

Über die allmähliche Verfertigung musikalischer Gedanken beim Schreiben*

von Bernhard R. Appel, Düsseldorf

„Schreiben ist eine Phänomenalisierung des Denkens. [...] Es ist falsch zu sagen, daß die Schrift das Denken fixiert. Schreiben ist eine Weise des Denkens.“¹

Eine bestimmte Klasse von Substantiven teilt die zweifache Bedeutungseigenschaft, einerseits einen Prozess und andererseits zugleich das Ergebnis dieses Prozesses zu bezeichnen. Zu diesen Begriffen, für die die Linguistik keinen grammatischen Terminus bereit hält, gehören beispielsweise die Wörter „Bau, Erschließung, Konstruktion, Komposition, Korrektur, Operation, Verbesserung, Verfügung“. Sie alle beinhalten eine spezifische Handlungsweise und zugleich deren jeweiliges Ergebnis. Der sprachliche Gebrauchskontext grenzt im Regelfall die beiden Bedeutungssphären hinreichend voneinander ab. Die Statik des Ergebnisses setzt die Dynamik des Handelns voraus; das eine findet ohne das andere nicht statt.

Das Interesse des editorisch tätigen Musikphilologen an einer Komposition ist vornehmlich produktorientiert. Es geht ihm um die Komposition als abgeschlossenes Gebilde, deren Text kritisch zu konstituieren ist. Der prozesshafte Aspekt einer Komposition, ihre Genese, gerät dabei natürlich in den Blick, ist aber nicht eigentlich Gegenstand von Werkeditionen. Der Skizzenforscher dagegen arbeitet prozessorientiert. Er befasst sich mit Entwürfen, Skizzen und Arbeitsmanuskripten, in denen der Kompositionsvorgang erkennbar wird. Aber auch die Skizzenforschung legitimiert ihre Erkenntnisbemühungen aus dem Telos des Abgeschlossenen: Ihr gelten Arbeitsmanuskripte als Zwischenstationen auf dem Weg zur vollendeten Komposition, und selbst das uneingelöst gebliebene Kompositionsfragment wird als Konjunktiv eines Werks begriffen.

In den 1970er-Jahren hat sich in Frankreich eine philologische Zweigdisziplin herausgebildet, die in weiten Teilen als literaturwissenschaftliches Pendant zur traditionsreichen musikalischen Skizzenforschung gelten kann, deren Forschungsansätze aber dennoch unserer Fachdisziplin neue Impulse geben könnten. Die methodisch dem Strukturalismus verpflichtete sogenannte „critique génétique“² versteht sich als „analytische Handschriftenforschung“³ bzw. als „Schreibforschung“ (S. 267). Ihr Ziel ist es, anhand

* Der Beitrag wurde in stark gekürzter Form am 27.9.2002 in Düsseldorf im Rahmen des *Editorenseminars III: Schreib- und Schaffensprozesse und ihre editorische Darstellung* der Fachgruppe Freie Forschungsinstitute vorgetragen. Die im Hinblick auf das sich daran anschließende Round-Table-Gespräch z. T. zugespitzten Thesen werden in der vorliegenden Druckfassung beibehalten.

¹ Vilém Flusser, „Die Geste des Schreibens“, in: *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*, Bensheim/Düsseldorf 21993, S. 35 u. 38.

² Die folgenden Ausführungen beziehen sich, sofern nicht anders vermerkt, auf die Abhandlung von Almuth Grésillon, *Literarische Handschriften. Einführung in die „critique génétique“*, aus dem Französischen übersetzt v. Frauke Rother u. Wolfgang Günther, redaktionell überarbeitet v. Almuth Grésillon (= *Arbeiten zur Editionswissenschaft* 4), Bern/Berlin etc. 1999. Zitate und inhaltliche Bezugnahmen werden innerhalb meiner Darlegung in geklammerten Seitenverweisen nachgewiesen.

³ Marianne Bockelkamp, *Analytische Forschungen zu Handschriften des 19. Jahrhunderts. Am Beispiel der Heine-Handschriften der Bibliothèque Nationale Paris*, Hamburg 1982, S. 10.

literarischer Werkstatthandschriften individuelle Schreibprozesse zu rekonstruieren. Dass dieser Ansatz mit kritischer Distanz an Friedrich Beißners genetischen Stufenapparat der Hölderlin-Ausgabe (1943–1974) anknüpft, die Hans Zeller in der Conrad-Ferdinand-Meyer-Ausgabe (1958 ff.) verfeinert hat, sei am Rande vermerkt (S. 226 ff.). Das Corpus textgenetischer Untersuchungen bildet der sogenannte „avant-texte“ (S. 25 u. 139 f.), in seiner wissenschaftlich erschlossenen Form auch „dossier génétique“ genannt (S. 52, 97, 140 u. 294), worunter die Summe aller verfügbaren Manuskripte (respektive Typoskripte) verstanden wird, die der Fassung eines literarischen Werks vorausgehen. Auch periphere Quellen, biographische Informationen, Tagebücher, Briefe, Berichte von Zeitgenossen, vom Autor benutzte Informationsquellen etc. werden in die textgenetischen Untersuchungen einbezogen (S. 38 u. 265). Sie gehen vom materiellen Befund der Handschrift aus und interpretieren die in ihr erkennbaren Schreib- und Denkbewegungen (S. 36). Dabei ist das Werkstattmanuskript im doppelten Sinne zu entziffern: einmal hinsichtlich des gemeinten, notierten Textes und zum andern hinsichtlich des Metatextes, der Aufschlüsse über den Schreibvorgang selbst gibt. Zum Metatext gehören die Raumordnung der Notate (die Topographie von Streichungen, Tekturen und Interpolationen), Einfügungsvermerke, auktoriale Selbstkommentare, Kritzeleien sowie alle mehr oder weniger zufälligen piktorialen Elemente (z. B. Tintenabklatsch) etc., Schreibspuren also, die auf die Konstruktion des Textes hinweisen, ohne selbst bedeutungstragender Verbaltext im Sinne des Literarischen zu sein. Schreiben ist – wie jede Selbsterfahrung lehrt – kein gleichförmig-kontinuierlicher Prozess. Denkpausen, Schaffenzäsuren, Korrekturen, Streichungen, Einschübe, Umstellungen usw. erzeugen individuelle Textbilder, welche innerhalb gewisser Grenzen auf Denkvorgänge des Autors rückschließen lassen. Die critique génétique unterscheidet zwischen „écriture“, dem Schreibprozess, und „écrit“, dem Schreibprodukt, wobei sie „écriture“ bzw. die ihr folgende „ré-écriture“ (Überarbeitung) zum Forschungsgegenstand erhebt. Mittels „quasi archäologischer Verfahren“⁴ soll der Entstehungsprozess eines Werkes aus den Schreibspuren überlieferter handschriftlicher Textträger herausgefiltert werden. Louis Hay, einer der Begründer der neuen französischen Forschungsrichtung, bezeichnet den Entstehungsprozess als eine „dritte Dimension der Literatur, in der sich die verschiedenen Komponenten der Schrift – Sozialität und Individualität, Bewußtes und Unbewußtes, Sprache und Form – im Fluß, in ihrer ständigen Wechselwirkung, in ihrer dialektischen Dynamik wahrnehmen“⁵ lassen. „Hauptziel“ der critique génétique „ist nicht die Herstellung des [Werk-]Textes, sondern das Freilegen der Schreibmechanismen, die dem Schaffensprozess zu Grunde liegen. Im Mittelpunkt dieser neuen Fachrichtung steht nicht der Text, sondern erstmalig die Handschrift“ (S. 125).

Zwischen der Werkstatthandschrift und dem gedruckten Werk besteht eine grundsätzliche Distanz. Denn weder ist die Chronologie des Schreibens identisch mit der finalen Textchronologie des gedruckten literarischen Werks noch ist die textgenetische Summe der Arbeitsmanuskripte deckungsgleich mit Inhalt und Form des publizierten Textes. Der Textgenetik liegt ein dynamischer Literaturbegriff zugrunde, in dem das abgeschlossene

⁴ Louis Hay, „Die dritte Dimension der Literatur. Notizen zu einer ‚critique génétique‘“, in: *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft* 16 (1984), S. 307–323; hier S. 308.

⁵ Ebd., S. 323. Die beiden anderen „Dimensionen“ bestehen im Werk und seiner Rezeption.

Werk nahezu unbeachtet bleibt (S. 16). Mehr noch: Die Konzentration auf den „avant-texte unterminiert [...] die bislang unantastbare Autorität des (Werk-)Textes, da dieser zurückgestuft wird auf die Ebene eines Zustandes unter vielen“ (S. 27). Trotz der Distanz zum vollendeten Werktext geht es der critique génétique auch darum, die Erkenntnisse der Schreibforschung zu einem hermeneutischen Schlüssel für das Verstehen literarischer Werke zurechtzufeuern (S. 32 u. 44). Literatur wird als eine spezifische geistige Aktionsform verstanden (S. 15). Sie wird einerseits als rational kontrollierte Denkhandlung und andererseits als triebhafter Prozess begriffen (S. 19, 24 u. 239). In der textgenetischen Untersuchung werden die überlieferten Schreibdokumente geordnet, entziffert und schließlich durch Transkriptionen in eine lesbare Form gebracht, wobei diakritische Symbole über die Schreibchronologie und Schreibvorgänge Auskunft geben. Trotz zahlreicher textgenetischer Studien zur französischen Literatur⁶ existiert bis heute noch keine verbindliche textgenetische Theorie (S. 44), vielmehr erweisen sich die unterschiedlichen Methoden und Darlegungsformen als ein rechtes „textgenetisches Babel“ (S. 153). Dessen ungeachtet hat die critique génétique mittlerweile in der französischen Musikwissenschaft, in der die Musikphilologie eine im Vergleich zu den angelsächsischen und deutschsprachigen Ländern eher untergeordnete Rolle spielt, erste Wurzeln geschlagen,⁷ doch ein wirklicher Brückenschlag zur musikalischen Skizzenforschung ist noch nicht zu erkennen.

Der Darstellungsmodus der Transkription soll die komplexe Zeitlichkeit des Schreibprozesses deutlich werden lassen. Vermittelt wird die Textabfassung (Textualisierung), der Schreibprozess als Denkhandlung. Der in der Schrift (écrit) manifest gewordene Schreibstrom (écriture) ist ein komplexer Arbeitsvorgang, wobei sich vier grundlegende Schreiboperationen unterscheiden lassen, die sich als Umarbeitungen (ré-écriture) auf einen Grundtext beziehen. Sie können den Status schreibtechnischer Universalien beanspruchen, denn sie gelten für literarische und kompositorische Werkstatthandschriften, und nicht zufällig sind sie in jedem Computerschreibprogramm verfügbar (S. 50 ff. u. 72). Sie lassen sich unter dem strukturalistischen Oberbegriff der „Substitution“ zusammenfassen, da es sich durchweg um Ersetzungsmaßnahmen handelt (S. 184):

Schreiboperationen (Umarbeitungsformen eines Grundtextes)

(→ bedeutet: „wird ersetzt (substituiert) durch“)

Variante:	Substitution:	Maßnahme innerhalb des Schreibprozesses (Beispiele):
Ersetzung:	A → B	Streichung (oder Tektur) u. Interlinearversion; Marginalie; Einlageblatt
Tilgung:	A → Null	Streichung; Tektur; Entfernen durch Herausschneiden
Erweiterung:	Null → A	Interlinearversion; Marginalie; Einlageblatt
Umstellung:	AXY → XAY (oder XYA)	Verweiszeichen; Tektur u. Neuschrift; Umpaginierung

Jede dieser vier Grundoperationen beinhaltet unausgesprochen eine zeitliche Aussage, da sie Relationen zwischen einem früheren und einem späteren Textzustand herstellen (S. 47).

⁶ Einen bibliographischen Überblick über neuere textgenetische Ausgaben bietet Grésillon, S. 303.

⁷ Beispielsweise in Michaël Levinas' Aufsatz „De la rature et de l'accident dans le processus de la composition musicale“ in: *Genesis. Manuscrits – Recherche – Invention* 1 (1992), S. 113–116.

In der Handschrift präsentiert sich der Text als dreidimensionales Gebilde, denn die zweidimensionale Schrift und deren Umarbeitung vollziehen sich in der Zeit (S. 153 f.). Die Zeitdimension manifestiert sich im Modus des Schreibens: im regulären Textfluss ebenso wie in der Blattfolge verschiedener Manuskripte, in der Topographie von Marginalien, Interlinearvarianten, Überklebungen und Ersatzblättern und in Ordnungszeichen (Nummerierungen, Einfügungs- und Verweiszeichen; S. 183). Aus dieser Dreidimensionalität der Schrift resultieren besondere Darstellungsprobleme textgenetischer Publikationen, da sie auf die zweidimensionale Papierfläche angewiesen sind.

Aus diesen Ausführungen dürften Gemeinsamkeiten zwischen der *critique génétique* und der wissenschaftsgeschichtlich älteren musikalischen Skizzenforschung, die übrigens durchaus im Blickfeld der französischen Textgenetiker steht (S. 282), deutlich geworden sein, und der Leser mag sich deshalb fragen, worin denn nun der neue Impuls für unsere Disziplin liegen soll, der von der *critique génétique* ausgehen könnte.

Es ist hier nicht der Ort, die bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts zurückreichende Geschichte der musikalischen Skizzenforschung und ihre unterschiedlichen Forschungsansätze, Methoden und Erkenntnisziele darzulegen, und ich bin mir der problematischen Pauschalisierung bewusst, wenn ich von der musikwissenschaftlichen Skizzenforschung schlechthin spreche. So vielfältig, differenziert und methodenpluralistisch die Skizzenforschung sich im Verlauf ihrer etwa 150-jährigen Geschichte auch präsentieren mag, so teilen Skizzenuntersuchungen – soweit ich dies zu überblicken vermag – eine elementare Gemeinsamkeit. Sie gehen von einer gegebenen textlichen Grundschrift aus, verzichten aber darauf, skripturale Abläufe, die Mikrochronologie des Schreibens, die *écriture* der Grundschrift, systematisch zu untersuchen. Dies aber ist ein zentrales Anliegen der *critique génétique*. Überspitzt formuliert interessiert sie sich weniger für das, was geschrieben worden ist, als vielmehr dafür, wie es schreibend zu Stande gekommen ist.

