehrere verschiedene Quellen zugleich (A + B + C ...) oder sukzessive auf verschiedene Nebenquellen (A dann B dann C ...) beziehen. Somit funktioniert die Klammer, die als diakritisch definiertes Symbol eigentlich den Klammerinhalt unmittelbar referenzieren soll (mit dem Ziel, den Kritischen Bericht zu entlasten und zugleich das Leseverständnis zu erleichtern) nicht als selbstredendes Zeichen, sondern nötigt als eye-catcher den Leser dann doch, den Kritischen Bericht zu konsultieren, um die – eventuell sogar mehrfach belegte – Herkunft der Ergänzung zu erfahren.

Ein weiteres editorisches Problem birgt die Orgelstimme. In den Partiturographen fehlt – wie nicht anders zu erwarten war – der Basso seguente pro organo. Aufführungspraktische Gepflogenheiten der katholischen Kirchenmusik legen aber zwingend nahe – und die Editoren weisen auch explizit darauf hin (S. 390 ff.) –, dass zu Webers Messen heute nicht mehr nachweisbare autorisierte Organostimmen existiert haben müssen. Diese Orgelstimmen sind Bestandteil der nicht-autorisierten, postumen Haslinger-Stimmendrucke von 1835 bzw. 1844. Die Ausgabe verzichtet jedoch auf eine Wiedergabe der Orgel-Stimmen mit der Begründung, sie ließen sich aus der autographen Überlieferung (respektive aus der vorliegenden Edition selbst) unschwer rekonstruieren (S. 392). Das ist zweifellos zutreffend; benutzerfreundlicher und der Aufführungspraxis förderlich wäre jedoch die faksimilierte und kritisch kommentierte vollständige Wiedergabe der postumen Orgelstimmendrucke im Anhang gewesen. (Der Anhang liefert auf S. 489 lediglich eine faksimilierte Musterseite aus einem Haslinger-Druck.) Dass der Organo-Part ad libitum ausgeführt werden und bei konzertanten Messen-Aufführungen durchaus auch ganz entfallen konnte, ist ebenso unbestritten

wie die hier entscheidendere Tatsache, dass der Organo-Part eine eigenständige aufführungspraktische Option darstellt, nämlich die Möglichkeit, die Werke als Orgelmessen aufzuführen.

Diese kritischen Anmerkungen vermögen die hohe Qualität der neue Maßstäbe setzenden Edition nicht ernsthaft zu schmälern. Die Herausgeberin und die Redakteure haben mit dem Erstlingsband sich selbst und der *Weber-Gesamtausgabe* ein hohes Niveau vorgegeben, woran sich die Folgebände werden messen lassen müssen. Zukünftige, neu projektierte Gesamtausgaben werden sich mit dem innovativen Editions-konzept der *Weber-Gesamtausgabe* ebenso auseinandersetzen haben wie die aktuelle musikphilologische Methodendiskussion. Angesichts knapper werdender Forschungsmittel, wachsender Effizienzkontrollen seitens der öffentlichen Geldgeber und angesichts des daraus für die Editions-institute resultierenden Zeitdrucks wird es nicht leicht sein, dieses Niveau kontinuierlich zu halten.

Dass der Schott-Verlag sich für einen zweisprachigen, deutsch-englischen Textdruck entschieden hat (das Varianten- und Lesartenverzeichnis ist davon ausgenommen) verdient last not least besondere Würdigung, weil damit die internationale Rezeption der Ausgabe wesentlich gefördert wird.

(März 2003)

Bernhard R. Appel

JOHANNES BRAHMS: *Doppelkonzert a-Moll, opus 102*. Hrsg. von Michael STRUCK. München: G. Henle Verlag 2000. XXVII, 259 S.

Nach der Editionsfolge zu urteilen hat die neue *Johannes Brahms Gesamtausgabe* (JBG) erheblich an Schwung gewonnen: *Symphonie Nr. 1* op. 68 (1996), *Klavierquintett* op. 34 (1999), *Doppelkonzert* op. 102 (2000) sowie zuletzt *Symphonie Nr. 2* op. 73 (2002). Dabei haben weder die Sorgfalt und Qualität des Notentextes noch die Lesbarkeit bzw. Übersichtlichkeit von Einleitung und Kritischem Bericht gelitten, wie der hier zu besprechende Band eindrucksvoll beweist. Er umfasst Brahms' letzte, im Sommer 1887 entstandene konzertante Komposition mit der ungewöhnlichen Kopplung von Solo-Cello und Solo-Violine, das „Concert für Violine und Violoncell mit Orchester“ (so der Titel in der Erstausgabe der

Partitur), das schon bald nach der Uraufführung von der Musikkritik die griffige Bezeichnung *Doppelkonzert* erhielt.

In seiner Einleitung berichtet der Herausgeber Michael Struck in umsichtiger Weise über den derzeitigen Forschungsstand hinsichtlich der Entstehung des *Doppelkonzertes*, der Proben und ersten Aufführungen, der Publikation sowie – wie in der *JBG* üblich – der frühen Rezeption. Er widersteht allen Versuchungen, über die ursprüngliche Konzeption des Werks zu spekulieren („Die eigentliche Entstehungsgeschichte [...] liegt größtenteils im dunkeln“), und vermag durch treffende Auswahl der Dokumente die zunächst zwiespältige Aufnahme des Werks zu belegen. Ein weiterer wichtiger Abschnitt der Einleitung diskutiert die „Bedeutung der separaten Solostimmen und des Klavierauszuges für die vorliegende Partituredition“. Während nämlich für die Partitur alle relevanten Handschriften (das Autograph sowie die mit autographen Korrekturen versehene Abschrift, die als Stichvorlage diente) zugänglich waren, sind die Manuskripte nicht nur des Klavierauszuges, der ja in einem eigenen Band der *JBG* veröffentlicht werden wird, sondern auch der Solostimmen verschollen. Da die gedruckten Solostimmen jedoch auf „einen eigenständigen Überlieferungsstrang zurückgehen müssen“, werden ihre Abweichungen von den Partiturquellen (zum größten Teil zusätzliche Spielanweisungen, die mutmaßlich von den beiden Solisten der Proben und der Uraufführung, Robert Hausmann und Joseph Joachim, stammen) zu Recht in Fußnoten zum Notentext mitgeliefert.

Hauptquelle der Edition ist Brahms' Handexemplar des Partiturerstdrucks, als Referenzquellen dienen die Partiturhandschriften, die Erstdrucke von Partitur, Orchesterstimmen, Solostimmen und Klavierauszug sowie die Handexemplare von Solostimmen und Klavierauszug. Beim sorgfältigen Quellenvergleich zeigt sich, dass die originale Druckausgabe der Partitur weit weniger verlässlich ist, als dies noch Hans Gál, der Herausgeber des *Doppelkonzertes* in der alten Gesamtausgabe, annahm. Neben den Noten selbst (Fehler wurden teilweise bereits im Handexemplar berichtigt) sind die Artikulation und vor allem die Dynamik betroffen, wobei im Kritischen Bericht alle Abweichungen gegenüber der Hauptquelle mit

einem suggestiven Verweispeil gekennzeichnet, problematische Fälle oder komplexe Korrekturstellen mit Faksimiles zusätzlich veranschaulicht werden. Die hohe Qualität des vorliegenden Notentextes (bei dem lediglich der Hinweis auf den Schlüsselwechsel der Fagotte, Satz 1, zwischen T. 30 und 57 als fehlend festgestellt werden konnte) wird insbesondere im Vergleich mit der alten Gesamtausgabe offenbar, nicht nur durch den heute selbstverständlichen Verzicht auf willkürliche „Verbesserungen“ (vgl. Satz 3, T. 191, Hrn. 3/4 in D: Halbe *des*<sup>2</sup> von Hans Gál in Viertel *des*<sup>2</sup>-*c*<sup>2</sup> geändert, um den Querstand *dis/d* ab Taktmitte mit Vl. I zu vermeiden), sondern eben auch im Umgang mit Details wie den genauen Positionen von Dynamik-Gabeln.

Einzuwenden ist insgesamt nur wenig: Die undifferenzierte Beibehaltung von originalen Warnungsakzidentien, „auch wo sie zunächst redundant erscheinen“, da sie „Signale für Brahms' Verständnis harmonischer Verläufe“ seien und „spieltechnischen Mißverständnissen vorbeugen“ können (S. XXVI), führt hier mehrfach zu Akzidentienwiederholungen im selben Takt (Satz 1, T. 84, Va.; T. 260, Vl. II und Va.; T. 285, Vc.; Satz 2, T. 73, Vl. solo; T. 75, Vl. solo; Satz 3, T. 192, Vl. solo). Diese Tautologien, bei denen ohnehin unklar bleibt, ob Brahms sie bewusst gesetzt hat, widersprechen einem fundamentalen Grundprinzip unseres Notensystems und mindern insofern auch den im Vorwort der Editionsleitung ausdrücklich formulierten Anspruch, wissenschaftliche und praktische Ausgabe zugleich zu sein („Die *JBG* soll für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Schaffen von Brahms eine ebenso verlässliche Grundlage schaffen wie für werktreue künstlerische Interpretation seiner Musik“). Ein weiterer Sachverhalt, bei dem der Benutzer stutzt, betrifft die dynamische Notierung bei asynchron verlaufenden Stimmen im gleichen System. So wird im Andante, T. 111–114, die Dynamik über das System der Flöten gesetzt, als gelte sie nur für Fl. 1, die ein Viertel vor Fl. 2 einsetzt. Aus dem Kontext geht eindeutig hervor, dass Fl. 2 vom dynamischen Verlauf der Bläser („*f*“ / „*dim.*“ mit anschließender Gabel / „*p*“) nicht ausgeschlossen sein kann, wenngleich sie bereits pausiert, bevor „*piano*“ in den anderen Stimmen erreicht wird. Es müsste daher „*forte*“ beim Einsatz von Fl. 2 so-