Die musikalische Skizzenforschung dagegen behandelt die notierte Grundschrift quasi als voraussetzungslose *res facta*, die nicht weiter auf den ihr zugrundeliegenden Schreibprozess befragt wird, und analysiert vornehmlich nachfolgende Textschichten. In der Diktion der *critique génétique* hieße dies, der Blick der Skizzenforschung ist auf die *ré-écriture*, auf die Überarbeitung und Fortentwicklung des Textes und nicht auf die ihr vorausgesetzte *écriture* der Grundschrift gerichtet. Die *critique génétique* regt dazu an, in der Skizzenforschung – metaphorisch gesprochen – neben der Lupe auch das Mikroskop zu benutzen, um den Diskurscharakter kompositorischen Denkens offenzulegen.

Dass komponierendes Schreiben eine Denkform, „ein Arbeiten des Geistes in geistfähigem Material“⁸ ist, war auch Komponisten bewusst. In einem Brief an Henriette Voigt etwa schrieb Robert Schumann am 11. Juni 1838:

„Die Musiken mancher Componisten gleichen ihren Handschriften: schwierig zu lesen, seltsam anzuschauen; hat man's heraus aber, so ist's als könne es gar nicht anders sein; die Handschrift gehört zum Gedanken, der Gedanke zum Charakter etc.“⁹

⁸ Eduard Hanslick: *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Historisch-kritische Ausgabe, Teil 1, hrsg. v. Dietmar Strauß, Mainz, London 1990, S. 79.

⁹ F. Gustav Jansen, *Robert Schumanns Briefe. Neue Folge*, Leipzig 21904, S. 121 f. In die gleiche musikgraphologische Richtung zielt Schumanns Aussage über Mendelssohn Bartholdy: „Seine Handschrift [ist] auch ein Bild seines harmonischen Inneren!“ (*Erinnerungen an Felix Mendelssohn Bartholdy. Nachgelassene Aufzeichnungen von Robert Schumann*, hrsg. v. Städtischen Museum Zwickau (Sachsen), bearbeitet v. Dr. Georg Eismann, Zwickau o. J. [1947], S. 55).

Der hier anklingende graphologische Aspekt der Musikhandschrift hat auch Emanuel Winternitz beschäftigt. In seinem 1955 erschienenen zweibändigen geschichtlichen Überblick über Kompositionsautographe hat er sich einer charakterdeutenden Musik-Graphologie angenähert, zugleich aber vor damit verknüpften übertriebenen Hoffnungen gewarnt.¹⁰ Graphologie soll uns hier nicht weiter interessieren. Verdienstvoll bleibt Winternitz' systematische Annäherung an Schreibmittel, Schreibabläufe, Zeichenrelationen, Schreibdialekte und individuelle Notierungsformen.¹¹ Was in den 1970er-Jahren die literarische critique génétique für die französische Literatur ausbaute, hat Winternitz bereits Jahre zuvor für die musikalische Skizzenforschung in Umrissen konturiert. Doch wurden innerhalb der monographisch orientierten musikalischen Skizzenforschung seine systematischen Ansätze nicht aufgegriffen. Unsystematische, punktuelle Schreibanalysen innerhalb der Skizzenforschung und innerhalb der Editionsphilologie ließen sich allerdings unschwer auflisten.

Sowohl in der literarischen als auch in der musikalischen Editionsphilologie hat die Untersuchung der écriture zugegebenermaßen ihren festen, wenn auch nur partikularen Platz. Bereits Karl Lachmann forderte, dass der Editor „bei jedem Zweifel dem Verfasser in seine geistige Werkstatt schauen und ganz die ursprüngliche Thätigkeit desselben reproduciren“¹² müsse. Auch Gustav Nottebohm empfahl, den individuellen Modus der Notation zu studieren, um mehrdeutige Lesarten mittels Schreibanalyse zu klären.¹³ Doch beschränken sich derartige Analysen auf einzelne editorische Problemfälle, etwa um das Zustandekommen von Abschreib- bzw. Überlieferungsfehlern herauszufinden oder um ambige Lesarten zu entschlüsseln. Die Ergebnisse dieser punktuellen, quasi advokatorischen Schreibuntersuchungen im Dienste der Editionsphilologie fließen zwar regelmäßig in die Textkonstitution ein und werden im kritischen Apparat dargelegt, sie sind aber von einer systematischen Analyse von Schreibvorgängen jenseits editorischer Interessen noch weit entfernt.

Es wäre vermessen, an dieser Stelle ein Programm für eine musikalische Schreibforschung vorzulegen, zumal dies eine forschungsgeschichtliche Würdigung dessen voraussetzte, was die traditionsreiche musikalische Skizzenforschung bereits geleistet hat. Lediglich einige grundsätzliche Überlegungen zu kompositorischen Schreibprozessen sollen hier mit einigen Fallbeispielen verknüpft werden, um aufzuzeigen, wo und wie eine systematische Erforschung musikalischer Schreibprozesse ansetzen könnte.

Im Unterschied zur eindimensionalen, linear vektorisierten Wortschrift präsentiert sich die Notenschrift in einer Partitur als zweidimensionales Konstrukt, als Graphik, was durch die Redeweise vom „Notenbild“ sprachlich treffend zum Ausdruck gebracht wird. Diese an sich triviale Feststellung wirft allerdings die Frage auf, wie dieses ‚Bild‘ schreibend zustande kommt, da der Komponist ja stets nur eine Dimension der Schrift, entweder die Horizontale oder die Vertikale realisieren kann. Unschwer lässt sich vorstellen, dass ein Klavierlied schreibtechnisch auf einem anderen Wege zustande kommt als ein Streichquartett oder eine Symphonie, dass eine Cantus-firmus-Vertonung wiederum anderen Schreibabläufen folgt als eine Variationsfolge oder ein Basso-ostinato-Satz. Nicht nur

¹⁰ Emanuel Winternitz, *Musical Autographs from Monteverdi to Hindemith*, 2 Bde., Princeton 1955 (Neuaufgabe: New York 1965. Aus ihr wird nachfolgend zitiert); hier Bd. 1, S. 35. Winternitz' Anthologie knüpft an Georg Schünemanns Ausgabe *Musikerhandschriften von Bach bis Schumann* (Berlin/Zürich 1936) an, welche sich zum Ziel setzte, „Bausteine zu einer Grundlegung der musikalischen Handschriftenkunde“ zusammenzutragen (S. 8). Schünemanns graphologisch deskriptive Handschriftenbeschreibung steht unter dem Einfluss der Schriften des Graphologen Ludwig Klages, dessen grundlegende Publikation *Handschrift und Charakter* (1917) im Jahre 1936 in der 17. Auflage erschienen ist.

¹¹ Winternitz, Bd. 1, S. 3–43. Im zweiten Einleitungskapitel befasst sich Winternitz mit „The Writing Act“ und nimmt dabei „The Tools of Writing, Changing Fashions of Writing, Individual Hands“ und „Relations between the Signs“ in den Blick.

¹² Karl Lachmann, *Kleinere Schriften zur deutschen Philologie*, hrsg. v. Karl Müllenhoff, Leipzig 1866, S. 566.

¹³ Gustav Nottebohm, „Zur Reinigung der Werke Beethovens von Fehlern und fremden Zuthaten“, in: *AmZ, Neue Folge*, 21 (1876), Sp. 322.

Werkstatthandschriften, sondern gerade auch abgeschlossene Werkmanuskripte – Autographe im emphatischen Sinne – lassen sich hinsichtlich ihrer Genese befragen, zumal in ihnen nicht selten Skizzierung, Ausarbeitung und Überarbeitung – wie im folgenden Beispiel – bruchlos ineinander übergehen¹⁴ (Abb. 1).



Abb. 1: W. A. Mozart, *Streichquintett C-Dur*, KV 515 (1787/89), 4. Satz, Allegro, T. 355–384 (US-Wa, The Gertrude Whittall Foundation Collection)

Das Streichquintett C-Dur KV 515 komponierte Mozart offenbar nach einem Leitstimmenprinzip, bei dem zunächst der kompositorische Vordergrund, d. h. eine einzelne melodisch bzw. thematisch führende Stimme niedergeschrieben wurde, wonach die übrigen Stimmen ergänzt wurden.¹⁵ Das Faksimile (Abb. 1) zeigt, dass in den T. 355–375 zunächst Violine I als Leitstimme in eine ansonsten noch leere Partitur niedergeschrieben wurde, denn die Taktstrich-Positionen werden in dieser Stimme definiert und später für die restlichen Stimmen nach unten verlängert. Die winzige Streichung (einer Viertel- und einer Achtelpause) in Violine I, T. 375 kündigt nicht nur einen Wechsel der Leitstimme an, sondern indiziert – obwohl sie für die finale Werkfassung eine irrelevante Schreibspur darstellt – eine neue kompositorische Entscheidung: Sie manifestiert sich im nachfolgenden imitatorischen Abschnitt, in dem Violine I vorübergehend als Leitstimme entthront wird. Im Schreibprozess wechselt nun

¹⁴ Dass Entwürfe in Arbeitsmanuskripten quasi resorbiert erscheinen, könnte eine Ursache dafür sein, dass vor 1800 vergleichsweise wenig separate Skizzen überliefert sind.

¹⁵ Die folgenden Ausführungen zu Mozart stützen sich auf die Beobachtungen von Winternitz, Bd. 1, S. 77.

die Leitstimme für zwei Takte in das Cello (T. 373–374), springt danach kurz in die Viola I (T. 375–377), um schließlich (in T. 377) wiederum an Violine I überzugehen. Auch wenn das Taktstrich-Muster in T. 375–379 keine eindeutigen Aussagen über die tatsächlichen schreibtechnischen Grenzen des Leitstimmenwechsels erlaubt, zeigt doch die hier zweifelsfrei erkennbare Störung des vorigen regelmäßigen Taktstrich-Musters, dass hier eine Änderung der Schreibattitüde, ein Wechsel der stimmlichen Schreibebene und mithin ein Umbruch im kompositorischen Konzept vorliegt. Er lässt sich sogar noch genauer bestimmen, denn der Abschnitt T. 355–374 ist eine Quarttransposition von T. 100–119. Im Gegensatz zur ursprünglichen imitatorischen Verzahnung von Cello, Violine I und Viola II in T. 118–123 änderte Mozart in T. 373–378 die kanonischen Einsätze in Cello, Viola I und Violine I, wodurch der indikative Charakter der geringfügigen Schreibstörung in Violine I, T. 375 bestätigt wird: Die später gestrichenen Pausen in T. 375 folgten nämlich zunächst ‚mechanisch kopierend‘ dem Vorgabemuster der Parallelstelle (T. 120). Darüber hinaus zeigt der Parallelstellenvergleich, dass in den beiden Abschnitten unterschiedliche skripturale Prozesse vorliegen. Während T. 118–123 ff. im genuinen Sinne erfunden sind, erscheint Mozart in T. 355–375 als Kopist seiner selbst.

Robert Schumann hätte übrigens auf die Ausnotierung der Reprise aus schreibökonomischen Gründen verzichtet und sie lediglich durch einen kurzen verbalen oder numerischen Rückverweis mit Transpositionsvermerk ins Manuskript eingebracht. Zu fragen wäre, warum Mozart und vor ihm J. S. Bach und Händel und viele andere Komponisten weitgehend geschlossene Aufführungspartituren herstellten, wogegen Schumann und andere sich mit offenen Partituren begnügten, die einer komplettierenden Reinschrift bedurften, um aufgeführt und gedruckt werden zu können.

Was wir undifferenziert als „Komponieren“ bezeichnen, erweist sich in der Handschriftenanalyse als differenzierter, verzahnter Wechsel von Schreib-, Lese-, Hör- und Denkprozessen. Innerhalb der Werkgenese, die sich über die Stationen ‚Entwurf, Ausarbeitung, klangliche Erprobung, Revision, Fahnenkorrektur‘ etc. vollzieht, verhält sich – idealtypisch betrachtet – der schreibende Komponist in der jeweiligen Arbeitsphase in unterschiedlicher Weise zum eigenen Text. Während er in der Entwurfsphase seiner ‚inventio‘ und dem für ihn verbindlichen kompositorischen Regelsystem folgend im genuinen Sinne als Autor komponiert, verhält er sich in der Ausarbeitungsphase, der ‚elaboratio‘, tendenziell als reaktiver Handwerker oder bloßer Kopist, der seine eigenen Entwurfsvorgaben komplettiert. Während der klanglichen Erprobung, sei es selbst am Klavier oder in einer an ein Ensemble delegierten Probeaufführung, begegnet der Komponist seinem Text als Hörer und/oder als Interpret und Leser und zugleich als Kritiker seiner selbst. Die Phase der Revision versetzt ihn in die Rolle des kritischen und zugleich auch kreativen Redakteurs. Und die Fahnenkorrektur schließlich macht ihn zum Lektor, dem allerdings die eigene selbstkritische Autorensseele oft genug die Arbeit erschwert. Bearbeitet er darüber hinaus auch noch sein eigenes Werk, so wird er zum Arrangeur. Autor, Handwerker, Kopist, Hörer, Interpret, Kritiker, Lektor und Arrangeur in sich vereinigend, erweist sich der Komponist als eine psychologisch brisante multiple Persönlichkeit.¹⁶

¹⁶ Hierin liegt eine wesentliche Ursache für schöpferische Blockaden begründet, wie wir sie aus vielen Komponistenbiographien kennen. Dies gilt auch mutatis mutandis für Literaten. Dass die critique génétique deshalb eine besondere Affinität zur Psychologie und zur Psychoanalyse aufweist, ist einleuchtend (Grésillon, S. 223).

Mit diesen unterschiedlichen Verhaltensweisen gegenüber dem eigenen Text korrespondieren verschiedene Schreibhaltungen: ‚erfinden, nach Regeln ergänzen, revidieren, lesen und korrigieren, konzeptionell ändern, arrangieren‘. Jede Attitüde hinterlässt ihre besondere Schreibspur, deren zugrunde liegende Denkhaltung es zu entziffern gilt. Komponieren ist eben mehr als bloß „ein Übersetzen der innerlich erklingenden Gebilde in die üblichen Notenzeichen“, wie Hugo Riemann¹⁷ glaubte.