wie „dim.“ mit Gabel ergänzt werden oder aber die gesamte Dynamik unter das System gesetzt werden, die dann mutatis mutandi für Fl. 2 mit zu gelten hat. Solche Inkonsequenzen, die sich auch in an sich unbedeutenden Details (vgl. Satz 1, Doppelhalsung bei einfacher Note zwischen Doppelgriffen für Vl. II in T. 422 gegenüber einfacher Behalsung in T. 421 und 423) zeigen, verweisen auf die Tendenz, aus übermäßigem Respekt gegenüber Originalquellen auf die Vereinheitlichung bzw. Modernisierung rein notationstechnischer Phänomene zu verzichten. Schließlich noch ein Wort zum Umfang des Editionsberichts. Auch hier scheinen noch nicht alle Möglichkeiten zur Entlastung ausgeschöpft zu sein. Die Bemerkung über die fehlerhafte Position der Achtelpause für Fig. 2 in Satz 3, T. 152, beispielsweise fällt, da andere Deutungen ausgeschlossen sind, unter die Rubrik „offensichtliche Versehen“ und könnte (wie in ähnlichen Fällen auch) ohne jeden Verlust an Wissenschaftlichkeit gestrichen werden.

Diese Bemerkungen schmälern natürlich in keiner Weise die hervorragende Arbeit, die mit dieser Edition geleistet wurde. Es geht vielmehr um grundsätzliche Fragen und Probleme, die im Hinblick auf zukünftige Bände insbesondere der Orchestermusik vielleicht nochmals diskutiert werden sollten.

(Mai 2002)

Peter Jost

WILLIAM WALTON: *Edition. Volume 7: Façade Entertainments, comprising Façade: An Entertainment, Façade 2: A Further Entertainment and Four Additional Numbers. Edited by David LLOYD-JONES. Oxford u. a.: Oxford University Press 2000. XLIII, 221 S.*

Die Jahre 2002 und 2003 haben sich in Großbritannien fast von selbst zu William-Walton-Jahren entwickelt, wird doch sowohl der 100. Geburtstag (2002) als auch der 20. Todestag (2003) gefeiert. Zwar wird hiermit die Bedeutung dieses Komponisten über Gebühr betont, während andere (etwa Josef Holbrooke) auch nur einer ersten Biographie harren, aber dies schmälert nicht den Wert der Publikationen an sich.

Die Walton-Feierlichkeiten begannen im Grunde bereits mit der Veröffentlichung der

Partitur sämtlicher erhaltener Stücke aus *Façade*, jenem berühmt-berüchtigten Stück von 1922/23 mit äußerst wechselvoller Geschichte, das nicht nur Waltons Ruhm begründete, sondern auch in der Walton-Literatur eine zentrale Position einnimmt, obgleich es keineswegs repräsentativ für Waltons Schaffen ist. Der Herausgeber der Notenausgabe, David Lloyd-Jones, John Pritchards Assistent in Liverpool und damit um 1960 sehr wahrscheinlich mit Walton und dessen 2. *Sinfonie* bekannt geworden, hat mittlerweile auch die CD zur Ausgabe vorgelegt (Hyperion CDA 67239). Von der Zielsetzung ist die Notenausgabe nicht nur klar überschaubar, sondern auch äußerst zielgerichtet: Alle erhaltenen Quellen zu *Façade* werden genannt, aber nur die aufführbaren werden in historisch-kritischen Ausgaben vorgelegt, zu denen gleichzeitig Aufführungsmaterial hergestellt wurde. Stewart R. Craggs, Verfasser verschiedener Werkverzeichnisse und anderer Publikationen zu Walton (vgl. etwa *Mf* 53, 2000, S. 218), erläutert in seiner knappen Einleitung die Entstehung des Werks, von der ersten Bekanntschaft Waltons mit den Geschwistern Sitwell bis zu den Wiederaufführungen von *Façade Revived* (und dessen stark revidiertem Druck als *Façade 2*) in den 1970ern. Auch die autorisierten Druckausgaben (von *Façade 2* erschien bis 2000 nur 1979 eine Faksimileausgabe) und Einspielungen werden überschaubar dargestellt und ergeben ein klares Bild von der bisherigen Geschichte dieser „Entertainments“. David Lloyd-Jones' kurze Einführung befasst sich hauptsächlich mit den Gedichten Edith Sitwells, die nicht um ihres Inhalts, sondern des Rhythmus wegen rezitiert werden sollen („If it was read for meaning, rather than rhythm, she disapproved“, wird Elizabeth Salter auf S. XII zitiert), mit der Musik und den editorischen Problemen trotz einer vergleichsweise großen Anzahl erhaltener Autographen, der Reihenfolge der Stücke und der wechselvollen Geschichte der Zuordnung zu zwei Sprechern (die bis zur Erstveröffentlichung 1951 ausschließlich auf rhythmisierte Gedicht-Typoskripte angewiesen waren, vgl. Faksimile 2, S. XXXIX). Die „textual notes“ sind diesmal ausgesprochen umfangreich für einen Band der *William Walton Edition* (S. XIX–XXXVI); das Lesartenverzeichnis bleibt, wie in der Reihe üblich, extrem überschaubar, wohingegen die

Darstellung der Quellenlage jeweils ungefähr zwei Drittel des Raums einnimmt. Sehr hilfreich die jeweilige Nennung der Uraufführung und der ersten Veröffentlichung jedes einzelnen Stücks gerade im Rahmen eines derart „offenen Werks“. Die Zählung der Quellen als „1“, „2“ usw. ist ein wenig gewöhnungsbedürftig, aber in Folge der chronologisch offenbar eindeutig zuzuordnenden Reihenfolge durchaus stichhaltig. Manche elliptische Äußerung (etwa Verweisung auf eine Quelle zu *Mariner Man* bei *En Famille*, S. XX) bedarf genauer Aufmerksamkeit, ist aber immer nachvollziehbar. Von besonderem Interesse sind die „textual notes“ für die Erstveröffentlichung der vier zusätzlichen Nummern (S. XXXII–XXXIV) und die Informationen zu den nicht veröffentlichten, nur fragmentarisch erhaltenen oder verlorenen Stücken. Leider nennt Lloyd-Jones für drei der zusätzlichen Nummern die Korrespondenz zwischen Walton und den beiden Korrektoren als Quellen nicht in extenso, so dass zwar die Korrekturfahnen, nicht aber die dazu gehörige Korrespondenz zur Textkonstitution herangezogen scheint. Da aber Walton von der Insel Ischia aus fast alle seine Korrekturen in Anbetracht der mangelhaften Zuverlässigkeit des Telefonsystems brieflich erläuterte, wären diese Briefe möglicherweise von nicht geringer Bedeutung gewesen.

Der Notentext ist mit der bei Oxford University Press üblichen Sorgfalt und Akkuratessse erstellt, nur der Satzspiegel ist angesichts des geringen Randes und Abstandes zwischen Akkoladen etwas problematisch; auch die Papierwahl könnte diskutiert werden – im Rezensionsexemplar hatte auf manchen Seiten der Notentext der jeweiligen Rückseite durchgefärbt. Hoch interessant ist die Lösung der Edition zweier unterschiedlicher Lesarten des relativ schwierigen Celloparts in *Façade*: Sowohl die originale Version als auch eine Alternativversion für zwei Cellisten ist gegeben, beide in gleich großer Type, aber doch eindeutig zuzuordnen. Als besonderer Extra-Bonus erscheint die Übersicht über die gesamten Gedichte zu den im Notentext gedruckten Stücken (S. 212–221). Gleichwohl wäre hier die Veröffentlichung der Texte der nicht oder nur unvollständig erhaltenen Stücke sehr wünschenswert gewesen.

(Oktober 2002)

Jürgen Scharwächter

## Eingegangene Schriften

Acta Organologica. Band 27. Im Auftrag der Gesellschaft der Orgelfreunde hrsg. von Alfred REICHLING. Kassel: Merseburger 2001. 319 S., Abb., Notenbeisp. (Jahresgabe 1999/180. Veröffentlichung der Gesellschaft der Orgelfreunde.)

EVA-MARIA VON ADAM-SCHMIDMEIER: Das Poetische als zyklisches Prinzip. Studien zum Klaviermusikzyklus im 19. Jahrhundert. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2003. 379 S., Notenbeisp. (musicologica berolinensia. Band 10.)

JUDITH P. AIKIN: A Language for German Opera. The Development of Forms and Formulas for Recitative and Aria in Seventeenth-Century German Libretti. Wiesbaden: Harrassowitz 2002. VII, 347 S., Abb. (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung. Band 37.)

FLORENCE ALAZARD: Art vocal. Art de gouverner. La musique, le prince et la cité en Italie à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle. Paris/Tours: Minerve 2002. 371 S. (Centre d'Études Supérieures de la Renaissance. Collection „Épitome musical“.)

Album Amicorum Albert Dunning. In occasione del suo LXV compleanno. A cura di Giacomo FORNARI. Turnhout: Brepols 2002. XX, 788 S., Abb., Notenbeisp.

Amerikanismus, Americanism, Weill. Die Suche nach kultureller Identität in der Moderne. Hrsg. von Hermann DANUSER und Hermann GOTTSCHIEWSKI. Schliengen: Edition Argus 2003. 330 S., Abb., Notenbeisp.