Die fürs erste irritierende Tatsache, dass Komponisten bereits inmitten des Kompositionsprozesses bestimmte, nicht nur mechanische Arbeiten an Hilfskräfte delegieren, wird angesichts dieser heterogenen Personalunion durchaus plausibel. Das Spektrum externer Assistenzen ist breit. Richard Wagner ließ einen großen Teil seiner ersten, mit Blei notierten Skizzen zum *Tristan* von Mathilde Wesendonck mit Tinte ‚überziehen‘, was stellenweise zu Fehlern führte, die Wagner im Entwurf selbst nicht mehr richtig stellte.¹⁸ Während der Komposition vokalsinfonischer Werke beauftragte Schumann regelmäßig einen Kopisten mit der Reinschrift seines Vokalsatzentwurfs, um dann in das ansonsten noch leere Partiturenpräparat den Orchestersatz einzuarbeiten. Jean-Baptiste Lully hat bei einigen seiner Instrumentalwerke nur den zweistimmigen Außenstimmensatz komponiert und die Ausarbeitung der Mittelstimmen seinen Sekretären Lalouette und Colasse anvertraut.¹⁹ Henry Purcell überließ in Vokalwerken die instrumentale Verdoppelung der Singstimmen seinen Assistenten.²⁰ In den letztgenannten Fällen (Schumann, Lully, Purcell) ist demnach der eigentliche Kompositionsprozess in scheinbar paradoxer Weise schon abgeschlossen *bevor* eine vollständige Partitur vorliegt. Joachim Raff assistierte Franz Liszt bei der Instrumentation symphonischer Werke. Viele Komponisten, z. B. Schumann und Brahms, suchten den kompetenten aufführungspraktischen Rat von Musikern oder lassen sich wie Anton Bruckner in ihrer Werkkonzeption beeinflussen. Die Kompositionswerkstatt ist keine Einsiedelei, sondern ein arbeitsteiliger kollektiver Handwerksbetrieb, in dem der Komponist mit Musikern, Kopisten, Librettisten, Stechern, Lektoren und Verlegern zusammenarbeitet.²¹ Auch Impresarios, Kirchenbehörden, lokale Aufführungsbedingungen und selbst Zensoren²² können auf die Werkgestalt Einfluss nehmen. Dies alles kann sich in Schreibspuren materialisieren.

Während in einer Druckausgabe das oben skizzierte unterschiedliche auktoriale Schreibverhalten gänzlich gelöscht ist, erlaubt die Analyse von Schreibspuren in Manuskripten Rückschlüsse auf einzelne Schaffensvorgänge.

Das eben dargelegte Leitstimmenprinzip lässt sich bei Mozart übrigens vielfach nachweisen. Es tritt in Fragmenten eindrucksvoll und unzweifelhaft hervor.²³ Da es aber nicht nur bei Mozart, sondern auch bei anderen Komponisten anzutreffen ist, darf man im Leitstimmenprinzip eine überindividuelle kompositorische Schreib- und Denkhaltung vermuten. Sie lässt sich vor allem aus Entwurfsfragmenten herauslesen. Die Rekonstruktion der durch das Satzgefüge mäandernden Leitstimme eröffnet – nebenbei bemerkt – auch der musikalischen Analyse neue Wege.²⁴

¹⁷ Hugo Riemann, „Spontane Phantasietätigkeit und verstandesmäßige Arbeit in der tonkünstlerischen Produktion“, in: *Jb. der Musikbibliothek Peters* 16 (1910), S. 42.

¹⁸ Die letzten 13 Blätter des 3. Aktes sind nicht in dieser Weise mit Tinte nachgezogen. Vgl. hierzu Robert Bailey, *The Genesis of Tristan und Isolde and a study of Wagner's sketches and drafts for the first act*, Diss. Princeton 1969, S. 70.

¹⁹ Romain Rolland, *Meister der Musik (Musiciens d'autrefois)*, Paris 1908, deutsch v. Wilhelm Herzog, Olten 1950, S. 122 und 124. Rolland stützt sich auf die zeitgenössische Berichterstattung von Le Cerf de la Viéville.

²⁰ Sven Hansell, „Henry Purcell. The Fairy Queen (1692)“, in: *Musikerhandschriften von Heinrich Schütz bis Wolfgang Rihm*, hrsg. v. Günter Brosche, Stuttgart 2002, S. 18.

²¹ Zur kollektiven Arbeit am Text am Beispiel J. S. Bachs siehe Reinmar Emans, „Quellenmischung von Partitur und Stimmen in der Neuen Bach-Ausgabe. Ein legitimes Verfahren der Edition?“, in: *Musikedition. Mittler zwischen Wissenschaft und musikalischer Praxis*, hrsg. v. Helga Lühning (= *Beihefte zu Editio* 17), Tübingen 2002, S. 97–106; hier S. 98 f.

²² Alice M. Hanson, *Die zensurierte Muse. Musikleben im Wiener Biedermeier* (= *Wiener Musikwissenschaftliche Beiträge* 15), Wien/Köln 1987; S. 58–62.

²³ Vgl. beispielsweise den gestrichenen ersten Entwurf der T. 212 ff. aus dem 2. Satz des *Streichquintetts C-Dur KV 515* (NMA VIII/19,1, S. 183 f.) sowie die grundlegenden Forschungen von Ulrich Konrad, *Mozarts Schaffensweise. Studien zu den Werkautographen, Skizzen und Entwürfen*, Göttingen 1992.

²⁴ Johann Christian Lobe, der in seinem *Lehrbuch der musikalischen Komposition* (4 Bde., Leipzig 1850, 1855, 1860, 1867) Ratschläge zur Skizzierungs- und Entwurfstechnik erteilt, hält Mozarts Arbeitsweise „für die zweckmässigste beim Schaffen eigener Kompositionen.“ Lobe empfiehlt für das Erlernen der Instrumentation aus didaktischen Grün-

Abbruchsprofile fragmentarischer Skizzen sind besonders geeignet, Schreibverläufe zu rekonstruieren. In Robert Schumanns Skizzen zum *Requiem* op. 148 findet sich eine verworfene Fassung des *Benedictus* (Abb. 2).

[Seite 16. , 5:]

Tenor
<1> <2> <3> <4> <5>
Be ne dic tus qui ve nit in no mi ne De i Be ne

Bass
Be ne dic tus qui ve nit in no mi ne De i

[Seite 16. , 6:]

<6> <7> <8> <<9>> <<10>>
dic tus qui ve nit in no mi ne Do mi ni be ne dic tus qui ve nit in no mi ne

Be ne dic tus qui ve nit in no mi ne Do mi ni

[Seite 16. , 7:]

<<11>> <<12>> <9> <10>
in no mi ne do mi ni

Abb. 2: R. Schumann, gestrichener Entwurf zum *Benedictus* aus dem *Requiem* op. 148 (Transkription des Originals im Heinrich-Heine-Institut, Düsseldorf: 74.114)

den eine Art Leitstimmen-Exzerpt auf der Basis einer gedruckten Komposition: „Handelt es sich [...] um das Studium des Schülers in Bezug auf die Art, wie die Meister ihre Gedankenzeichnung in der Partitur koloriert haben, so ist kein Verfahren unterrichtender und fantasiebefruchtender als das, aus guten Instrumentalwerken die blosse Hauptmelodie auszuziehen, einstimmig, nur auf einem Liniensystem notirt, dieselbe eine Zeitlang beiseite zu legen, dann wieder vorzunehmen, und ihre Instrumentirung nun Schritt für Schritt in der Partitur zu betrachten“ (Bd. 2, S. 225; hier zit.

Indem man den Text aus der Perspektive des Abbruchmusters betrachtet, ihn gewissermaßen rückwärts liest, lassen sich Schreibvorgänge und mithin kompositorische Denkformen annäherungsweise erkennen. Die Niederschrift erfolgte offenbar abschnittsweise und legt folgende Schreibchronologie nahe:

1. Notierung der Tenor-Melodie, denn in ihr ist die Skizze am weitesten vorangetrieben
2. Textunterlegung der Tenorstimme, denn sie enthält die letzte Textierungsmaßnahme
3. Notierung der Vokalbass-Melodie, denn sie folgt quantitativ und qualitativ, nämlich kanonisch, der Tenorstimme.
4. Die Textunterlegung der Vokalbass-Stimme ist schreibchronologisch unsicher zu bestimmen, da sie sich wegen der kanonischen Stimmführung aus dem Tenor ableiten lässt.
5. Notierung des Instrumentalbasses und der Generalbassziffern, denn der Instrumentalbass verhält sich in Bezug auf das Vokalduett reaktiv und ist quantitativ am wenigsten ausnotiert. Außerdem enthält er trotz seiner rhythmischen Gleichförmigkeit die meisten Korrekturen. Sie machen darauf aufmerksam, dass der harmonische Satz dem Komponisten Probleme bereitete.
6. Notierung instrumentaler Füllstimmen, die sich aber noch als Lückentext präsentieren.

Auch wenn die Stufen 1 und 2 bzw. 3 und 4 (also die Abfolge von Melodie und Textunterlegung) skriptural getrennt verlaufen, muss man davon ausgehen, dass mental beide Vorgänge miteinander verknüpft sind: Der liturgische Text formt den melodischen Verlauf, noch bevor er niedergeschrieben wird. Mit der Melodiebildung, z. B. durch den emphatischen Septimensprung, mit dem das Wort „Benedictus“ verbunden ist, ist bereits auch die dominantische Harmonik vorgegeben. Was im Schreibprozess notwendigerweise linear und chronologisch voneinander getrennt ist, ist in Wirklichkeit ein komplexer kompositorischer Denkvorgang. Die hier wie auch sonst bei Schumann häufig zu beobachtende nachlässige und schwer lesbare Textierung erklärt sich durch die Präexistenz des Singtextes: Weil er außerhalb der Skizze in gedruckter Form vorliegt, jederzeit also abrufbar ist, kann seine Niederschrift im Autograph vernachlässigt werden.

Schumanns Fragment lässt eine weitere Hypothese über den Schreibvorgang zu. Die Skizzierung der Singstimme folgt offenbar sprachlich-syntaktischen Einheiten, die im vorliegenden Text auch durch Pausen kenntlich gemacht sind. Den Anfang bildete der Tenorabschnitt „Benedictus qui venit in nomine Dei“, wobei offen bleibt, ob Schumanns Ersetzung des liturgisch verbindlichen „Domini“ durch „Dei“ absichtsvoll vorgenommen worden ist. Auslöser für die Streichung der T. « 9–12 » („benedictus ... domini“) war offenbar der Anschlusstakt « 12 », der den Komponisten motivierte, den ursprünglich mit einer neuen Melodieführung geplanten Abschnitt durch eine Wiederholung der Eingangstakte « 2 » zu ersetzen. Damit tritt die Komposition aber gewissermaßen auf der Stelle. Vielleicht war dies der Grund, den Entwurf abzubrechen.

Über die Schreibchronologie des instrumentalen Einleitungstakts sind zwei Hypothesen möglich. Entweder wurde der Takt « 1 » als Antizipation der Singmelodik sofort festgelegt

nach Torsten Brandt, *Johann Christian Lobe (1797–1881). Studien zu Biographie und musikschriftstellerischem Werk* (= *Abhandlungen zur Musikgeschichte* 11), Göttingen 2002, S. 178). Das hier beschriebene Verfahren ließe sich auch in den Dienst der musikalischen Analyse stellen. Inwieweit Leitstimmen in der aufführungspraktischen Einrichtung sogenannter Dirigierstimmen ein analoges Gegenstück finden, wäre zu untersuchen.

²⁵ Der zweite Fall ist in Arbeitsmanuskripten zur Motette *Verzweifle nicht im Schmerzenthal* op. 93 belegt. Robert Schumann. *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Le psaume cent cinquantième*, hrsg. v. Matthias Wendt. *Verzweifle nicht im Schmerzenthal* op. 93, hrsg. v. Brigitte Kohnz und M. Wendt. *Serie IV: Bühnen- und Chorwerke mit Orchester. Werkgruppe 3: Geistliche Werke. Bd. 1 – Teilband 1*, Mainz/London etc. 2000; Faksimile-Beiheft, S. 65 und 69. Die beiden Anfangstakte waren ursprünglich leer, bzw. mit Pausen versehen, da Schumann vorübergehend eine kurze Instrumentaleinleitung erwogen hat.

²⁶ Robert Schumann. *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, 5. Aufl. hrsg. v. Martin Kreisig, Bd. 2, Leipzig 1914, S. 374.

oder er wurde zunächst leer gelassen und erst nach der Tenorstimme aufgeschrieben.²⁵ Während das partiturmäßig getrennt notierte Tenor-Bass-Duett stimmlich verbindlich verortet ist, ist der particellartig komprimierte Instrumentalsatz nicht nur unvollständig, sondern auch klanglich ortlos, denn er enthält keine instrumentatorischen Hinweise. Dieses Faktum bestätigt wiederum den Primat der vokalen Leitstimmen, denen der Begleitsatz strukturell bzw. hierarchisch nachgeordnet ist. Er wäre in einem weiteren Arbeitsgang in einem separaten Manuskript als Partitur auszuarbeiten gewesen. Der Entwurf bietet außerdem lediglich die Substanz des nackten Tonsatzes, wogegen die akzidentelle Ebene von Tempo, Ausdruck, Dynamik und Phrasierung noch völlig fehlt. Schumann betrachtete sie als nachgeordnete „zweite Komposition“,²⁶ als eigenen Arbeitsvorgang.