Aufbrüche – Fluchtwege. Musik in Weimar um 1800. Hrsg. von Helen GEYER und Thomas RADECKE. Köln u. a.: Böhlau Verlag 2003. 220 S., Notenbeisp. (Schriftenreihe der Hochschule für Musik Franz Liszt. Band 3.)

JOHANN LUDWIG BACH: Motetten für gemischten Chor. Gesamtausgabe. Vorgelegt von Uwe WOLF. Stuttgart: Carus-Verlag 2003. VI, 154 S.

NIKOLAI BADINSKI: „Zwischen den Klängen“ Durchlöchertes Tagebuch, Erkenntnisse eines Musikers. Saarbrücken: Pfau 2003. 91 S.

VERONIKA BECI: Franz Schubert. Fremd bin ich eingezogen. Düsseldorf/Zürich: Artemis & Winkler/Patmos Verlag 2003. 350 S., Abb.

MICHAEL B. BECKERMAN: New Worlds of Dvořák. Searching in America for the Composer's Inner Life. New York/London: W. W. Norton & Company 2003. 272 S., Abb., Faks., CD (mit Musikbeispielen.)

HECTOR BERLIOZ: New Edition of the Complete Works. Volume 4: Incomplete Operas. Edited

by Ric GRAEBNER and Paul BANKS. Kassel u. a.: Bärenreiter 2002. XXVI, 345 S.

Hector Berlioz in Deutschland. Texte und Dokumente zur deutschen Berlioz-Rezeption (1829–1843). Hrsg. von Gunther BRAAM und Arnold JACOBHAGEN. Göttingen: Hainholz Verlag 2002. XXXV, 641 S., Abb., Notenbeisp. (Hainholz Musikwissenschaft. Band 4.)

K. BERNBACHER/H. BIELER/S. CLAUSING/S. FINK/J. KRÄMER/K. H. STAHLER: Klaus Hashagen. Tutzing: Hans Schneider 2003. 136 S., Abb., Notenbeisp. (Komponisten in Bayern. Band 42.)

DIRK BÖTTGER: Das musikalische Theater. Oper, Operette, Musical. Düsseldorf/Zürich: Artemis & Winkler/Patmos 2002. 800 S.

YOLANDE DE BROSSARD/ÉRIK KOVECÁR: États de la France (1644–1789). La Musique: les institutions et les hommes. Paris: Picard 2003. 407 S. (Recherches sur la musique française classique. Volume XXX/1999–2000.)

Das Bucharchiv Hans Schneider. Musikantiquariat und Verlag 1949–2002. Beschrieben von Helga KÖNIG. Tutzing: Hans Schneider 2003. XVII, 230 S. (Kataloge der Universitätsbibliothek Eichstätt. Verlagsarchive. Band 3.)

ELMAR BUDDÉ: Schuberts Liederzyklen. Ein musikalischer Werkführer. München: Verlag C. H. Beck 2003. 123 S., Notenbeisp. (C. H. Beck Wissen – Musik.)

NORBERT BURGMÜLLER: Sämtliche Streichquartette. Hrsg. von Klaus Martin KOPITZ. Köln: Verlag Dohr 2002. 174 S. (Denkmäler Rheinischer Musik. Band 23.)

ANDRÉ CAMPRA: Messe de Requiem. Partition générale. Edité par Anne BAKER. Stuttgart: Carus-Verlag 2002. 104 S. (Meisterwerke des französischen Barock.)

PHILIPPE CANGUILHEM: „Fronimo“ de Vincenzo Galilei. Paris/Tours: Minerve 2001. 235 S., Notenbeisp. (Centre d'Études Supérieures de la Renaissance. Collection „Építome musical“.)

CHRISTELLE CAZAUX: La Musique à la Cour de François I<sup>er</sup>. Préface de Philippe VENDRIX. Paris: École nationale des Chartes – Programme „Ricerca“ 2002. 414 S. (Mémoires et documents de l'École des Chartes. Band 65.)

AE-KYUNG CHOI: Einheit und Mannigfaltigkeit. Eine Studie zu den fünf Sinfonien von Isang Yun. Sinzig: Studio 2002. 273 S., Notenbeisp. (Berliner Musik Studien. Band 25.)

ANNIE CŒURDEVEY: Roland de Lassus. Paris: Fayard 2003. 599 S., Notenbeisp.

GERHARD CROLL: Gluck-Schriften. Ausgewählte Aufsätze und Vorträge 1967–2002. Hrsg. von Irene BRANDENBURG und Elisabeth RICHTER unter Mitarbeit von Renate CROLL mit einem Geleitwort von Josef-Horst LEDERER. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2003. 387 S., Abb., Notenbeisp. (Gluck-Studien. Band 4.)

CARL DAHLHAUS: 19. Jahrhundert II. Theorie/Ästhetik/Geschichte: Monographien. Hrsg. von Hermann DANUSER in Verbindung mit Hans-Joachim HINRICHSEN und Tobias PLEBUCH. Redaktion: Burkhard MEISCHEIN. Laaber: Laaber-Verlag 2003. 938 S., Notenbeisp. (Gesammelte Schriften in 10 Bänden. Band 5.)

Das deutsche Kirchenlied. Kritische Gesamtausgabe der Melodien. Abteilung III: Die Melodien aus gedruckten Quellen bis 1680. Band 2: Die Melodien 1571–1580. Vorgelegt von Joachim STALMANN. Bearbeitet von Rainer H. JUNG, Hans-Otto KORTH und Helmut LAUTERWASSER unter Mitarbeit von Daniela WISSEMANN-GARBE. Notenband. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2002. XI, 164 S.

JEAN DELAHAYE: Chansons in Loire Valley Sources. Edited by Jane ALDEN. Paris/Tours: Minerve 2001. 46 S. (Centre d'Études Supérieures de la Renaissance. Collection „Építome musical“.)

GALLUS DRESSLER: Præcepta musicæ poëticæ. Édité par Olivier TRACHIER & Simonne CHEVALIER. Paris/Tours: Minerve 2001. 242 S., Notenbeisp. (Centre d'Études Supérieures de la Renaissance. Collection „Építome musical“.)

HENRY DU MONT: Magnificat. Partition générale. Edité par Jean-Paul C. MONTAGNIER. Stuttgart: Carus-Verlag 2003. XI, 52 S. (Meisterwerke des französischen Barock.)

KARL HEINRICH EHRENFORTH: 1. Sinfonie in c-Moll op. 68 von Johannes Brahms. Brief an eine Musikfreundin. Altenmedingen: Hildegard-Junker-Verlag 2003. 53 S., Abb., Notenbeisp. (Schüler im Konzert. Heft 31.)

ANDREAS EICHHORN: Paul Bekker – Facetten eines kritischen Geistes. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2002. 811 S. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 29.)

Elektroakustische Musik. Hrsg. von Elena UNGEHEUER. Unter Mitarbeit von Martha BRECH, Herbert BRÜN, Paulo C. CHAGAS, Frédéric CLAISSE, John DACK, Pascal DECROUPET, Bernd ENDERS, Golo FÖLLMER, Rudolf FRISIUS, Folkmar HEIN, Roger HOFFMANN, Thomas KESSLER, Thomas NEUHAUS, Christoph REUTER, Nicola SCALDAFERRI, Joachim STANGE-ELBE, Marco STROPPIA und Martin SUPPER. Laaber: Laaber-Verlag 2002.

336 S., Abb. (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert. Band 5.)

Essays on Music and Culture in Honor of Herbert Kellman. Edited by Barbara HAGGH. Paris/Tours: Minerve 2001. XXX, 574 S., Abb., Notenbeisp. (Centre d'Études Supérieures de la Renaissance. Collection „Épitome musical“.)

Gesang zur Laute. Hrsg. von Nicole SCHWINDT. Kassel u. a. Bärenreiter-Verlag 2003. 211 S., Abb., Notenbeisp. (Trossinger Jahrbuch für Renaissance-musik. Band 2/2002.)

Gesellschafts- und Volkstanz in Österreich. Hrsg. von Monika FINK und Rainer GSTREIN. Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag 2002. 281 S., Abb., Notenbeisp. (Musicologica Austriaca. Band 21.)

MARTIN GIESEKING: Code-basierte Generierung interaktiver Notengraphik. Zur Entwicklung einer dynamischen Notendarstellung in interaktiven Lernprogrammen und musikspezifischen Multimedia-Applikationen. Osnabrück: Electronic Publishing Osnabrück 2001. 271 S., Abb., Notenbeisp. (Osnabrücker Beiträge zur systematischen Musikwissenschaft. Band 1.)

„Samuel“ Goldenberg und „Schmuyle“. Jüdisches und Antisemitisches in der russischen Musikkultur. Ein internationales Symposium. Hrsg. von Ernst KUHN, Jascha NEMTSOV und Andreas WEHRMEYER. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2003. X, 302 S., Abb., Notenbeisp. (studia slavica musicologica. Band 27.)

CLYTUS GOTTWALD: Neue Musik als spekulative Theologie. Religion und Avantgarde im 20. Jahrhundert. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler 2003. 178 S., Notenbeisp.

ANTJE GRAJETZKY: Komponisten und Ingenieure. Saarbrücken: Pfau 2003. 97 S., Abb., Notenbeisp.

THOMAS GRASS/DIETRICH DEMUS: Das Bassethorn. Seine Entwicklung und seine Musik. Mit Beiträgen vom René HAGMANN, Dietrich HILKENBACH, Jochen SEGELKE und Rainer WEBER. Meschede-Grevenstein/Halle an der Saale: Grass und Demus Selbstverlag 2002. 244 S., Abb.

VALÉRIE GRESSEL: Charles Nutter: Des scènes parisiennes à la Bibliothèque de l'Opéra. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2002. 307 S., Abb. (Musikwissenschaftliche Publikationen. Band 18.)

JOHANN DANIEL GRIMM: Handbuch bey der Music-Information im Paedagogio zu Catharinenhof besonders auf das Clavier applicirt, in vier Lehr-Classen und einem Supplement, nebst einer Beylage, die Zeichen und Aufgaben in sich enthaltend (Manuskript, Großhennersdorf bei Herrnhut 1758). Hrsg. von Anja WEHREND unter Mitarbeit von Gudrun

BUSCH und Wolfgang MIERSEMANN. Tübingen: Verlag der Franckeschen Stiftungen Halle im Max Niemeyer Verlag 2002. X, 202 S., Abb., Notenbeisp. (Hallesche Quellenpublikationen und Repertorien. Band 6.)

JEAN GUYOT DE CHÂTELET: Chansons. Édition préparée par Annie CCEURDEVEY et Philippe VENDRIX. Paris/Tours: Minerve 2001. 108 S. (Centre d'Études Supérieures de la Renaissance. Collection „Épitome musical“.)

JOSEPH HAYDN: Werke. Reihe XXXII. Band 3: Volksliedbearbeitungen Nr. 151–268. Schottische Lieder für George Thomson. Hrsg. von Marjorie RYCROFT in Verbindung mit Warwick EDWARDS und Kirsteen McCUE. München: G. Henle Verlag 2001. XXI, 385 S.

MAXIMILIAN HENDLER: Oboe – Metalltuba – Trommel. Organologisch-onomasiologische Untersuchungen zur Geschichte der Paraphernalieninstrumente. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 2001. Teil 1: Blasinstrumente, 618 S.; Teil 2: Trommeln, 580 S.

FANNY HENSEL: Briefe aus Rom an ihre Familie in Berlin 1839/40. Nach den Quellen zum ersten Mal hrsg. von Hans-Günter KLEIN. Wiesbaden: Dr. Ludwig Reichert Verlag 2002. 135 S., Abb.

FANNY HENSEL geb. Mendelssohn Bartholdy: „Der Fürst vom Berge“. Lied auf einen Text von Wilhelm Hensel für Singstimme und Klavier 1840. Faksimile des Autographs. Einleitung und Erstaussgabe von Hans-Günter KLEIN. Wiesbaden: Dr. Ludwig Reichert Verlag 2001. 9, [12] S.

FANNY HENSEL geb. Mendelssohn Bartholdy: „Traum“. Lied auf einen Text von Joseph von Eichendorff für Singstimme und Klavier F-dur 1844. Faksimile des Autographs. Einleitung von Hans-Günter KLEIN. Wiesbaden: Dr. Ludwig Reichert Verlag 1997. 14, [4] S.

BERTHOLD HOECKNER: Programming the Absolute. Nineteenth-century German Music and the Hermeneutics of the Moment. Princeton/Oxford: Princeton University Press 2002. XIX, 346 S., Abb., Notenbeisp.

Institutum Musices Feldkirchense (IMF). Annales. Band 3: 1998–2002. Redaktion: Alexander RAUSCH. Tutzing: Hans Schneider 2003. 154 S.

Irish Music in the Twentieth Century. Edited by Gareth COX und Axel KLEIN. Dublin: Four Courts Press 2003. 208 S., Notenbeisp. (Irish Musical Studies. Volume 7.)

Der junge Reger. Briefe und Dokumente vor 1900. Hrsg. von Susanne Popp. Wiesbaden u. a.: Breitkopf

& Härtel 2000. 509 S., Abb., Notenbeisp. (Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Karlsruhe. Band XV.)

CLAUDIA KAYSER-KADEREIT: Das Laiensinfonieorchester im Horizont von Anspruch und Wirklichkeit. Eine Studie zum Selbstverständnis, zum Repertoire, zu künstlerischen und strukturellen Entwicklungen nebst orchesterpädagogischen Schlussfolgerungen. Osnabrück: Electronic Publishing Osnabrück 2002. 246 S., Abb., Tab. (Osnabrücker Beiträge zur Musik und Musikerziehung. Band 3.)

YURI KHOLOPOV/VALERIA TSENOVA: Edison Denisov – The Russian voice in European new music. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2002. X, 340 S., Notenbeisp. (studia slavica musicologica. Band 28.)

THORSTEN KLAGES: Medium und Form – Musik in den (Re-)Produktionsmedien. Osnabrück: Electronic Publishing Osnabrück 2002. 122 S., Abb. (Beiträge zur Medienästhetik der Musik. Band 3.)

Klangkunst. Tönende Objekte und klingende Räume. Hrsg. von Helga de la MOTTE-HABER. Laaber: Laaber-Verlag 1999. 352 S., Abb. (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert. Band 12.)

SUSANNE KOGLER: „Am Ende, wortlos, die Musik.“ Untersuchungen zu Sprache und Sprachlichkeit im zeitgenössischen Musikschaffen. Hrsg. von Otto KOLLERITSCH. Wien/Graz: Universal Edition/Institut für Wertungsforschung an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz 2003. 247 S., Notenbeisp. (Studien zur Wertungsforschung. Band 39.)

HELGA KÖNIG/CORDULA SCHÜTZ-FISCHER: Katalog der Musikhandschriften und Musikdrucke in Eichstätt. Band 7: Die Musikdrucke und theoretische Musikk-literatur der Sammlung Raymond Schlecht. München: G. Henle Verlag 2002. XIV, 169 S., Abb. (Kataloge Bayerischer Musiksammlungen. Band 11/7.)

HANS JOACHIM KREUTZER: Faust. Mythos und Musik. München: Verlag C. H. Beck 2003. 187 S.

ANNETTE KREUTZIGER-HERR: Ein Traum vom Mittelalter. Die Wiederentdeckung mittelalterlicher Musik in der Neuzeit. Köln u. a.: Böhlau Verlag 2003. 425 S., Abb., Notenbeisp.

Mit 1000 Küssen Deine Fillu. Briefe der Sängerin Marie Fillunger an Eugenie Schumann 1875–93. Hrsg. von Eva RIEGER unter Mitarbeit von Rosemary HILMAR. Köln: Dittrich Verlag 2002. 368 S., Abb.

Lexicon Musicum Latinum Medii Aevi. Wörterbuch der lateinischen Musikterminologie des Mittelalters bis zum Ausgang des 15. Jahrhunderts. 6. Faszikel: coniungo – deprimio. Hrsg. von Michael

BERNHARD. München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften/Kommissionsverlag C. H. Beck 2003. XVI, Sp. 641–800.

LEWIS LOCKWOOD: Beethoven. The Music and the Life. New York/London: W. W. Norton & Company 2003. XIX, 604 S., Abb., Notenbeisp.

DENIS LOMTEV: Deutsche Musiker in Russland. Zur Geschichte der Entstehung der russischen Konservatorien. Sinzig: Studio 2002. 221 S., Abb. (Edition IME. Reihe 1, Schriften. Band 6.)

GUSTAV MAHLER: Sämtliche Werke. Kritische Gesamtausgabe. Band V: Symphonie Nr. 5 in fünf Sätzen für großes Orchester. Partitur. Kritische Neuausgabe von Reinhold KUBIK. Frankfurt am Main u. a.: C. F. Peters 2002. XIII, 384 S.

MARGIT L. McCORKLE: Robert Schumann. Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis. Unter Mitwirkung von Akio MAYEDA und der Robert-Schumann-Forschungsstelle. Hrsg. von der Robert-Schumann-Gesellschaft, Düsseldorf. München: G. Henle Verlag 2003. 86\*, 1044 S., Abb., Notenbeisp.

RUDOLF MAUERSBERGER: Christvesper RMWV 7 nach Worten der Bibel und des Gesangbuches. Letztfassung 1963 mit den Turmgesängen. Studienpartitur. Erstausgabe hrsg. von Matthias HERRMANN. Stuttgart: Carus-Verlag 2003. XXII, 146 S.

FRANK MEHRING: Sphere Melodies. Die Manifestation transzendentalistischen Gedankenguts in der Musik der Avantgardisten Charles Ives und John Cage. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler 2003. 580 S., Abb., Notenbeisp. (M&P Schriftenreihe für Wissenschaft und Forschung.)

Die Mendelssohns in Italien. Ausstellung des Mendelssohn-Archivs der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz. 6. Dezember 2002 bis 18. Januar 2003. Wiesbaden: Dr. Ludwig Reichert Verlag 2002. 116 S., Abb.

JESSICA MERTEN: Semantische Beschriftung im Film durch „autonome“ Musik. Eine funktionale Analyse ausgewählter Themen. Osnabrück: Electronic Publishing Osnabrück 2001. 600 S., Abb., Tab., Notenbeisp. (Beiträge zur Medienästhetik der Musik. Band 1.)

Metastasio im Deutschland der Aufklärung. Bericht über das Symposium Potsdam 1999. Hrsg. von Laurenz LÜTTEKEN und Gerhard SPLITT. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2002. XI, 251 S., Abb.

CHRISTOPH METZGER: Mahler-Rezeption. Perspektiven der Rezeption Gustav Mahlers. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag 2000. 268 S.,

Tab. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft. Band 136.)

KLAUS MIEHLING: Handbuch der frühneuenglischen Aussprache (1500–1800) für Musiker. Band 1: Grundlagen / 1500–1710, Band 2: 1710–1800 / Übersicht / Latein / Eigennamen / Anhang. Hildesheim u. a. Georg Olms Verlag 2002. 840 S., Notenbeisp. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 28, 1/28, 2.)