Eine gleichartige arbeitstechnische Trennung von Substanz und Akzidenz lässt sich auch bei anderen Komponisten beobachten; z. B. notiert Beethoven im Septett op. 20 Vortragsbezeichnungen und Bindebögen mit roter Tinte, während die Textsubstanz mit schwarzer Tinte niedergeschrieben worden ist. Analoges gilt auch für einige Kompositionsautographe Franz Liszts (z. B. in den beiden Franziskus-Legenden für Orchester, 1863). Max Reger trägt in alle seine Tonsätze dynamisch-agogische Angaben etc. in einem besonderen, nachgeordneten Arbeitsgang sorgfältig ein, wobei auch hier die eigens verwendete rote Tinte diese Eintragungen von der mit schwarzer Tinte geschriebenen Satzstruktur optisch abhebt.²⁷ Die schreibtechnische Trennung von Tonsatz und dynamisch-agogischen und artikulatorischen Zusätzen wird übrigens bereits im 18. Jahrhundert auch Kopisten empfohlen, um die Zuverlässigkeit von Abschriften zu erhöhen.²⁸

Mit heutigen technischen Mitteln sind Tintenuntersuchungen möglich, die nicht nur die Trennung verschiedener Textschichten, sondern auch eine genauere Bestimmung von Schreibsäuren erlaubt.²⁹ Schumanns Schreibpraxis erinnert an den Bewegungsmodus der Echternacher Springprozession: Die Leitstimme wird in gewissen Abständen unterbrochen, weil der Komponist zum jeweiligen Ausgangspunkt der Leitstimme zurückkehrt, um von dort aus weitere Stimmen zugewise zu ergänzen. Der auf diesem Weg gewonnene Gerüstsatz wäre später in einem separaten Arbeitsgang in einem anderen Arbeitsmanuskript zum Werk vervollständigt worden. Doch dieses Verfahren gilt nicht generell für alle Werke. Wir kennen beispielsweise Verlaufsskizzen zu Symphonien oder reine Melodieentwürfe zu Liedern, die nahezu einstimmig sind, also einem durchgängigen Leitstimmenprinzip folgen.

Zu untersuchen wäre, wie einzelne Kompositionsgattungen die Modalitäten des Schreibens bestimmen. Vermutlich beruhen Textvertonungen auf wenigen kompositionsstrategischen Konstanten, auch wenn sie sich schreibtechnisch unterschiedlich manifestieren. Friedrich Chrysander wies darauf hin, dass Händel von den Rezitativen seines Oratoriums *Jephtha* zunächst bloß den Text notierte, um diesen erst später im Kontext der umgebenden Arien, Chor- oder Instrumentalsätze zu melodisieren und mit einem bezifferten Bass zu versehen.³⁰

²⁷ Susanne Shigihara, „Plädoyer für ein Monstrum. Zur Rezeption von Regers Violinkonzert A-Dur op. 101“, in: *Beiträge zur Geschichte des Konzerts. Festschrift Siegfried Kross zum 60. Geburtstag*, hrsg. v. R. Emans u. M. Wendt, Bonn 1990, S. 335.

²⁸ Georg Feder, *Musikphilologie. Eine Einführung in die musikalische Textkritik*, Darmstadt 1987, S. 60 f.

²⁹ Zu Tintenbefunden vgl. Bockelkamp, *Analytische Forschungen zu Handschriften des 19. Jahrhunderts*, S. 73 f. Tintenuntersuchungen zu Beethovens Konversationsheften z. B. erlaubten Textschichtentrennungen und überführten Anton Schindler verfälschender Texteingriffe (vgl. hierzu: Dagmar Beck u. Grita Herre, „Einige Zweifel an der Überlieferung der Konversationshefte“, in: *Bericht über den Internationalen Beethoven-Kongreß 1977 in Berlin*, Leipzig 1978, S. 257–268). Jüngst hat Oliver Hahn, Mitarbeiter der Berliner Bundesanstalt für Materialforschung und -prüfung (BAM), mit einem Röntgenspektrometer Goethes Faust-Handschriften untersucht. Die Analyse ergab, dass die Ergänzungen im *Faust I* mit einer anderen Tinte als die Text-Grundschrift geschrieben wurde. Die Tinte der Ergänzungen stimmt mit derjenigen im *Faust II* überein, woraus zu schließen ist, dass Goethe die Veränderungen am 1. Teil frühestens während der Arbeit am *Faust II* vorgenommen hat („Detektor mit Kunstverstand“, in: *Geo*, Oktober 2002, S. 210 f.).

³⁰ G. F. Händel. *Jephtha. Faksimile der Handschrift*, hrsg. v. d. Deutschen Händel-Gesellschaft, Hamburg 1885, Vorwort, S. IV.

[Capriccio]

1: [19-24]

2: [25-28]

3: [29-32]

Harmonieskizze
zu T. [27-29]

Abb. 3: Robert Schumann, Unvollendeter Entwurf eines *Capriccio pour le Piano à quatre mains* (um 1830), Anh. G3, T. 19-32 (D-BNn: Schumann 17)

Melodisch-lineares Denken ist wahrscheinlich ein archetypischer Kompositionsvorgang. Variationsätze wären daraufhin zu befragen, auf welche Weise das horizontale Thema und die mit ihm verknüpfte vertikale Harmonik im Schreibprozess miteinander verzahnt werden. Basso-ostinato-Verläufe können kontrapunktisch, also linear oder harmonisch vertikal, auf die Bassstimme bezogen sein, was sich in unterschiedlichen Schreibmodalitäten äußern müsste. In kontrapunktischen Cantus-firmus-Vertonungen beziehen sich die Gegenstimmen mutmaßlich wie konzentrische Kreise auf den *cantus prius factus*.

Dass harmonische Fortschreitungen, also vertikale Klangverbindungen, den Notierungsprozess lenken können, kann an einem kleinen Beispiel aufgezeigt werden (Abb. 3).

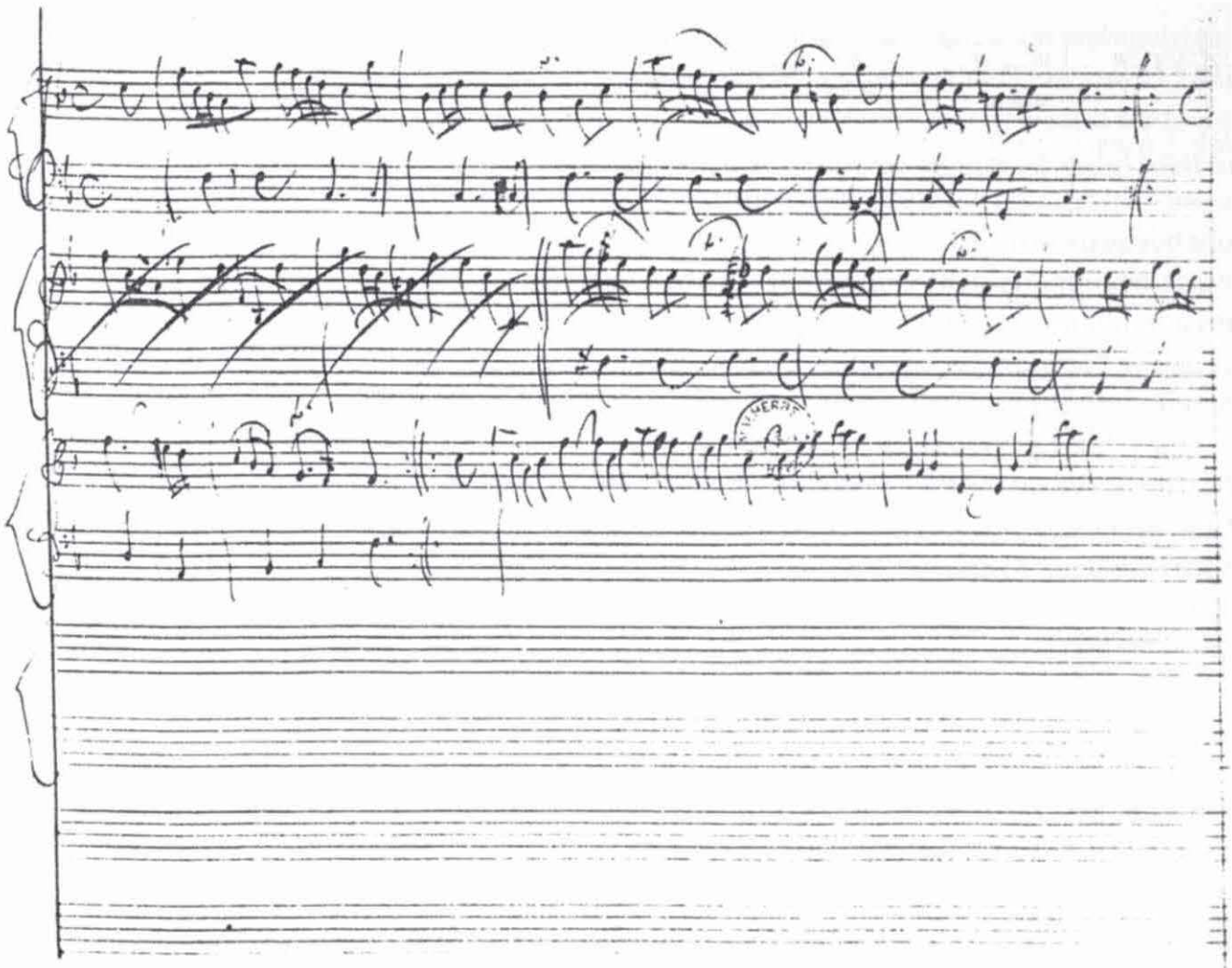


Abb. 4: Antonio Vivaldi, verworfener Schlusssatz zur *Sonate für Violine und Basso continuo F-Dur* (RV 19) (F-Pn: Rés. ms. 2225)

Schumanns unvollendet gebliebenes *Capriccio* für Klavier zu vier Händen wurde anfangs nach dem Leitstimmen-Prinzip notiert. Dies lässt die Abbruchsstelle T. 29–32 erkennen, da hier nur die Oberstimme des Primo-Parts aufgezeichnet worden ist. Die in T. 27 einsetzende chromatische Stimmführung verunsicherte den jungen Komponisten hinsichtlich der damit verbundenen harmonischen Verläufe. Er notierte sich deshalb quasi exterritorial ein unrhythmisierendes harmonisches Schema, das den Harmonieverlauf der modulatorischen Zone von T. 27–29 festlegt. Diesem Schema folgt die Vervollständigung des Satzes in den T. 27–28. Bezüglich einer weiteren Vervollständigung des Satzes hat sich Schumann jedoch selbst schreibtechnisch blockiert, weil er – aus nicht nachvollziehbaren Gründen – die harmonische Nebenskizze willkürlich in die Partitur eingetragen hat. Dieser Umstand mag dazu beigetragen haben, das Fragment aufzugeben.

Antonio Vivaldis verworfener, im zwölften Takt abgebrochener Entwurf zum Schlusssatz der *Sonate für Violine und Basso Continuo F-Dur* (RV 19) liefert nicht nur einen weiteren Beleg für jenen Typus der stimmenweisen Niederschrift, bei dem die Oberstimme dem Bassverlauf vorausgeht, sondern offenbart zugleich die Schreibchronologie, in der Vivaldi die Parameter Diastematik und Rhythmik aufeinander bezieht (Abb. 4).

In T. 11–12, den beiden letzten Takten vor dem Abbruch, scheint lediglich ein noch



Abb. 5: Antonio Vivaldi, verworfener Schlusssatz zur *Sonate für Violine und Basso continuo F-Dur* (RV 19): Rhythmisier- te Transkription der Skizzentakte 11–12 (vgl. mit Abb. 4)

unrhythmisierter Melodieverlauf der Violinstimme vorzuliegen. Was aber auf den ersten Blick wie eine gleichförmige Abfolge von Viertelnoten anmutet, erweist sich als rhythmisch organisiert: Durch gruppierende Symbolabstände, gleiche Behaltungsrichtung, angepasste Halslängen und durch Haltebögen ist die gemeinte rhythmische Organisation bereits latent festgelegt, so dass sie sich ergänzen lässt.

Dass diese rhythmische Interpretation (Abb. 5) zutrifft, ist leicht am definitiv ausgeführten Finalsatz dieser Sonate zu überprüfen.³¹ Das Beispiel zeigt, dass die lineare Notation einer Stimme in einen diastematisch und in einen rhythmisch ausgerichteten Schreibvorgang gegliedert ist. Isoliert für sich genommen ist eine derartige Beobachtung scheinbar ohne Erkenntniswert. Die Einsicht in die Geometrie der Notation³² wird aber dann bedeutsam, wenn komplexe Korrekturschichten voneinander getrennt werden sollen, denn das Komplexe und Unregelmäßige kann nur im Rekurs auf das Einfache und Regelmäßige erkannt werden.

Ein angehender Komponist lernt nicht, wie er sich in einen bestimmten Affekt versetzen und diesen dann angemessen in Töne umwandeln kann. Er lernt auch nicht, auf welchem Weg eine Musik zur ‚höheren Offenbarung, denn alle Weisheit und Philosophie‘ werden kann. Und niemand wird ihm beibringen können, wodurch Musik zu einer Seelensprache wird. Auch die Einsicht, dass gesellschaftliche Verhältnisse sich in der Musik widerspiegeln, wird keinen Tonsatz hervorbringen können. Als schreibend erzeugte Kunst antwortet Musik weder auf Affekte, noch auf Natur, noch auf Philosophie noch auf die Gesellschaft: Musik ist ein Kind der Musik. Ein Komponist benutzt musikalische Formeln und Schemata, bewegt sich in musikalischen Konventionen und Mustern, experimentiert damit, feilt und ändert an seinen Entwürfen. Felix Mendelssohn Bartholdy soll gegenüber Johann Christian Lobe dieses musikimmanente Denken dargelegt haben:

„[...] kann Einer ohne Bewußtsein Dessen, was sich in der Musik macht, etwas Schönes hervorbringen? Warum ändere ich eine Stelle? Weil sie mir nicht gefällt. Warum gefällt sie mir nicht? Weil sie gegen irgend ein ästhetisches Gesetz verstößt, das ich durch Studium der Muster gewonnen habe. [...] Wenn man mir Eigenthümlichkeit zugestehen will, so bin ich mir bewusst, dass ich sie zumeist meiner strengen Selbstkritik und meinem Aenderungs- und Verbesserungstrieb zu verdanken habe.“³³

³¹ Antonio Vivaldi. *Vier Sonaten für Violine und Basso continuo*, RV 2, 29, 25, 6. Faksimile nach den Autographen der Sächsischen Landesbibliothek Dresden. *Nebst Violinsonate RV 19 nach dem Autograph der Bibliothèque Nationale de Paris und einem Kommentar*, hrsg. v. Karl Heller (= *Musik der Dresdener Hofkapelle. Autographen und singuläre Abschriften*), Leipzig 1982; verworfener Schlusssatz auf S. 7, ausgeführter Schlusssatz auf S. 8.