Mitteleuropäische Aspekte des Orgelbaus und der geistlichen Musik in Prag und den böhmischen Ländern. Konferenzbericht Prag 17.–22. September 2000. Hrsg. von Jaromír ČERNÝ und Klaus-Peter KOCH. Sinzig: Studio 2002. 322 S., Abb., Notenbeisp. (Edition IME. Reihe 1, Schriften. Band 8.)

STEPHAN MÖSCH: Der gebrauchte Text. Studien zu den Libretti Boris Blachers. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler 2002. VI, 404 S., Notenbeisp. (M&P-Schriftenreihe für Wissenschaft und Forschung. Kulturwissenschaften.)

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Kritische Berichte. Serie II: Werkgruppe 5, Band 12: Die Entführung aus dem Serail (Gerhard Croll). Vorgelegt von Faye FERGUSON. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2002. 158 S.

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Kritische Berichte. Serie II: Werkgruppe 7: Arien, Szenen, Ensembles und Chöre mit Orchester, Band 1 und 2 (Stefan Kunze). Aus dem Nachlass Stefan Kunze vorgelegt von Konrad KÜSTER. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2002. 153 S.

PETER MUCK: Karl Muck. Ein Dirigentenleben in Briefen und Dokumenten. Tutzing: Hans Schneider 2003. VII, 182 S., Abb.

ROBERT MÜNSTER: „ich würde München gewis Ehre machen“. Mozart und der Kurfürstliche Hof zu München. Mit einleitenden Gedanken von Heinz FRIEDRICH „Mozart in seiner Zeit“. Weißhorn: Anton H. Konrad Verlag 2002. 151 S., Abb.

Music and Nazism. Art under Tyranny, 1933–1945. Edited by Michael H. KATER and Albrecht RIETHMÜLLER. Laaber: Laaber-Verlag 2003. 328 S., Abb., Notenbeisp.

Music in the Mirror. Reflections on the History of Music Theory and Literature for the 21<sup>st</sup> Century. Edited by Andreas GIGER and Thomas J. MATHIESEN. Lincoln/London: University of Nebraska Press 2002. IX, 331 S., Abb., Notenbeisp. (Publications of the Center for the History of Music Theory. Volume 3.)

Musical. Das unterhaltende Genre. Hrsg. von Armin GERATHS und Christian Martin SCHMIDT unter Mitarbeit von Rüdiger BERING, Michael HANISCH, Peter HAWIG, Wolfgang JANSEN und Kim H. KOWALKE. Laaber: Laaber-Verlag 2002. 352 S., Abb. (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert. Band 6.)

Musik der anderen Tradition. Mikrotonale Tonwelten. Hrsg. von Heinz-Klaus METZGER und Rainer RIEHN. München: edition text + kritik 2003. 297 S., Abb., Notenbeisp. (Musik-Konzepte. Sonderband.)

Musik im Spektrum von Kultur und Gesellschaft. Festschrift für Brunhilde Sonntag. Hrsg. von Bernhard MÜSSGENS, Oliver KAUTNY und Martin GIESEKING. Osnabrück: Electronic Publishing Osnabrück 2001. 422 S., Abb., Notenbeisp. (Osnabrücker Beiträge zur Musik und Musikerziehung. Band 1.)

Musikalische Beziehungen zwischen Mitteldeutschland und Danzig im 18. Jahrhundert. Konferenzbericht Gdańsk 20.–22. November 2000. Hrsg. von Danuta POPINIGIS und Klaus-Peter KOCH. Sinzig: Studio 2002. 312 S., Abb., Notenbeisp. (Edition IME. Reihe 1, Schriften. Band 9.)

Musikalisches Sankt Petersburg. Enzyklopädisches Lexikon. Reihe 1: XVIII. JH, Band 6: Anton Ferdinand Tietz: Ausgewählte Instrumentalwerke. Hrsg. von Natalia OGARKOVA. Thematisches Verzeichnis der Werke von A. F. Tietz (TTK) zusammengestellt von Natalia GUBKINA, Viacheslav KARTSOVNIK, Natalia ORGAKOVA und Feliks PURTOV. St. Petersburg: Kompozitor-Verlag 2002. 327 S.

Musikgeschichte zwischen Ost- und Westeuropa. Kirchenmusik – geistliche Musik – religiöse Musik. Bericht der Konferenz Chemnitz 28.–30. Oktober 1999 anlässlich des 70. Geburtstages von Klaus Wolfgang Niemöller. Hrsg. von Helmut LOOS und Klaus-Peter KOCH. Sinzig: Studio 2002. 694 S., Notenbeisp. (Edition IME. Reihe 1, Schriften. Band 7.)

Musiktheater heute. Internationales Symposium der Paul Sacher Stiftung Basel 2001. Hrsg. von Hermann DANUSER in Zusammenarbeit mit Matthias KASSEL. Mainz u. a.: Schott 2003. 445 S., Abb., Notenbeisp. (Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung. Band 9.)

CESARE NEGRI: Le Gratie d'Amore. Deutsche Erstübersetzung der Ausgabe Mailand 1602 von Brigitte GARSKI. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2003. 407 S., Abb., Notenbeisp. (Terpsichore. Tanzhistorische Studien. Band 2.)

PETER NIEDERMÜLLER: „Contrapunto“ und „effetto“. Studien zu den Madrigalen Carlo Gesual-

dos. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2001. XIV, 267 S., Abb., Notenbeisp. (Abhandlungen zur Musikgeschichte. Band 9.)

CARL NIELSEN: Works: Series I: Stage Music. Vol. 8: Aladin or the Wonderful Lamp. Hrsg. von David FANNING. Copenhagen: Edition Wilhelm Hansen 2000. XXXVII, 258 S.

CARL NIELSEN: Works: Series I: Stage Music, Vol. 1/1–3: Maskerade. Komische Oper in drei Aufzügen. Hrsg. von Michael FJELDSØE, Niels Bo FOLTMANN, Peter HAUGE, Elly BRUUNSHUUS PETERSEN und Kirsten FLENSBORG PETERSEN. Copenhagen: Edition Wilhelm Hansen 1999. XLIV, 800 S.

CARL NIELSEN: Works: Series I: Stage Music, Vol. 1/Critical Commentary: Masquerade, Comic Opera in three Acts. Hrsg. von Michael FJELDSØE, Niels Bo FOLTMANN, Peter HAUGE, Elly BRUUNSHUUS PETERSEN und Kirsten FLENSBORG PETERSEN. Copenhagen: Edition Wilhelm Hansen 1999. VII, 104 S.

CARL NIELSEN: Works: Series II: Instrumental Music, Vol. 1: Symphony No. 1 op. 7. Hrsg. von Peter HAUGE. Copenhagen: Edition Wilhelm Hansen 2001. XXXIV, 182 S.

CARL NIELSEN: Works: Series II: Instrumental Music. Vol. 2: Symphony No. 2 op. 16 „The four Temperaments“. Hrsg. von Niels Bo FOLTMANN. Copenhagen: Edition Wilhelm Hansen 1998. XXII, 175 S.

CARL NIELSEN: Works: Series II: Instrumental Music, Vol. 3: Symphony No. 3 op. 27 „Sinfonia espansiva“. Herausgegeben von Niels Bo FOLTMANN. Copenhagen: Edition Wilhelm Hansen 1999. XXVI, 206 S.

CARL NIELSEN: Works: Series II: Instrumental Music, Vol. 4: Symphony No. 4 op. 29 „The Inextinguishable“. Hrsg. von Claus RØLLUM-LARSEN. Copenhagen: Edition Wilhelm Hansen 2000. XXVII, 137 S.

CARL NIELSEN: Works: Series II: Instrumental Music, Vol. 5: Symphony No. 5 op. 50. Hrsg. von Michael FJELDSØE. Copenhagen: Edition Wilhelm Hansen 1998. XX, 169 S.

CARL NIELSEN: Works: Series II: Instrumental Music, Vol. 6: Symphony No. 6 „Sinfonia semplice“. Hrsg. von Thomas MICHELSEN. Copenhagen: Edition Wilhelm Hansen 2001. XXVI, 151 S.

CARL NIELSEN: Works: Series II: Instrumental Music, Vol. 7: Orchestral Works I. Hrsg. von Peter HAUGE und Thomas MICHELSEN. Copenhagen: Edition Wilhelm Hansen 1999. XXXIX, 152 S.

CARL NIELSEN: Works: Series II: Instrumental Music, Vol. 9/1: Violin Concerto op. 33. Hrsg. von

Elly BRUUNSHUUS PETERSEN und Kirsten FLENSBORG PETERSEN. Copenhagen: Edition Wilhelm Hansen 2001. XXIV, 156 S.

KLAUS WOLFGANG NIEMÖLLER/STEFAN WEISS: Musikinstitutionen seit dem Mittelalter. Köln: Rheinland-Verlag 2002. 52 S. (Publikationen der Gesellschaft für Rheinische Geschichtskunde. XII. Abteilung 1b Neue Folge, 8. Lieferung: Geschichtlicher Atlas der Rheinlande. Beiheft XII/5.)

JOACHIM NOLLER: Kleine Philosophie der musikalischen Moderne. Musik und Ästhetik im 20. Jahrhundert. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 2003. 301 S.

ANDREW PARROTT: Bachs Chor. Zum neuen Verständnis. Aus dem Englischen von Claudia BRUSDEYLINS. Musikwissenschaftliche Betreuung durch Rudolf BOSSARD. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler/Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2003. 229 S., Abb., Notenbeisp.

Arvo Pärt. Rezeption und Wirkung seiner Musik – Vorträge des Wuppertaler Symposiums 1999. Hrsg. von Oliver KAUTNY. Osnabrück: Electronic Publishing Osnabrück 2001. 76 S., Abb., Tab. (Osnabrücker Beiträge zur Musik und Musikerziehung. Band 2.)

Pietismus und Liedkultur. Hrsg. von Wolfgang MIERSEMANN und Gudrun BUSCH. Tübingen: Verlag der Franckeschen Stiftungen Halle im Max Niemeyer Verlag 2002. XXI, 324 S., Abb., Notenbeisp. (Hallesche Forschungen. Band 9.)

ALAIN POIRIER u. a.: André Boucourechliev. Paris: Fayard 2002. 422 S., Abb., Notenbeisp.

DORIS BOSWORTH POWERS: Carl Philipp Emanuel Bach. A Guide to Research. New York/London: Routledge 2002. XIV, 270, [28] S. (Routledge music bibliographies.)

Praxis Musiktheater. Ein Handbuch. Hrsg. von Arnold JACOBSHAGEN. Laaber: Laaber-Verlag 2002. 573 S., Abb.

Quellen zur Geschichte emigrierter Musiker 1933–1950. / Sources Relating to the History of Emigré Musicians. Band I: Kalifornien. / California. Hrsg. von Horst WEBER und Manuela SCHWARTZ. München: K. G. Saur 2003. LII, 364 S.

Regards croisés. Musiques, musiciens, artistes et voyageurs entre France et Italie au XV<sup>e</sup> siècle. Édité par Nicoletta GUIDOBALDI. Paris/Tours: Minerve 2002. 188 S., Notenbeisp. (Centre d'Études Supérieures de la Renaissance. Collection „Épitome musical“.)

JOHANN FRIEDRICH REICHARDT: Weihnachtskantilene. Partitur. Text: Matthias Claudius. Hrsg. von Hermann PATSCH und Matthias WALZ. Stuttgart: Carus-Verlag 2002. XV, 87 S.

JOSEF GABRIEL RHEINBERGER: Sämtliche Werke. Abteilung IV: Weltliche Vokalmusik, Band 20: Weltliche Chormusik II für Männerchor a cappella. Vorgelegt von Barbara MOHN. Stuttgart: Carus-Verlag 2002. XL, 224 S., Abb.

JOSEF GABRIEL RHEINBERGER: Sämtliche Werke. Abteilung V: Orchestermusik. Sinfonien, Band 23: Wallenstein op. 10. Sinfonisches Tongemälde. Vorgelegt von Hartmut SCHICK. Stuttgart: Carus-Verlag 2003. XXXVII, 297 S., Abb.

JOSEF GABRIEL RHEINBERGER: Sämtliche Werke. Abteilung VI: Kammermusik, Band 30: Kammermusik II. Vier Trios für Klavier, Violine und Violoncello. Vorgelegt von Han THEILL. Stuttgart: Carus-Verlag 2002. XL, 255 S., Abb.

EVA RIEGER: Minna und Richard Wagner. Stationen einer Liebe. Düsseldorf/Zürich: Artemis & Winkler/Patmos Verlag 2003. 444 S., Abb.

FRANCO ROSSI: Venezia 1795–1802. La cronologia degli spettacoli e il „Giornale dei Teatri“. Venezia: Edizioni Fondazione Levi 2002. XIX, 521 S. (Giunta regionale del Veneto. Fondazione Levi. Serie III: Studi musicologici. C: Cataloghi e Bibliografia. Tomo 11.)

KLAUS-JÜRGEN SACHS: De modo componendi. Studien zu musikalischen Lehrtexten des späten 15. Jahrhunderts. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2002. XI, 200 S., Abb., Notenbeisp. (Studien zur Geschichte der Musiktheorie. Band 2.)

ELKE und HERBERT SCHWEDT: Gesang- und Musikvereine 1800–2000. Zur Geschichte und Verbreitung laienmusikalischer Vereinigungen. Köln: Rheinland-Verlag 2002. 166 S. (Publikationen der Gesellschaft für Rheinische Geschichtskunde. XII. Abteilung 1b Neue Folge, 8. Lieferung: Geschichtlicher Atlas der Rheinlande. Beiheft XI/8–XI/10.)

RUGGERO DEL SILENZIO: Bibliografia delle opere dei musicisti bresciani pubblicate a stampa nei secoli XVI e XVII. Opere in antologie. Firenze: Leo S. Olschki Editore 2002. Tomo I, II e III: XVIII, 1573 S. (Biblioteca di Bibliografia Italiana. Tomo CLXXIII.)

ARNE STOLLBERG: Durch den Traum zum Leben. Erich Wolfgang Korngolds Oper „Die tote

Stadt“. Mainz: Are Musik Verlags GmbH 2003. 309 S., Notenbeisp. (Musik im Kanon der Künste. Band 1.)

Die Symphonie im 19. und 20. Jahrhundert. Hrsg. von Wolfram STEINBECK und Christoph von BLUMRÖDER. Laaber: Laaber-Verlag 2002. Teil 1: Romantische und nationale Symphonik. Von WOLFRAM STEINBECK. 354 S., Abb., Notenbeisp.; Teil 2: Stationen der Symphonik seit 1900. Von WOLFRAM STEINBECK und CHRISTOPH VON BLUMRÖDER unter Mitarbeit von Eberhard HÜPPE und Günter MOSELER. VII, 352 S., Abb., Notenbeisp. (Handbuch der musikalischen Gattungen. Band 3.)

Thematischer Katalog der Musikhandschriften der Kollegiatstifte Laufen und Tittmoning, der Pfarrkirche Aschau, der Stiftskirche Berchtesgaden und der Pfarrkirchen Neumarkt-St. Veit, Teisendorf und Wasserburg am Inn (ergänzender Bestand). Bearbeitet von Ursula BOCKHOLDT, Monika HOLL, Lisbet THEW und Hildegund HAUSER. Mit einer Einleitung über Geschichte und Inhalt der Bestände von Robert MÜNSTER. München: G. Henle Verlag 2002. LV, 337 S. (Kataloge Bayerischer Musiksammlungen. Band 10.)

The Theory of Music. Volume VI: Manuscripts from the Carolingian Era up to c. 1500. Addenda, Corrigenda. Descriptive Catalogue by Christian MEYER. In collaboration with Giuliano di BACCO, Pia ERNSTBRUNNER, Alexander RAUSCH, Cesarino RUINI. München: G. Henle Verlag 2003. 36\*, 957 S. (Répertoire international des sources musicales/Internationales Quellenlexikon der Musik. Serie B/III<sup>6</sup>.)

CHRISTIAN UBBER: Liszts Zwölf Etüden und ihre Fassungen (1826 – 1837 – 1851). Mit einem Geleitwort von Detlef KRAUS. Laaber: Laaber-Verlag 2002. 367 S., Abb., Notenbeisp. (Weimarer Liszt-Studien. Band 4.)

Ein unbekanntes Genie: Der Symphoniker Alexander Lokschin. Monographien – Zeugnisse – Dokumente – Würdigungen. Hrsg. von Marina LOBANOVA und Ernst KUHN. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2002. X, 236 S., Notenbeisp. (studia slavica musicologica. Band 26.)

„Für die Zeit – gegen den Tag“. Die Beiträge des Berliner Ernst-Pepping-Symposiums 9. bis 13. Mai 2001. Hrsg. von Michael HEINEMANN. Köln: Verlag Dohr 2002. 291 S., Notenbeisp. (Pepping-Studien. Band 3.)

## Mitteilungen

Es verstarb:

Prof. Dr. Horst HEUSSNER am 11. Mai 2003.

Wir gratulieren:

Prof. Dr. Franz KRAUTWURST zum 80. Geburtstag am 7. August,

Prof. Dr. Werner KRÜTZFELD zum 75. Geburtstag am 27. September,

Prof. Dr. Wolfgang SUPPAN zum 70. Geburtstag am 5. August,

Prof. Dr. Franz FÖDERMAYR zum 70. Geburtstag am 13. September,

Dr. Hans-Werner KÜTHEN zum 65. Geburtstag am 26. August.

\*

Dr. Stefan HANHEIDE hat sich an der Universität Osnabrück im Fach Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema der Habilitationsschrift lautet *Mahlers Visionen vom Untergang. Untersuchungen zu einer Interpretationskonstante der Sechsten Symphonie und der Soldatenlieder*.

Dr. Andreas JACOB hat sich im Wintersemester 2002/03 mit der Habilitationsschrift *Grundbegriffe der Musiktheorie bei Arnold Schönberg* an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg habilitiert und die Lehrbefugnis für das Fach Musikwissenschaft erworben. Im Wintersemester 2003/04 wird er an der Universität Siegen eine Gastprofessur wahrnehmen.

Dr. Andreas KRAUSE wurde am 22. Januar 2003 die Venia Legendi für Musikwissenschaft an der Universität des Saarlandes – Saarbrücken verliehen. Er hat sich kumulativ mit seinen Veröffentlichungen zu Schubert und zur Musik des 20. Jahrhunderts habilitiert.

Dr. Markus RATHEY, Bach-Archiv Leipzig, wird zum kommenden Herbstsemester eine Assistant-Professur für Musikgeschichte an der School of Music der Yale-University, New Haven/Connecticut, antreten.

Dr. Joanna COBB BIERMANN, Beethoven-Archiv Bonn, übernimmt im akademischen Jahr 2003–2004 eine Lehrstuhlvertretung an der Indiana University School of Music (Bloomington, Indiana).