³² Der Physiker Ernst Mach beschreibt die Musiknotation als „eine geometrische Darstellung durch eine Curve, wobei die Zeiten als Abscissen, die Logarithmen der Schwingungszahlen als Ordinaten aufgetragen erscheinen.“ (Zit. nach Georg Feder, *Musikphilologie. Eine Einführung in die musikalische Textkritik, Hermeneutik und Editionstechnik*, Darmstadt 1987, S. 2.)

³³ „Gespräche mit Mendelssohn“, in: *Fliegende Blätter für Musik. Wahrheit über Tonkunst und Tonkünstler. Von dem Verfasser der „Musikalischen Briefe“* [= J. Chr. Lobe], 1. Bd., Leipzig 1855, S. 280–296; hier S. 282 und S. 288. Schumann überliefert ähnliche Beobachtungen in seinen *Erinnerungen an Felix Mendelssohn Bartholdy. Nachgelassene Aufzeichnungen von Robert Schumann*, hrsg. v. Städtischen Museum Zwickau (Sachsen), bearbeitet v. Dr. Georg Eismann, Zwickau o. J. [1948], S. 39 u. 43.

Das Spektrum an Möglichkeiten, kompositorisches Handwerk zu erlernen, ist wahrscheinlich recht schmal, wie dies Komponistenbiographien zu entnehmen ist. Harmonie- und Kontrapunktlehre, Analyse und Nachahmung kompositorischer Muster, trial and error am Instrument etwa dürften die Rahmenbedingungen sein, in denen kompositorische Kenntnisse und Fertigkeiten erlernt und weiterentwickelt werden. Mutmaßlich lassen sich einige wenige Arbeitstypen voneinander unterscheiden, wobei der am Instrument schreibende Komponist³⁴ und der reine Papierarbeiter nur eine sehr grobe Klassifizierung darstellen. Schumann beispielsweise wechselte von einem zum anderen Verfahren.

Das sogenannte Schöpferische und Innovative, das die Kompositionsgeschichte in Fluss hält, bemisst sich aus der Distanz zwischen vorgefundenem Regelwerk und Stereotypen einerseits und ihrer spielerischen Umformung, Erweiterung und Überschreitung andererseits. Nur dies, nicht aber das komponierende Genie oder das Schöpferische an sich kann zum Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchung erhoben werden. Damit ist nichts gegen die Faktizität von musikästhetischen Anschauungen und zeitbedingten Mythologemen gesagt. Sie antworten in unterschiedlichen Weisen auf alte und neue musikästhetische Fragen, offerieren Rezeptionsmodelle und erfüllen damit eine wichtige gesellschaftliche Funktion, sagen aber nichts aus über die Pragmatik kompositorischer Schreibprozesse. Mit Erstaunen beobachten wir bei zahlreichen Komponisten deren unglaublich schnelle Kompositionsweise. Erstaunlich ist aber weniger die Kompositionsgeschwindigkeit als vielmehr unser unscharfes Wissen über kompositorische Schreibpraktiken. Die in vielen wissenschaftlichen Abhandlungen anzutreffende, der Tradition der *captatio benevolentiae* verpflichtete Bescheidungsformel, Skizzenforschung vermöge die letzten Gründe des Schaffensprozesses nicht zu erhellen, verfestigt – ob gewollt oder nicht – stets aufs neue das Mythologem, hinter dem Schaffensprozess stünde eine metaphysische Instanz, welche die Schreibfeder des Komponisten lenkt. Diese Vorstellung wird nicht zuletzt auch durch die religiösen Invokations- und *Gratias*formeln genährt, mit denen einige Komponisten (z. B. J. S. Bach, J. Haydn, F. Mendelssohn Bartholdy) ihre Werkmanuskripte eröffnen und schließen. Komponisten neigen überdies bei Darlegungen ihres Schaffensprozesses zu Selbstmystifikationen, denen Musikwissenschaftler nicht selten als koabhängige Mystagogen folgen. Dass man autopoetischen Kommentaren von Komponisten grundsätzlich mit Misstrauen begegnen sollte, ist kein moralischer Vorbehalt, sondern eine epistemologische Vorsichtsmaßnahme: Es geht darum, den Schreibakt selbst als generatives Prinzip zu begreifen. Der Suche nach einem *Movens*, das dem Schreibprozess noch vorgeschaltet wäre, liegt eine falsche Fragestellung zugrunde. Selbst dann, wenn der autopoetische Kommentar eines Komponisten beispielsweise die Verwendung fallender Sekunden zur Chiffre eines schmerzlichen Affekts ‚erklärt‘ und diesen in einen biographischen Zusammenhang stellt, wäre die Frage nach der Motivation dieser kompositorischen Entscheidung für Seufzermotive nicht beantwortet, sondern nur verschoben. Denn es wäre weiter zu fragen, weshalb gerade diese Chiffre und nicht eine andere, z. B. ein *passus duriusculus* gewählt worden ist. Die Suche nach einem text-externen *Movens* jenseits des Schreibvorgangs erzeugt eine potentiell infinite Fragefolge, der nicht bloß die Sinnlosigkeit sequenzierter Kinderfragen anhaftet, sondern die sich darüber hinaus vom Erkenntnisobjekt immer mehr entfernt. Der Ursprung kognitiver Prozesse lässt sich nicht erhellen. Es bleibt nur das Faktum des geschriebenen Textes. Paul Valéry fasste diese Erkenntnisgrenze in folgendes Bild: „Die Quelle ist der Punkt, von dem aus das Imaginäre sich ausbreitet. Das Wasser quillt dort, was darunter stattfindet, weiß ich nicht.“³⁵ Worüber man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen.

Ist gegenüber selbst-exegetischen Aussagen von Komponisten also Vorsicht geboten, so sind deren überprüfbare Werkstattkommentare ernst zu nehmen. Es lohnte sich, das dabei gewählte Vokabular („prüfen, verwerfen, feilen, ausfüllen, setzen, umarbeiten“) zu sammeln und zu vergleichen und es mit Werkstattmanuskripten aber auch mit praktischen Anweisungen von Kompositionslehren in Beziehung zu setzen.

Die Musikwissenschaft hat zahlreiche Abhandlungen über den Schaffensprozess, über musikalische Inspiration und Darlegungen zu didaktischen, psychologischen und arbeitstechnischen Prinzipien des Komponierens hervorgebracht, Selbstzeugnisse von Musikern zum Komponieren bereitgestellt, unzählige Kompositionstraktate zur Kompositionspraxis befragt aber dennoch fehlt, wie Werner Braun dies 1970 formulierte, „zur Erforschung musikalischer Gestaltungsvorgänge noch immer die geeignete Methode“.³⁶ Zu einem

³⁴ Vgl. hierzu Werner Braun, „Komponieren am Klavier“, in: *AfMw* 12 (1966), S. 125–143.

³⁵ Zit. nach Grésillon, S. 37.

³⁶ Werner Braun, „Musikalische Inspiration – zwischen systematischer und historischer Forschung“, in: *Mf* 23 (1970), S. 6.

ähnlichen Befund gelangt Lewis Lockwood mit Bezug auf Beethoven, wenn er eine „still largely uncharted domain of Beethoven's procedures of composition“³⁷ feststellt.

Eine Schreibforschung, die die allmähliche Verfertigung musikalischer Gedanken beim Schreiben zu rekonstruieren beabsichtigt, kann nur an der genetischen Wurzel des Schaffens, beim Schreibprozess, bei der Mikrochronologie des Schreibens ansetzen. Die jüngere Skizzenforschung blieb in dieser Hinsicht freilich nicht untätig. Lockwood hat im eben zitierten Aufsatz exemplarisch einen eigenartigen Schreibvorgang Beethovens im Variationsatz der Klaviersonate op. 26 untersucht.³⁸ Ulrich Konrad analysierte Schreibvorgänge Mozarts³⁹ und legte eine mustergültige Edition der Skizzen⁴⁰ vor.

Mit zwei Kernproblemen hat sich die literatur- oder musikbezogene textgenetische Forschung auseinanderzusetzen. Das eine besteht in der methodisch sauberen Trennung von Schreibsequenzen und von Textschichten, das andere in der publizistischen Präsentation von Arbeitsergebnissen. In der musikalischen Skizzenforschung potenzieren sich diese Probleme in hohem Maße, da der musikalische Text im Unterschied zum literarischen nicht monolinear, sondern als multi-lineares Partiturgefüge konstruiert wird. Entsprechend komplex gestalten sich die Textschichten, die oft nicht nur eine Einzelstimme, sondern mehrere Stimmen und Parallelstellen betreffen. Parallele und analoge Satzteile, Gestaltungsprinzipien wie Wiederholung, Reprise und Variation etc. sind musikspezifische Phänomene, die in literarischen Werken kaum Entsprechungen finden. Kleine lokale Textveränderungen des Komponisten können Variantenlawinen auslösen, die den gesamten Systemzusammenhang einer Komposition verändern. Das daraus resultierende Darstellungsproblem der Skizzenedition ist eine Ursache für den unüberschaubaren Methodenpluralismus, den wir derzeit vorfinden.

Die Untersuchung von Schreibprozessen setzt allerdings eine geschichtliche Reflexion über das Lesen von Musik voraus. Heutige Musiker und manche philologisch abstinentere Musikwissenschaftler lesen historische Notentexte mit einer bestürzend naiven Genauigkeit, welche die Geschichtlichkeit und Offenheit von Notation verkennt. Insbesondere Kompositionsautographen werden von Musikern nicht selten mit aufführungspraktischen Heilerwartungen gelesen, obwohl Autographe so gut wie nie einen definitiven Werktext enthalten. Er ergibt sich erst aus der philologischen Konstitution. Einige der Ursachen für das gegenwärtig zu beobachtende hypertrophierte Leseverhalten seien wenigstens angedeutet. Die im 19. Jahrhundert begründeten Denkmäler-, Monument- und Gesamtausgaben haben deren Benutzer zu einem positivistisch verhärteten Leserblick erzogen, weil sie den Glauben an einen definitiven, so und nicht anders gemeinten und gewollten, geschlossenen Text kultiviert haben. Die Geschichte der Notation ist jedoch eine Geschichte wachsender Detailgenauigkeit und Ausdifferenzierung akzidenteller Textkomponenten (Dynamik, Agogik, Ausdruck, Spieltechnik etc.). Diese Entwicklung spitzte sich in der seriellen Musik zu. Sie fordert zu Recht ein quasi atomisierendes Lesen des Einzeltons, da alle seine Parameter kompositorisch genau definiert sind. Die für frühere Musik relevante Unterscheidung von substantieller und akzidenteller Textebene wird im Serialismus aufgehoben. Diese Schule des Lesens wirkt unreflektiert zurück auf die Lektüre älterer Notentexte, die jedoch ein anderes Leseverhalten fordern, weil hier die akzidentelle Ebene entweder gänzlich fehlt oder nur cum grano salis festgelegt ist. Dabei schwankt die Bedeutung gewisser Symbole (z. B. Akzentkeile, Punkte, Striche u. a.) je nach historischem Kontext. Die editorische Modernisierung und Normierung originaler Notentexte hat außerdem deren Historizität nivelliert oder getilgt bzw. sie durch eine scheinhafte Exaktheit verdeckt. Tendenziell folgt dagegen die gegenwärtige Editionsphilologie einem historisch angemesseneren Prinzip des offenen Werktextes, der zu einem anderen Leseverhalten anhält, aber durch nachfolgende praktische Ausgaben in der Regel durch eine geschlossene Textgestalt wieder zunichte gemacht wird.

³⁷ Lewis Lockwood, „On Beethoven's Sketches and Autographs: Some Problems of Definition and Interpretation“, in: *AMl* 42 (1970), S. 32–47; hier S. 33.

³⁸ Ebd. Eine neue *Beethoven Sketchbook Edition*, hrsg. v. Martha Frolich, Joseph Kerman u. L. Lockwood wird derzeit vorbereitet (siehe *19th Century Music* 26 (2002) 1, S. 111).

³⁹ Konrad, S. 346 ff.

⁴⁰ *Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie X: *Supplement*, Werkgruppe 30: *Studien, Skizzen, Entwürfe, Fragmente, Varia*, Bd. 3: *Skizzen*, Kassel 1998.

Der begrenzte zweidimensionale Raum bedruckten Papiers reicht zur Darstellung komplexer, chronologisch differenzierter Systemzusammenhänge nicht aus. Neue und effiziente Darstellungsmöglichkeiten von Schreibprozessen versprechen digitale Publikationsformen, denn sie erlauben eine holistische Präsentation komplizierter Textsachverhalte: Schreibschichten lassen sich in elektronischen Medien getrennt aufzeigen und zugleich verknüpfen.⁴¹ Statt umständlicher verbaler Kommentare teilen sich geschichtete und miteinander vernetzbare Textbilder inhaltlich selbst, also deiktisch mit, und die Aufgabe des Textgenetikers kann sich auf die Differenzierung, Präsentation und Verknüpfung von Schreibschichten konzentrieren. Hier sind EDV-kompetente Musikwissenschaftler gefordert, sich in die Programmentwicklung und in die Methodendiskussion einzubringen.