\*

Die im Rahmen der *Lasso-Gesamtausgabe* erschienene dreibändige Bibliographie *Orlando di Lasso. Seine Werke in zeitgenössischen Drucken 1555–1687* (Kassel u. a. 2001), erarbeitet von Horst Leuchtman und Bernhold Schmid, ist mit dem Vincent H. Duckles Award der amerikanischen Music Library Association ausgezeichnet worden, der

jährlich für „the best book-length bibliography or other research tool in music“ vergeben wird.

Am musikwissenschaftlichen Seminar Detmold/Paderborn wird derzeit von Ralf Schnieders in Zusammenarbeit mit der *Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe* ein von der DFG gefördertes Projekt zu den Möglichkeiten digitaler Editionsformen durchgeführt. In diesem Zusammenhang wurde bereits im Dezember 2002 unter der Adresse [www.edirom.de](http://www.edirom.de) eine Probe-Edition veröffentlicht, die mit einem Fragebogen verbunden ist. Um in dem Projekt eine große Bandbreite an Wünschen von Seiten der Wissenschaft zu berücksichtigen, wären kritische Rückmeldungen von Mitgliedern der Gesellschaft für Musikforschung sehr willkommen.

Im Rahmen des zu Jahresbeginn eingerichteten DFG-Sonderforschungsbereichs „Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste“ wird am Musikwissenschaftlichen Seminar der Freien Universität Berlin das Projekt „*Musikalisches Urteil und ästhetische Erfahrung*“ durchgeführt. Als Wissenschaftliche Mitarbeiter sind Dr. Michael Custodis und Dr. Friedrich Geiger beteiligt, Leiter ist Prof. Dr. Albrecht Riethmüller. Am 8. und 9. Juni 2003 veranstaltete die Projektgruppe in Berlin einen Workshop zum Thema „*Klischees im Sprechen über Musik*“.

Unter dem Thema „*Kirchenmusik zwischen Säkularisation und Restauration*“ findet vom 1. bis 5. Oktober 2003 in der Benediktinerabtei Ottobeuren ein Interdisziplinäres Symposium statt, veranstaltet von der Fachgruppe Kirchenmusik der Gesellschaft für Musikforschung in Verbindung mit der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte und der Gesellschaft Klostermusik in Schwaben. Informationen unter [www.kirchenmusik.bistum-augsburg.de](http://www.kirchenmusik.bistum-augsburg.de) oder E-Mail: [f.w.riedel@t-online.de](mailto:f.w.riedel@t-online.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 Referatthemen, Zeitplan auf aktuellem Stand) auf Anfrage: Musikwissenschaftliches Institut der Universität zu Köln, Albertus-Magnus-Platz, 50923 Köln, Tel. 0221/4 70 22 49; E-Mail: alm35@uni-koeln.de.

Vom 29. Oktober bis 1. November 2003 findet am Institut für Musikwissenschaft der Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“ Dresden in Zusammenarbeit mit der Schostakowitsch-Gesellschaft e. V. Berlin eine internationale wissenschaftliche Fachkonferenz zum Thema „Dmitri Schostakowitsch – das Spätwerk und sein zeitgeschichtlicher Kontext“ statt. Ziel der Veranstaltung ist es, den bislang erst in Ansätzen erforschten Bereich des Spätwerks einer eingehenden analytischen wie diskursiven Behandlung zu unterziehen, wobei der Zugang über drei unterschiedliche Interpretationsbereiche erfolgen soll, die gleichzeitig die thematischen Sektionen des Symposions darstellen werden: I. Mythos Spätwerk?; II. Individuation; III. Umfeld/Rezeption. Informationen bei Prof. Dr. Manuel Gervink, Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“, Institut für Musikwissenschaft, Wettiner Platz 13, Postfach 120039, 01001 Dresden, E-Mail: Manuel.Gervink@hfmdd.smwk.sachsen.de.

In der Evangelischen Akademie Tutzing findet vom 7. bis 9. November 2003 in Kooperation mit der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart ein Interdisziplinäres Symposium zum Thema „ReMigration und Musikkultur“ statt. Informationen: doerte.schmidt@mh-stuttgart.de oder www.ev-akademie-tutzing.de. Anmeldung: Evangelische Akademie Tutzing, Angelika Mrozek-Abraham – Tagungsorganisation –, Schlossstr. 2 + 4, 82327 Tutzing, Tel. 08158/251-127, Fax: 08158/99 64 27, E-Mail: mrozek@ev.akademie-tutzing.de

Bei der diesjährigen Mitgliederversammlung der *Internationalen Schubert-Gesellschaft* am 18. Mai in Wien ist der Vorstand neu gewählt worden, nachdem der bisherige 1. Vorsitzende, Dr. Harald Heckmann, Ruppertshain, und der Schatzmeister, Dipl.-Kfm. Hans-Joachim Schmidtke, Stuttgart, für eine Wiederwahl nicht mehr zur Verfügung standen. Es wurden gewählt: zum 1. Vorsitzenden Dr. Dietrich Berke, Kassel/Zierenberg, zum 2. Vorsitzenden Prof. Dr. Rudolf Flotzinger, Graz, zum Schatzmeister Natar i. R. Gerhard Haist, Ditzingen, und zur Schriftführerin Dr. Bettina Schwemer, Kassel/Würzburg. Einziger Vereinszweck der seit 40 Jahren bestehenden Internationalen Schubert-Gesellschaft ist die Herausgabe der *Neuen Schubert-Ausgabe*, deren

50. Band in diesem Jahr an Schuberts Todestag, dem 19. November, zugleich Gründungstag der Gesellschaft, in Tübingen öffentlich präsentiert werden soll.

Unter der Leitung von Prof. Dr. Beatrix Borchard ist an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg seit Juni 2001 ein musikwissenschaftliches Forschungsprojekt in Planung, das derzeit in die Realisierungsphase tritt. Eines der wichtigsten Ziele dieses Forschungsprojekts ist die Vernetzung von Menschen, Informationen und Materialien. In einer digitalen Datenbank sollen Informationen und Materialien zu europäischen Komponistinnen, Musikerinnen und z. B. Mäzenatinnen im Internet auf eine dem Medium entsprechende Weise aufbereitet und zugänglich gemacht werden. Die Datenbank wird lexikalische Grundseiten, eine digitale Materialsammlung und multimediale Seiten enthalten. Wir bitten alle, die Materialien, Informationen und Kontakte besitzen, um Kontaktaufnahme: Hochschule für Musik und Theater, Harvestehuder Weg 12, D-20148 Hamburg; E-Mail: mugi@musikhochschule-hamburg.de; weitere Informationen unter mugi.hfmt-hamburg.de.

Um ihre Kommunikationsstrukturen sowohl nach innen als auch nach außen weiter zu öffnen, hat die *Fachgruppe für Soziologie und Sozialgeschichte der Musik in der Gesellschaft für Musikforschung* (Vors.: Volker Kalisch, Robert-Schumann-Hochschule Düsseldorf) eine Online-Diskussionsliste mit der E-Mail-Adresse musiksoz@kx7.de eingerichtet, die Interessierte unter [www.list.kx7.de/list?join=musiksoz](http://www.list.kx7.de/list?join=musiksoz) abonnieren können. Die Liste funktioniert mit einem entscheidenden Unterschied wie E-Mail-Austausch: Empfänger entschließen sich per Subskription aktiv dazu, Listen-Mails zu bekommen auch Nicht-Fachgruppen-Teilnehmern und -teilnehmerinnen können sich einklinken. Außerdem bleiben über die Diskussionsliste verschickte Mails auch später noch über die Listenhomepage für Subskribenten abrufbar. In Zukunft soll die Fachgruppenkommunikation ausschließlich über diesen Kanal geleitet werden. Der Listenadministrator bittet speziell die musiksoziologisch interessierten Internet-Skeptiker darum, diesen zwar etwas informelleren, aber dafür zeitsparenden Weg probeweise und unverbindlich zu beschreiten. Das elektronische Fachgruppen-Mail-Abo kann jederzeit durch eine Abmeldung beendet werden.

Die *Gesellschaft für Musikforschung* schreibt erneut den *Hermann Abert-Preis* aus.

Der Hermann Abert-Preis dient der Förderung des wissenschaftlichen Nachwuchses und wird in Aner-

kennung hervorragender Leistungen auf dem Gebiet der Musikwissenschaft vergeben.

Die Preisträger sollen nicht älter als 40 Jahre sein. Sie sollen sich durch herausragende Forschungsleistungen als wissenschaftlicher Nachwuchs hervorgetan haben. Der Preis wird in Anerkennung einer einzelnen Arbeit in deutscher Sprache (Dissertation, Habilitationsschrift) und in Würdigung der insgesamt erbrachten wissenschaftlichen Leistung verliehen. Die Benennung der Preisträgerin/des Preisträgers erfolgt durch ein vom Vorstand der Gesellschaft für jede Preisverleihung ad hoc berufenes Gremium von drei Kolleginnen bzw. Kollegen, das seine Entscheidung in eigener Verantwortung trifft. Den Vorsitz in diesem Gremium führt ein Mitglied des Vorstands der Gesellschaft für Musikforschung, das kein Vorschlagsrecht hat und nicht stimmberechtigt ist. Der Preis wird im Rahmen des Internationalen Kongresses der Gesellschaft 2004 in Weimar vergeben. Vorschläge für die Preisverleihung kön-

nen bis zum 1. März 2004 an die Geschäftsstelle der Gesellschaft für Musikforschung, Heinrich-Schütz-Allee 35, 34131 Kassel, gerichtet werden.

Dem Gremium für die Preisverleihung gehören unter dem Vorsitz von Professor Dr. Ulrich Konrad Professor Dr. Wolfgang Auhagen, Professor Dr. Wolfgang Horn und Professor Dr. Nicole Schwindt an.