Schon ein oberflächlicher wissenschaftsgeschichtlicher Rückblick lehrt, dass alle Philologien sich neue technische Reproduktions-, Dokumentations- und Arbeitsmittel dienstbar gemacht haben. Die um 1800 entwickelte Lithographie begründete das Faksimile und öffnete das Tor zur Reproduktion von Autographen. Die Perfektionierung photographischer Verfahren verkürzte Arbeits- und Reisewege, half Kosten sparen und wies der Quellendokumentation und Textkritik neue publizistische Wege. Mittels UV-Licht konnten Palimpsesten verborgene Primärschriften entlockt werden. Phonographen erweiterten die Augen-Philologie um eine Ohren-Philologie. Beta- und Elektronen-Radiographie liefern heute gestochen scharfe Wasserzeichen. Die Schumann-Forschungsstelle konnte 1995 im Landeskriminalamt Nordrhein-Westfalen opto-elektronische Schriftentzifferungen durchführen.⁴² Neue technische Verfahren stellen nicht nur neuartige Werkzeuge zur Verfügung, sondern verändern Arbeitsmethoden und formulieren darüber hinaus neue wissenschaftliche Fragestellungen.⁴³

Die von der öffentlichen Hand bzw. von Stiftungen und privaten Initiativen getragenen historisch-kritischen Musikerausgaben stehen bekanntermaßen unter einem immensen Publikationsdruck. Dem im 19. Jahrhundert geborenen Denkmälerkonzept zufolge werden innerhalb eines zunehmend restringierten Zeitrahmens Werkausgaben mit definitiven Aufführungstexten erwartet. Dieser verfestigten Erwartungshaltung steht eine Radikalisierung des philologischen Leitspruchs „ad fontes“ gegenüber: Es geht nicht mehr nur um den finalen Werktext, sondern um dessen genetische Wurzeln und die mentalen Vorgänge beim Komponieren. Eine konzentrierte, vertiefende Skizzenforschung ist aber in den Editionsinstiuten nicht möglich. Dass dennoch in der jüngsten Zeit Skizzen-dokumentationen in den Gesamtausgaben breiteren Raum einnehmen als je zuvor, zeugt von einem grundlegenden Wandel editorischer Konzepte, der allerdings mit den Ziel- und Zweckvorgaben der Geldgeber kollidiert. Angesichts dieser Situation scheint es aussichtslos, dass Editionsinstiute ihre Handschriftenforschungen ausbauen. Ideal, wenn auch utopisch, wäre die Einrichtung einer speziellen Forschungseinrichtung nach dem Vorbild des *Institut des textes et manuscrits modernes (ITEM)*, das 1982 dem CNRS in Paris angegliedert worden ist. In einer solchen Einrichtung könnte in Verbindung mit den etablierten Editionsinstiuten analytische Handschriftenforschung systematisch betrieben werden. Welcher Nutzen daraus zu ziehen wäre, sei hier abschließend skizziert.

⁴¹ Zum Einsatz des Computers in der critique génétique vergleiche auch Grésillon, S. 241 f.

⁴² Robert Schumann. *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Studien und Skizzen*. Serie VII: *Klavierauszüge, Bearbeitungen, Studien und Skizzen*, Werkgruppe 3: *Studien und Skizzen*, Bd. 4: *Dresdener Skizzenheft*, hrsg. v. Reinhold Dusella u. M. Wendt, *Taschennotizbuch*, hrsg. v. Bernhard R. Appel, Kazuko Ozawa-Müller u. M. Wendt, Mainz, London etc. 1998, S. XIV.

⁴³ Vgl. hierzu Wolf Kittler, „Literatur, Edition und Reprographie“, in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 65 (1991), S. 205–235. Zum Zusammenhang zwischen Technik und Philologie vgl. auch Grésillon, S. 222.

1. Eine komparatistisch betriebene Schreibforschung diene vor allem der Entmythologisierung kompositorischer Schaffensprozesse. Auch wenn wir es ungern eingestehen, bestimmen insgeheim Mythologeme populäre musikgeschichtliche Vorstellungen.

Zahlreiche Beispiele ließen sich hier anführen. Während beispielsweise der geschäftstüchtige Telemann mit Schemata und Formeln fabrikmäßig arbeitete, wofür er mit einer Auswahlausgabe abgestraft wird,⁴⁴ hat J. S. Bach mit teutscher Gravitas kontrapunktische Kabbalistik betrieben, was ein Heer von Zahlenspekulanten nachzuweisen bemüht ist. Haydn, der gediegene Arbeiter, soll nicht nur in seinen Synchroniefinales seine Tintenfeder lediglich ausgespritzt haben. Mozart hatte Mühe, der Geschwindigkeit des göttlichen Diktats schreibend zu folgen,⁴⁵ während Beethoven sich titanisch abmühte, aus trivialen Einfällen erschütternde Themen zu meißeln. Schumann erträumt sich, animiert durch Alkohol und Zigarren, am Klavier phantastische kompositorische Zufallsprodukte, und dem unsäglichen Buch Arthur M. Abells⁴⁶ zufolge sollen Brahms, Bruch, Grieg, Humperdinck, Puccini und Richard Strauss von einem Gott inspiriert gewesen sein, von dem nicht nur anzunehmen ist, dass er protestantischen Glaubens, sondern zugleich auch weißhütig war.

2. Eine systematische, d. h. eine historisch und personell übergreifend betriebene Schreibforschung würde skripturale Konstanten und individuelle Schaffensweisen herausarbeiten und gleichzeitig eine Terminologie zur Analyse von Handschriften bereitstellen, welche den komparatistischen Diskurs über die Schaffensweise einzelner Musikerpersönlichkeiten erlaubte. Davon würde vor allem auch die traditionelle Musikphilologie profitieren, für die punktuelle Untersuchungen von Schreibprozessen bei Editionsarbeiten zur Klärung von Lesarten stets unverzichtbar waren und sind.

3. „Wer den Künstler erforschen will, besuche ihn in seiner Werkstatt.“⁴⁷ Diskursfähiges Verstehen von Musik bedeutet, wissen, wie Musik gemacht ist. Die philologische Rückversicherung musikalischer Analysen an autographen Texten ist bislang eher die Ausnahme denn die Regel. Musik als hierarchisch strukturiertes Stimmgefüge lässt sich durch Handschriftenuntersuchungen auf eine autornahe Weise entflechten und verstehen. Die prozessorientierte Schreibforschung vermag das aufzuhellen, was die produktorientierte Werkedition verdunkelt. Schreibforschung liefert der Analyse werkimmanente Leitvorstellungen,⁴⁸ dämpft hermeneutischen Überschwang und gibt der Aufführungspraxis wesentliche Impulse.⁴⁹

4. Aus einer systematischen Schreibforschung resultierte ein neuer Ansatz für eine Kompositionsgeschichtsschreibung, in der die Poiesis, die konkrete Denk- und Schreibhandlung, die Entwicklungslinien vorgäbe. Dass diese Forschung ihre Schwerpunkte vornehmlich in der Musik des 19. und 20. Jahrhundert fände, ist vor allem durch die über-

⁴⁴ Zur Deformation des Telemann-Bildes siehe Martin Ruhnke, „In welchem Maße werden zur Zeit in der Musikwissenschaft die Ergebnisse der Quellenforschung benützt und gewürdigt?“, in: *Quellenforschung in der Musikwissenschaft*, in Verbindung mit Wolfgang Rehm u. Martin Ruhnke hrsg. v. Georg Feder (= *Wolfenbütteler Forschungen* 15), Wolfenbüttel 1982, S. 123–142.

⁴⁵ Konrad, S. 7, S. 67 f. hat diesen Mythos anhand detaillierter Quellenuntersuchungen entschieden zurückgewiesen.

⁴⁶ Arthur M. Abell, *Gespräche mit berühmten Komponisten über die Entstehung ihrer unsterblichen Meisterwerke, Inspiration und Genius*, Eschwege 21973.

⁴⁷ Robert Schumann im Prospectus zur ersten Nummer der Leipziger *NZfM*, 3. April 1834 (*NZfM* 1 (1834), S. 1).

⁴⁸ Vgl. hierzu beispielsweise: Walther Dürr, „Franz Schubert in seiner Zeit: Ergebnisse musikalischer Quellenforschung“, in: *Quellenforschung in der Musikwissenschaft*, S. 113–119 sowie Michael Struck, „Zur Relation von Quellenbefunden und analytischem Erkenntnisgewinn im Spätwerk Robert Schumanns“, in: *Mf* 44 (1991), S. 236–254.

⁴⁹ Vgl. hierzu beispielsweise W. Dürr, „Notation und Aufführungspraxis“ [bezogen auf Franz Schubert], in: *Schubert-Handbuch*, hrsg. v. W. Dürr u. Andreas Krause, Kassel/Stuttgart 1997, S. 91–111, sowie Wolf-Dieter Seiffert, „Die Untersuchung autographischer Korrekturen als Chance ‚authentischer‘ Werkinterpretation. Dargestellt anhand von Mozarts ‚Haydn-Quartetten‘“, Publikation im *Mozart-Jb. 2001* in Vorbereitung. Herrn Dr. Seiffert danke ich verbindlichst für die freundlich vorab gewährte Lektüre des Typoskripts.

lieferungsgeschichtliche Selektion von Musikhandschriften bedingt. Doch bliebe zu erkunden, inwieweit auch Komponisten-Handschriften aus früheren Jahrhunderten hinsichtlich kompositorischer Schreibprozesse befragt werden könnten.

5. Das Verschwinden kompositorischer Normen im 20. Jahrhundert, eine notorisch verunsicherte Musikkritik und die Abwesenheit ästhetisch verbindlicher Wertkriterien wirft die Forschung zur Neuen Musik geradezu auf die faktische Basis von Arbeitsmanuskripten zurück, um die Organisation kompositorischen Denkens verstehen zu lernen.⁵⁰

6. Auch die Geschichte der Notation könnte unter dem Aspekt des Schreibens auf neue Weise betrieben werden. Eine historische Notenorthographie, verstanden als selektive Konventionalisierung individueller Schreibformen, wäre noch zu schreiben. Sie hätte sich auf den Fundus von Einzelhandschriften zu beziehen und diesen mit einer analytischen Notendruckforschung zu verbinden. Leseverhalten, Analyse und Aufführungspraxis würden dadurch nachhaltig beeinflusst werden.

7. Umgekehrt wäre die Notation als kategoriale Formung kompositorischen Denkens zu befragen, denn komponierendes Schreiben findet innerhalb historisch vorfindlicher Notationssysteme statt, woraus folgt, dass das System selbst Schreiben und Denken lenkt. Dieser Zusammenhang, der prinzipiell auch für linguistische Systeme gilt,⁵¹ ist längst erkannt, aber kaum erforscht. Heinrich Bessler und Peter Gülke kehrten hervor, „daß die Niederschrift als Vergegenständlichung bestimmter Denkkategorien zurückwirke auf die Vorstellung des Erfindenden, daß die allzu oft als frei gerühmte Phantasie der Komponierenden sich in einem vorstrukturierten Raum bewege und die künstlerische Mitteilung vorgeformter, mitteilbarer Kategorien nicht entraten könne.“⁵² Auf Analoges zielt Wilhelm Seidels Feststellung, dass „das musikalische Denken der Komponisten [...], wo und wie es sich auch artikulieren mag, schriftbestimmt und in hohem Maße schriftgestützt, gelegentlich sogar schriftgezeugt“⁵³ ist.

⁵⁰ Vgl. hierzu *Vom Einfall zum Kunstwerk. Der Kompositionsprozeß in der Musik des 20. Jahrhunderts*, hrsg. v. Hermann Danuser u. Günter Katzenberger (= *Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover* 4), Laaber 1993, insbesondere die Einführung von H. Danuser, „Inspiration, Rationalität, Zufall. Über musikalische Poetik im 20. Jahrhundert“, S. 11–21.

⁵¹ Benjamin Lee Whorf führte den Nachweis, dass die Grammatik einer Sprache „nicht nur ein reproduktives Instrument zum Ausdruck von Gedanken ist, sondern vielmehr selbst die Gedanken formt, Schema und Anleitung für die geistige Aktivität des Individuums ist“ (B. L. Whorf, *Sprache, Denken, Wirklichkeit. Beiträge zur Metalinguistik und Sprachphilosophie*, Reinbek 1963, S. 12).

⁵² Heinrich Bessler u. Peter Gülke, *Schriftbild der mehrstimmigen Musik* (= *Musikgeschichte in Bildern, III: Musik des Mittelalters und der Renaissance*, Lfg. 5), Leipzig ²1981, S. 8.

⁵³ Wilhelm Seidel, *Werk und Werkbegriff in der Musikgeschichte*, Darmstadt 1987, S. 92. Vgl. auch Georg von Dadelsen, „Über das Wechselspiel von Musik und Notation“, in: *Festschrift Walter Gerstenberg zum 60. Geburtstag*, hrsg. v. G. v. Dadelsen u. Andreas Holschneider, Wolfenbüttel/Zürich 1964, S. 17–25. Die jüngst angekündigte Publikation *Anschauungs- und Denkformen in der Musik*, hrsg. v. Max Haas, Wolfgang Marx u. Fritz Reckow, Bern/Berlin etc. 2002, war mir noch nicht zugänglich.

Schreibprozesse in italienischen Handschriften des 14. und frühen 15. Jahrhunderts*

von Oliver Huck, Weimar/Jena

Die ‚écriture‘ als transpersonale Spur eines neuzeitlichen Autors und der mechanische Kopist als Quellenversumpfer antiker Texte sind Schreibszenen, die sich aufgrund ihrer maximalen Individualität einer ‚critique génétique‘ unterziehen bzw. aufgrund ihrer ritualisierten Standardisierung idealtypisch fassen lassen.¹ Zwischen diesen Extremen liegt der finstre Schreibraum des Mittelalters. Nachdem der mittelalterliche Schreiber von seinem antiken Erbe befreit wurde, erlebte er als Redakteur und Mitautor eine ungeheure Aufwertung; das Paradigma des ignoranten Schreibers wurde durch jenes des kreativen ersetzt. Da von Schreiben im emphatischen Doppelsinn, das neben der Produktion von Schrift auch die Invention eines neuen Textes einbegreift, bei aller Redaktion nicht gesprochen werden kann, zog man es jedoch vor, sich zwar der ‚mouvance‘ der Texte zu widmen, was zu einer Apologie der Variante in der ‚new philology‘ führte,² der Kulturtechnik des Schreibens selbst hingegen wurde zumeist kein besonderes Interesse entgegengebracht.

Die einander unvermittelt entgegenstehenden Bilder des mittelalterlichen Schreibers als eines reproduzierenden Abschreibers oder eines kongenialen Umschreibers, die die theoretische Grundlage für Hypothesen über Autor, Werk, Text und Überlieferung bilden, lassen sich nur dann verifizieren und ausdifferenzieren, wenn man den Akt des Schreibens, die Schreibszenen³ rekonstruiert. Dabei stellt sich die Frage, ob es ausreicht, diesen als Schreibprozess zu bezeichnen, oder ob die Aktivität des Schreibers den Text in einem Umfang verändert, der es nahe legt, von einem Schaffensprozess zu sprechen. Wie aber lässt sich die Grenze ziehen zwischen Schreib- und Schaffensprozess, wenn es sich bei den untersuchten Textträgern nicht um Autographe des Komponisten handelt und mit dem Codex zudem ein Überlieferungsträger vorliegt, der im Gegensatz zur Tabula compositoria, dem Rotulus oder dem Faszikel-Manuskript in der Regel selbst nicht mehr die Vorlage einer Abschrift bildet und weder dem Entwurf, noch der Bearbeitung einer Komposition dient, sondern als externer Speicher des kulturellen Gedächtnisses? Das methodische Problem wird fassbar, wenn man Hypothesen über den Schreiber und das Schreiben miteinander konfrontiert. Bent geht davon aus, dass es sich um „blind copying of individual parts“ handelt,⁴ also von einem passiven Kopisten und einem präskriptiven Status des Textes. Martinez hingegen nimmt einen deskriptiven Status des Textes an, sie

* Druckfassung des Beitrags zum *Editorenseminar III: Schreib- und Schaffensprozesse und ihre editorische Darstellung* der Fachgruppe Freie Forschungsinstitute, Düsseldorf 28.9.2002.

¹ Zur critique génétique vgl. Almuth Grésillon, *Literarische Handschriften. Einführung in die „critique génétique“*, Bern u. a. 1999.

² Zur New Philology vgl. Bernard Cerquiglini, *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*, Paris 1989 und die Beiträge in *Speculum* 65 (1990).

³ Zur Schreibszenen vgl. Rüdiger Campe, „Die Schreibszenen. Schreiben“, in: *Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*, hrsg. v. Hans-Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer, Frankfurt/M. 1991, S. 759–772.

⁴ Margaret Bent, „Some Criteria for Establishing Relationships Between Sources of Late-medieval Polyphony“, in: *Music in Medieval and Early Modern Europe*, hrsg. v. Ian Fenlon, Cambridge 1981, S. 295–317, hier S. 304–305.

sieht den Schreiber als kongenialen Notator einer Aufführung.⁵ Nádas schließlich bezeichnet den Schreiber als Redakteur einer schriftlichen Tradition, der den Notentext aktualisiert, dabei aber vielfach verdirbt.⁶

Zu prüfen ist damit einerseits der Status des notierten Textes – ist der Text einer Handschrift das Ergebnis einer Abschrift oder einer Niederschrift? – und andererseits Umfang und Art der Veränderungen durch den Schreiber dieser Handschrift – lässt sich erkennen, ob und wie der Schreiber selbst redigiert? Erst wenn sowohl die Schreibgewohnheiten, als auch die Vorlage bekannt sind, lassen sich Aussagen über die Redaktionspraxis machen. Nun ist die Vorlage aber in der Regel nicht durch externe Quellen gesichert, vielmehr lässt sich bestenfalls das Verhältnis eines Textzeugen zu den anderen Textzeugen innerhalb der Überlieferung einer Komposition bestimmen. Die in einem Stemma als Vorlage fixierten Hyparchetypen sind jedoch keine materialisierten Texte, sondern lediglich hypothetische Textzustände. Aus dem Vergleich zwischen einem Textzeugen mit einem anderen, dessen Textzustand jenem einer potentiellen Vorlage weitgehend zu entsprechen scheint, lassen sich Aussagen über die Überlieferung, nicht aber über die Schreib- und Redaktionsprozesse in einer bestimmten Handschrift machen, da in keinem Fall auszuschließen ist, dass zwischen beiden Textzuständen eine tatsächliche, aber verlorene Vorlage vermittelt hat. Der Schreibprozess ist damit nur aus dem Notat selbst zu ersehen, insbesondere anhand der Korrekturen.

I. Der Notentext als Abschrift

Die These von Martinez, wonach es sich in *Rs*⁷ um die Niederschrift einer Aufführung handle, der Mythos vom deskriptiven Status der Trecentohandschriften, der zuletzt etwa bei Hirshberg fröhliche Urstände feiert,⁸ lässt sich aus der Analyse des Schreibprozesses widerlegen. Hierzu drei Beispiele: 1.) Im Tenor von *La desiosa brama* (fol. 31^v, T. 34–35⁹) ist die Longa mit der unterlegten Textsilbe „bra“ zweimal notiert. Es handelt sich um eine Dittographie. 2.) Der Cantus von *La bella stella* (fol. 23^v) ist ab dem zweiten Vers konsequent gegenüber dem Schlüssel eine Terz zu hoch notiert, plausibel wäre, einen Zeilenwechsel mit Schlüsselwechsel in der Vorlage anzunehmen. 3.) Im Cantus von *Pyançe la bella yguana* (fol. 6^v, T. 48–50, Beginn des dritten Systems) liegt eine Terzverschreibung vor; der Kustos und das Akzidens bezeichnen die richtigen Töne

⁵ Vgl. Marie Louise Martinez, *Die Musik des frühen Trecento* (= *Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte* 9), Tutzing 1963, S. 41.

⁶ Vgl. John Nádas, *The Transmission of Trecento Secular Polyphony. Manuscript Production and Scribal Practices in Italy at the End of the Middle Ages*, Diss. New York 1985, S. 214.

⁷ Die Handschriften werden mit folgenden Siglen zitiert: *FC*: I-Fc, D 1175; *FP*: I-Fn, Panciatichiano 26 = *Il codice musicale Panciatichiano* 26, hrsg. v. F. Alberto Gallo, Florenz 1981; *Lo*: GB-Lbl, Add. 29987 = *London, British Library, Ms. Add. 29987*, hrsg. v. Gilbert Reaney (= *MSD* 13), American Institute of Musicology 1965; *Pit*: F-Pn, fonds. it. 568; *PR*: F-Pn, n. a. fr. 6771; *Rs*: I-Rvat, Rossi 215 und I-OST, mus. rari B 35 = *Il codice Rossi 215*, hrsg. v. Nino Pirrotta (= *Ars nova* 2), Lucca 1992; *SL*: I-Fl, Archivio Capitolare di San Lorenzo 2211; *Sq*: I-Fl, Mediceo-Palatino 87 = *Il codice Squarcialupi*, hrsg. v. F. Alberto Gallo, Lucca 1992. Aus Platzgründen können an dieser Stelle leider nur Abbildungen aus jenen Handschriften, die nicht im Faksimile zugänglich sind, wiedergegeben werden.

⁸ Vgl. Jehoash Hirshberg, „Aspects of Individual Style, Local Style and Period Style in Landini’s Music“, in: *Col dolce suon che da te piove. Studi su Francesco Landino e la musica del suo tempo. In memoria di Nino Pirrotta*, hrsg. v. Antonio Delfino u. a., Florenz 1999, S. 197–221; hier S. 203.

⁹ Sämtliche Taktzahlen beziehen sich auf *Italian Secular Music*, hrsg. v. Thomas W. Marrocco (= *PMFC* 6–11), Monaco 1967–1978.

(vgl. T. 10–12). Damit ist auch anzunehmen, dass das Akzidens und die Noten nicht im gleichen Schreibvorgang niedergeschrieben wurden.

Die Notation des Cantus von *Du' ochi ladri* (fol. 4^v–5^r) zeigt das Problem, den Schreibvorgang zu rekonstruieren: Einerseits lassen die Lücken im Notentext nach den Semibreves über „gia“ und im Eingangsmelisma darauf schließen, dass der Text zuerst geschrieben und die Noten anschließend darüber platziert wurden, andererseits ist am Schluss der Zeile der Text sichtlich mit Mühe unter den Notentext und über den Zeilenrand hinaus geschrieben. Zudem ist im zweiten Vers die Schlussilbe („tol-se“) vergessen worden. Der Übergang von der Strophe zum Ritornell schließlich scheint beiden Thesen zu widersprechen: Die abschließende Silbe („vol-se“) ist am Ende der fünften Zeile platziert, die Musik schließt jedoch erst zu Beginn der sechsten. Warum aber hätte der Schreiber – wenn er den Text zuerst notiert hätte – den Text des Ritornells nicht am Anfang der sechsten Zeile beginnen lassen sollen?

In Bezug auf die Notation der Musik lassen sich folgende Beobachtungen zum Schreibprozess festhalten: Die „signa extrinseca“¹⁰ – Divisiobezeichnungen, Schlüssel und Akzidentien – werden offenbar nicht im gleichen Schreibvorgang wie die Noten notiert. Bei den Divisiobezeichnungen ist dies durch die rote Farbe evident – zu vermuten ist, dass sie in einem Arbeitsgang mit den Rubrizierungen eingetragen wurden – bei den Akzidentien und Schlüsseln durch die Terzverschreibungen in *La bella stella* und *Pyançe la bella yguana*. Während die Schlüssel wohl vor den Noten für alle Systeme eingetragen werden, werden die Akzidentien offenbar nach den Noten hinzugefügt, unklar ist, ob unmittelbar danach oder erst am Ende der Niederschrift.

Dafür, dass der Schreiber im Schreibprozess eine Adaptation der Notation vornimmt, lassen sich aus der Handschrift selbst nur wenige Anhaltspunkte gewinnen. Dass er keine konsequente Redaktion der Notation durchführt, kann aufgrund der heterogenen Verwendung der Semibreves signatae als sicher gelten.¹¹ Für den Gesangstext gibt das Residuum von *Levandome 'l maytino* einen Anhaltspunkt, das versehentlich auf der gegenüber liegenden Seite erneut zu *Su la riviera* notiert wurde (fol. 5^v bzw. 6^r). Beide Notate sind absolut identisch.

II. Die Schreibszene

Drei mechanische Fehlertypen lassen sich im Schreibprozess erkennen: 1.) Der Schreiber hat ein Textstück ausgelassen, der Text wird dadurch unstimmig, da die Zahl der Mensuren in den Stimmen unterschiedlich ist. 2.) Der Schreiber hat ein Textstück doppelt notiert, der Text wird dadurch ebenfalls unstimmig, zugleich ist ein Vergleich der beiden Notate möglich, der Aussagen über die Schreib-, Notations- und Redaktionspraxis zulässt. 3.) Der Schreiber hat etwas, das offensichtlich unstimmig (korrupt) ist geschrieben, etwa eine Terzverschreibung oder Rhythmen, die durch fehlende oder überzählige Caudae/Fähnchen eine den Regeln der Mensuralnotation widersprechende Teilung der Mensur angeben.

¹⁰ Prosdocimus de Beldemandis, „Tractatus practicae cantus mensurabilis ad modum Ytalicorum“, in: *Scriptores de musica medii aevi*, hrsg. v. Edmond de Coussemaker, Bd. 3, Paris 1869, S. 228–248, hier S. 233.

¹¹ Zur Notation von Rs vgl. Oliver Huck, „Modus cantandi“ und Prolatio. „Aere ytalico“ und „aere gallico“ im Codex Rossi 215“, in: *Mf* 54 (2001), S. 115–130.

Auslassungen und Dopplungen einer Gruppe von Noten, Messuren oder ganzer Zeilen sind zwar ohne Vergleich mit der weiteren Überlieferung durch die Konkordanz mit den anderen Stimmen sicher zu diagnostizieren. Rekonstruieren lässt sich der Schreibprozess jedoch nur dort, wo der Schreiber nachträglich durch Rasur, Streichung oder Einfügung korrigiert hat und damit wahrscheinlich ist, dass er zunächst fehlerhaft abgeschrieben und den Fehler dann bemerkt, diesen aber nicht bereits aus der Vorlage abgeschrieben hat. Insbesondere führen Auslassungen und Dopplungen einzelner Noten (auch wenn sie nicht korrigiert sind) vielfach aufgrund der Möglichkeiten der Mensuralnotation ebenfalls zu einem rhythmisch stimmigen Text und bedürfen, um die Richtung der Veränderung feststellen zu können (Auslassung bzw. Dopplung) einer Diskussion im Kontext der Überlieferung, die in diesem Rahmen jedoch nicht möglich ist.

Bei Auslassungen und Dopplungen, die nicht korrigiert sind, ist ebenso wie bei korrupten Notaten und redaktionellen Eingriffen niemals mit Sicherheit zu beweisen, dass sie auf den Schreiber der jeweiligen Handschrift zurückgehen, sondern lediglich dann, wenn ein weiterer Textzeuge den gleichen Textzustand aufweist, dass sie es nicht tun. Am Phänomen der Terzverschreibung lässt sich das Problem beschreiben. In dem Madrigal *Oselletto selvaggio* (Jacopo da Bologna, T. 39–41 im Cantus) weisen sowohl *Sq* als auch *SL* eine Terzverschreibung und damit den klassischen Bindefehler auf. Terzverschreibungen sind

innerhalb des frühen Repertoires nur in *Pit* korrigiert. Obwohl es Anzeichen für eine abschließende Durchsicht der Abschrift in *Pit* gibt, etwa die in *Agnel son bianco* (Giovanni da Firenze, fol. 18^v–19^r) notierte Mensurzählung am Ende, ist dennoch von einer Sofortkorrektur auszugehen, wie das Notat in T. 20 des Cantus von *Ita se n' er' a star* (Vincenzo da Rimini, fol. 31^v–32^r) zeigt (Abb. 1). In *Nel meço a sei paon* (Giovanni da Firenze) notierte der Schreiber in *PR* (fol. 32^v) in T. 52 des Cantus vor dem Zeilenwechsel versehentlich vier Minimae *f'-e'-d'-e'*, wobei er damit zwei Minimae *a'-g'* vergessen hatte, vermutlich, weil er die Wiederholung innerhalb der Gruppe übersehen hatte; er rasierte dann die dritte und vierte Note der Gruppe und



Abb. 1 (cliché Bibliothèque nationale de France, © BnF)

konnte in der folgenden Zeile fortfahren, indem er sie erneut notierte (Abb. 2). Umgekehrt notierte er in der Caccia *Oselletto selvaggio* (Jacopo da Bologna, fol. 8^v–9^r) im Primus in T. 35 nach der ersten Note erneut zwei Minimae *c''-h'*, wiederholte also die Figur aus dem