In *Mf* 1/2003, S. 61, ist in dem Bericht über die Schwerter Tagung der letzte Satz wie folgt zu ergänzen: „Die tagungsinterne unaufgelöste Dichotomie von ‚politischer Musik‘ und ‚Musik und Politik‘ verdeutlicht den Status Quo der Unbeholfenheit musik- wie geschichtswissenschaftlicher Ansätze, wenn es um die Verbindung von musikalischen und politischen Phänomenen geht und darum, adäquate Beschreibungskategorien zu entwerfen und auch anzuwenden.“

## Die Autoren der Beiträge

TIM BECKER, geb. 1973 in Daun, studierte Historische Musikwissenschaft, Ethnomusikologie sowie Soziologie und Politik an den Universitäten Bayreuth und Bamberg. Seit dem Magisterexamen im Jahre 2000 ist er Promotionsstipendiat der Friedrich Naumann Stiftung und als Teilnehmer der Jahrescolloquien des SPP „Theatralität“ der DFG fester Co-Autor. Seit Mai 2000 ist er u. a. als Lehrbeauftragter innerhalb der Historischen Musikwissenschaft (Schwerpunkte: Musik des 20. Jh., Politische Theorie der Ästhetik) an der Universität Bamberg tätig. Veröffentlichungen im Bereich der Mediensoziologie, der Neuen Musik und der gender studies.

ARNOLD JACOB SHAGEN, geb. 1965 in Marburg/Lahn, studierte Musikwissenschaft, Geschichte und Philosophie in Berlin, Wien, Paris und Tours sowie Kultur- und Medienmanagement in Berlin. 1996 Promotion an der Freien Universität Berlin (*Der Chor in der französischen Oper des späten Ancien Régime*, Frankfurt 1997). Er war Forschungsstipendiat am Deutschen Historischen Institut Rom sowie am Deutschen Studienzentrum Venedig und ist seit 1997 als Wissenschaftlicher Assistent am Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth (Schloss Thurnau) tätig. Jüngste Buchveröffentlichungen: *Strukturwandel der Orchesterlandschaft. Die Kulturorchester im wiedervereinigten Deutschland*, Köln 2000; *Hector Berlioz in Deutschland. Texte und Dokumente zur deutschen Berlioz-Rezeption (1829-1843)*, Göttingen 2002; *Praxis Musiktheater. Ein Handbuch*, Laaber 2002.

KERSTIN KLENKE, geb. 1971 in Göttingen, studierte Musikwissenschaft, Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft und Ethnologie in Köln und Wien. Magisterexamen 2000 mit der Arbeit *„Crazy for Pure Products!“ Zur Problematik der Populärmusik in der musikethnologischen Forschung*. 2001–2003 wiss. Mitarb. im DFG-Projekt *Die Hofmusik in den Emiraten Nordostnigerias – Politischer Wandel im Spiegel musikalischer Anpassungsprozesse* der Robert Schumann Hochschule Düsseldorf und der Hochschule für Musik und Theater Hannover. Zur Zeit Stipendiatin der Volkswagen-Stiftung mit einem Dissertationsvorhaben zur Populärmusik in Usbekistan.

LARS-CHRISTIAN KOCH, geb. 1959 in Peine, studierte Ethnologie, Musikwissenschaft und Vergleichenden Religionswissenschaft an der Universität Bonn. Seit 1985 Ausbildung in indischer Musik, Forschungsreisen und Studium in Indien. Promotion 1994 mit einer Arbeit *Zur Bedeutung der Rasa-Lehre für die zeitgenössische Nordindische Kunstmusik*. 1995–1997 Volontariat im Linden-Museum Stuttgart im Rahmen der Sonderausstellung *Mit Haut und Haar – Die Welt der Lauteninstrumente*. Forschungsaufenthalte in Korea und Indien. Seit 1999 wiss. Mitarb. am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität zu Köln.

Dort 2002 Habilitation mit einer Arbeit über die Lieder Rabindranath Tagores. Seit 2002 Forschungen zur urbanen Musikkultur Bengalens.

JULIO MENDÍVIL, geb. 1963 in Lima, studierte traditionelle Musik und Folkloreforschung an der Nationalhochschule für Musik und Folklore in Lima (Licenciatura 1989) und Musikwissenschaft, Ethnologie und Romanistik an der Universität zu Köln. Magisterabschluss 2001 mit einer Arbeit zur Hirschschildflöte in Südamerika. Z. Zt. Promotionsstipendiat der Heinrich-Böll-Stiftung mit einem Promotionsprojekt zum deutschen Schlager. Berater der Forschungsabteilung des Zentrums für Folklore der Universität San Marcos, Lima; Musikkritiker bei lateinamerikanischen und deutschen Zeitschriften; Schriftsteller (*La Agonía del Condenado*, León 1989). Aktuelle Veröffentlichung: *Todas las Sangres: Artículos sobre Música Popular*, Lima 2001.

WOLF GERHARD SCHMIDT, geb. 1973 in Saarbrücken, studierte Germanistik, Komparatistik, Musikwissenschaft und Philosophie an der Universität des Saarlandes, der Johann-Wolfgang-Goethe Universität Frankfurt a. M. und der University of Cambridge. 1997–2003 Stipendiat des Cusanuswerks in Grund- und Graduiertenförderung. 1999 Magister Artium an der Universität des Saarlandes und Master of Philosophy an der University of Cambridge. Seit 1999 Lehrbeauftragter an der Universität des Saarlandes. 2003 Promotion bei Gerhard Sauder mit der Arbeit „Homer des Nordens“ und „Mutter der Romantik“. *James Macphersons „Ossian“ und seine Rezeption in der deutschsprachigen Literatur* (4 Bde., Berlin/New York 2003/2004). Publikationen zur Literatur- und Operngeschichte.

RÜDIGER SCHUMACHER, geb. 1953 in Beuel am Rhein (Bonn), studierte Musikwissenschaft, Germanistik und Malaiologie in Köln. Promotion (1979) mit einer Arbeit über die Gesänge im javanischen Schattentheater. 1981–1986 wiss. Mitarb. an der FU Berlin, dort Habilitation (1988) mit einer Arbeit über gesungene altjavanische Dichtung in Bali. 1990–1994 Professor für Vergleichende Musikwissenschaft an der FU Berlin; seit 1994 Professor für Musikethnologie an der Universität zu Köln. Arbeitsgebiete: Musiktraditionen Asiens (Schwerpunkt Südostasien), Theorie und Methoden der Musikethnologie.

OLIVER SEIBT, geb. 1968 in Köln, studierte Musikwissenschaft, Ethnologie und Japanologie in Köln. Magisterabschluss 1998 mit einer Arbeit über die Konstruktion kultureller Identität in der japanischen Populärmusik. Seit 2000 wiss. Mitarb. der Abteilung Musikethnologie des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität zu Köln. Er arbeitet zur Zeit an einer Dissertation über die Anwendungsmöglichkeiten von Pierre Bourdieus *Theorie der Praxis* in den Musikwissenschaften.

RAIMUND VOGELS, geb. 1956 in Wetzlar, studierte Musikwissenschaft in Köln, Legon (Ghana) und Berlin. 1987 Dissertation über die Frauengesänge der Dagaaba im Nordwesten Ghanas. Anschließend wiss. Mitarb. der Musikethnologischen Abteilung des Berliner Völkerkundemuseums, Aufbau eines Musikarchivs für die *University of Maiduguri* in Nigeria. 1990 Volontariat am Linden-Museum Stuttgart, im Anschluss daran dort Referent für Öffentlichkeitsarbeit. Gleichzeitig Forschungen im Rahmen des SFB „Kulturentwicklung und Sprachgeschichte im Naturraum Westafrikanische Savanne“ der DFG an der Universität Frankfurt/Main. 1995–2000 wiss. Mitarb. am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität zu Köln an. 2001 Habilitation über die Musik an den islamischen Herrscherhöfen im Nordosten Nigerias. Seit 2001 Professor für Musikethnologie an der Hochschule für Musik und Theater Hannover.

RAPHAEL WOEBES, geb. 1969 in Neumünster, studierte Historische Musikwissenschaft, Ethnomusikologie sowie Soziologie und Politik an den Universitäten Bayreuth und Bamberg. Er ist im Rahmen des SPP „Theatralität“ der DFG als wiss. Mitarb., seit Mai 2000 u. a. als Lehrbeauftragter innerhalb der Historischen Musikwissenschaft (Schwerpunkte: Musik des 20. Jh. Politische Theorie der Ästhetik) an der Universität Bamberg tätig. Veröffentlichungen im Bereich der Mediensoziologie, der Neuen Musik (Adriana Hölszky, Toshio Hosokawa, Helmut Lachenmann) und der gender studies.

MARTIN ZENCK, geb. 1945, studierte Musikwissenschaft, Philosophie und neueren deutschen Literaturwissenschaft in Freiburg/Br. und Berlin, wo er 1975 mit einer Arbeit über *Kunst als begriffslose Erkenntnis* promovierte. Nach der Habilitation bei Carl Dahlhaus an der TU Berlin über *Die Bach-Rezeption des späten Beethoven* 1982 war er drei Jahre Produzent für Neue Musik beim WDR in Köln. Ab 1986 Heisenberg-Stipendiat der DFG, 1989 Berufung zum Professor für Historische Musikwissenschaft an die Universität Bamberg. Seine gegenwärtigen Forschungsschwerpunkte liegen auf der Beziehung von Musik und Sprache, der philosophischen Ästhetik, der Neuen Musik, der Musik im Exil und Theresienstadt.