Vortakt ein drittes Mal, und in T. 80 nach der vierten Note erneut zwei Minimae *c''-h'*, die damit unmittelbar wiederholt wurden (Abb. 3 u. 4). In *Sovra la riva* (Lorenzo da Firenze, fol. 24^v–25^r) merkte der Schreiber in *Pit* in T. 48 des Cantus, dass er diesen Takt schon einmal, in T. 45 in der vorangehenden Zeile, notiert hatte. Er rasierte vier Noten und fuhr dann korrekt mit der Abschrift fort (Abb. 5). In *Sotto l'imperio* (Jacopo da Bologna) hatte der Schreiber von *Sq* (fol. 7^v–8^r) im Tenor im Anschluss an T. 27 zunächst T. 37¹–40¹ notiert. Entweder hat er sich innerhalb der Zeile versehen oder – wahrscheinli-

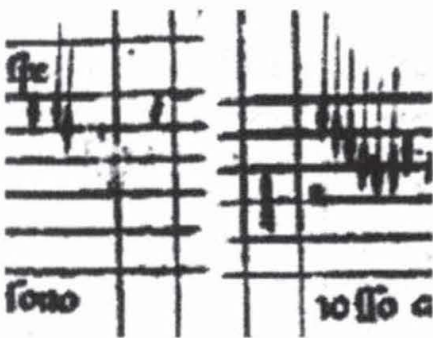


Abb. 2 (cliché Bibliothèque nationale de France, © BnF)

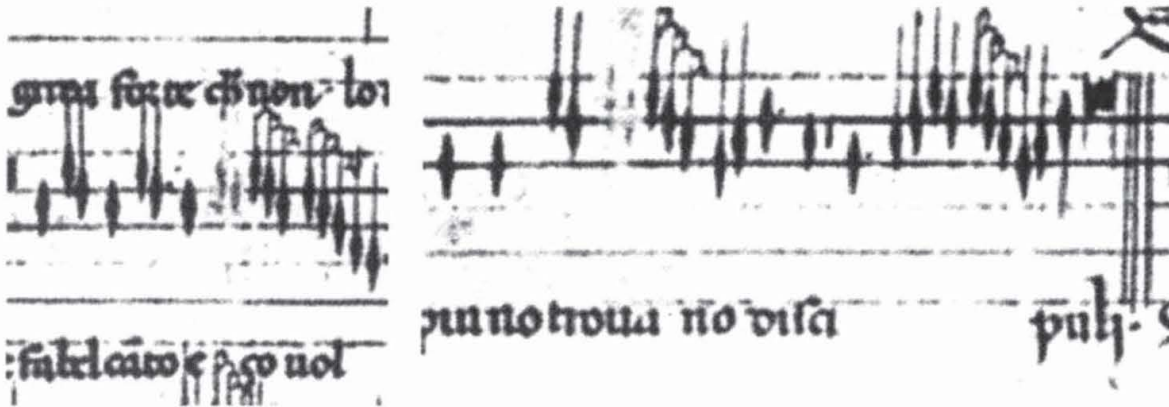


Abb. 3 und 4 (cliché Bibliothèque nationale de France, © BnF)

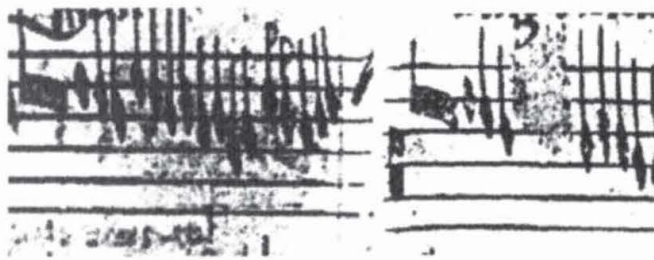


Abb. 5 (cliché Bibliothèque nationale de France, © BnF)

cher – standen die beiden durch die vorausgehenden Minimae suggestiv gleichen Longae weitgehend untereinander in zwei verschiedenen Zeilen, und der Schreiber hat zunächst eine Zeile übersprungen. Die Takte 37¹–40¹ wurden dann rasiert und mit T. 28 ff. überschrieben. Der Schreiber wäre dann zu seiner Vorlage in die richtige Zeile zurückgekehrt und hätte den Fehler bemerkt. Er hätte damit vermutlich dreieinhalb Takte gelesen, memoriert und dann in einem Zug niedergeschrieben. Beide Notate dieser Passage sind identisch.

In *FP* hat der Schreiber in *Nella mia vita* (Francesco Landini, fol. 23^v) im vierten System begonnen, den Tenor zu notieren; nach den ersten drei Ligaturen fehlt der gesamte Rest der Ripresa sowie die ersten vier Takte des Piede, es folgen nun noch zehn weitere Takte des Piede, dann bricht das Notat ab und ist durchgestrichen. Vermutlich hat der Schreiber nach den ersten fünf Takten in seiner Vorlage in der darunter liegenden Zeile neu eingesetzt und weitergelesen. Die Vorlage wäre damit so notiert gewesen, dass Ripresa und Piede des Tenor jeweils zu Beginn der Notenzeile begonnen hätten und die Ripresa eine Zeile gefüllt hätte. Ein möglicher Grund für das ‚Versehen‘ wäre die Ligatur cum opposita proprietate (fünfter Takt der Ripresa, vierter des Piede) gewesen. Der Schreiber hat hier die ersten fünf Takte der Ripresa zunächst gelesen, dann memoriert und geschrieben. Beide Notate dieser Passage sind identisch.

Zahlreiche Verschreibungen finden sich in *Lo*, dazu nur zwei Beispiele. In *La neve e 'l ghiaccio* (Guilielmo da Francia, fol. 45^v–46^r) merkte der Schreiber erst, als er die gesamte fünfte Zeile bereits notiert hatte, dass er aufgrund des gleichen Beginns eine Zeile aus seiner Vorlage ausgelassen hatte. Er strich die gesamte, noch untextierte Zeile (dies ist ein Beleg für die Theorie von Long, wonach in *Lo* der Text erst nach der Musik notiert wur-

de¹²), und fuhr mit der zunächst ausgelassenen Zeile aus seiner Vorlage fort. Beide Notate der jeweils gleichen Passage sind identisch. Im Ritornell des Cantus der Caccia *Per sparverare* (Jacopo da Bologna, fol. 21^v–22^r) wurde im Primus T. 71 zunächst vergessen, vermutlich, da er mit T. 69 identisch ist, dann wurden unter der Zeile T. 71–72 erneut mit Text notiert und mit einem Einfügungszeichen im System markiert.



Abb. 6 (cliché Bibliothèque nationale de France, © BnF)

Die Beispiele legen nahe, dass der Text erst nach der Musik geschrieben wurde. Die Verschreibung in *Sotto l'imperio* in *Sq* ist nicht sinnvoll zu erklären,¹³ wenn man davon ausgeht, dass der Text bereits notiert war. Auch die gestrichene untextierte Zeile in *La neve e 'l ghiaccio* in *Lo* und der über den Rand geschriebene Text in *In forma quasi* – möglicherweise zudem der Grund dafür, dass das Notat abgebrochen wurde – sind dafür ebenso eindeutige Belege wie der genau an jener Stelle in den untersten Zwischenraum geschriebene Text in *PR*, wo etwa in Giovanni

Nel meço a sei paon im darunter liegenden System *Semiminimae* notiert sind (Abb. 6).

Festzuhalten ist damit, dass sich der Schreibprozess der italienischen Handschriften grundlegend von jener Hypothese unterscheidet, die Earp für die Machaut-Handschriften formuliert hat, wonach zuerst die Texte notiert wurden.¹⁴ Earp vermutet diesen Schreibprozess auch in italienischen Handschriften wenn er konstatiert, dass etwa in *FP* in *Po' ch' amor ne' begli ochi* (Francesco Landini, fol. 9^v) in der sechsten Zeile das über die Textzeile geschriebene „più“ nachträglich vom Schreiber der Musik hinzugesetzt worden sei, der dann auch die Textverteilung mittels Strichen reguliert habe. Da nach Nádas jedoch davon auszugehen ist, dass es sich lediglich um einen Schreiber handelt, der Text und Musik geschrieben hat,¹⁵ ist über die Reihenfolge der Niederschrift keine definitive Aussage möglich. In *Nella mia vita* ist die Stimmbezeichnung „Tenor“ in der untextierten Unterstimme, die wie unterlegter Text behandelt ist, nicht in der abgebrochenen vierten Notenzeile notiert und damit erst nach der Niederschrift der Noten zugesetzt worden.

III. Mehrfachüberlieferung

In einigen Handschriften ist gelegentlich das gleiche Stück zweimal komplett oder zumindest teilweise notiert. Einen Glücksfall stellt dabei *Quando la terra* (Bartolino da

¹² Vgl. Michael P. Long, *Musical Tastes in Fourteenth-Century Italy: Notational Styles, Scholarly Traditions and Historical Circumstances*, Diss. Princeton 1981, S. 168–170.

¹³ Nádas, *The Transmission*, S. 411, geht hingegen davon aus, dass in *Sq* zunächst der Text notiert wurde und dass es sich beim Text durchgehend um einen Schreiber, bei der Musik hingegen um vier verschiedene Schreiber handelt (vgl. S. 404 u. 407–408). In der ersten Lage entspricht jedoch dem Wechsel der Schreiber A und B auch ein Wechsel der Schreibung der Texte in Bezug auf die Graphie der Großbuchstaben, der Zeichen für den Verschluss und insbesondere die Trennung von Doppelkonsonanten, so dass ich davon ausgehe, dass Text und Musik jeweils von der gleichen Hand geschrieben wurden.

¹⁴ Vgl. Lawrence M. Earp, *Scribal Practice, Manuscript Production and the Transmission of Music in Late Medieval France*, Diss. Princeton 1983, insbesondere S. 190.

¹⁵ Vgl. Nádas, *The Transmission*, S. 81. Zu den Schreibern in *FP* vgl. auch Stefano Campagnolo, „Il codice Panciatichi 26 della Biblioteca Nazionale di Firenze nella tradizione delle opere di Francesco Landini“, in: *Col dolce suon che da te piove*, hrsg. v. A. Delfino, S. 77–119.

Padua) dar, da es in *Lo* zweimal vom gleichen Schreiber notiert ist (fol. 13^v–14^r u. 20^v–21^r), der wahrscheinlich nach der gleichen Vorlage gearbeitet hat.¹⁶ Bis auf die entstellenden Nachträge einer späteren Hand im ersten Notat,¹⁷ die in *Lo* durchgehend vorkommen, weichen beide Notate nur durch die unterschiedliche Schlüsselung des Tenor im zweiten und dritten Vers, die auf eine Vorlage in einem Sechsliniensystem schließen lässt, und zwei Fehler auf fol. 20^v – eine Terzverschreibung im Cantus in T. 83–86 und eine fehlende Cauda im Tenor in T. 11–12 – sowie die fehlende Cauda bei der ersten Note im Cantus auf fol. 13^v ab; im Cantus in T. 60 weisen beide einen unterschiedlichen Rhythmus auf, davor eine überzählige Ligatur cum opposita proprietate, die vermutlich aus einem \flat verlesen wurde.

Der gleiche Schreiber hat den Cantus von *In forma quasi* (Vincenzo da Rimini) zweimal auf unterschiedlichen Seiten notiert, davon einmal unvollständig (fol. 31^r u. 68^v). Abgesehen von der unterschiedlichen Setzung der im Tempus imperfectum cum prolatione minori redundanten Divisionspunkte – die damit vermutlich nicht in der Vorlage vorhanden waren – unterscheiden sich beide Notate durch die unterschiedliche Position des Schlüsselwechsels (T. 31 bzw. 35), die Verlesung eines \sharp zu zwei Minimapausen in T. 42 und des diastematischen Verlaufs in T. 23 auf fol. 31^r. In *Tosto che l'alba* (Gherardello da Firenze, fol. 25^r) hat der Schreiber den Tenor des Ritornells zweimal notiert, jedoch unterschiedliche Schlüssel gesetzt (f2+c4 bzw. f3+c5). In T. 98 wurde in der oberen Zeile eine Pause vergessen und in T. 103 die ältere Form der Ligaturschreibung (die auch *FP* und *Pit* überliefern) modernisiert.

Gegenüber einer doppelten Niederschrift innerhalb einer Handschrift von einem Schreiber ist der Vergleich zweier Handschriften, in denen das gleiche Stück von gleicher Hand notiert ist, oder einer Handschrift, in der es von verschiedenen Händen notiert ist, in Hinblick auf den Schreibprozess eines Schreibers nur unter Vorbehalt möglich, da nicht mit Sicherheit davon ausgegangen werden kann, dass nach der gleichen Vorlage gearbeitet wurde.

In *Lo* (fol. 1^v–2^r) und *FC* (nur Tenor) ist *O dolce* (Jacopo da Bologna) vom gleichen Schreiber notiert.¹⁸ Hätte der Schreiber jeweils aus der gleichen Vorlage abgeschrieben, so hätte er lediglich in *Lo* zusätzlich zum *f*- auch einen *c*-Schlüssel im Tenor notiert sowie \flat -Vorzeichen gesetzt.¹⁹

In *PR* und *Sq* ist hingegen je ein Stück bzw. eine der Stimmen zweimal komplett, aber von verschiedenen Schreibern notiert. In *Sq* ist der Notentext der beiden Niederschriften von *Chi più le vuol sapere* (Francesco Landini, fol. 126^r u. 166^v, Schreiber C bzw. D) voll-

¹⁶ Die folgenden Beobachtungen an *Lo* werden bestätigt und detailliert ausgeführt in dem Beitrag *La notazione del codice di Londra* von Marco Gozzi, dessen Manuskript der Autor mir freundlicherweise bereits vor der Publikation in *Studi in onore die Agostino Ziino* zur Verfügung stellte. Zu *Lo* vgl. auch: Marco Gozzi, „Alcune postille sul codice Add. 29987 della British Library“, in: *Studi Musicali* 22 (1993), S. 249–277.

¹⁷ Vgl. hier die Pausen im Tenor vor T. 23, 25, 87 und in T. 20, 43, 80 u. 84 sowie im Cantus vor T. 35, die Caudae im Tenor in T. 43 u. 79 sowie im Cantus in T. 36 und die Fähnchen im Cantus in T. 84.

¹⁸ Ein anderer Schreiber hat in *Lo* das Madrigal zudem auf fol. 3^v–4^r nochmals notiert; die Abweichungen sind jedoch angesichts der Tatsache, dass dieser Schreiber ansonsten sklavisch zu kopieren scheint (vgl. die übrigen Beispiele) derart groß, dass eine Kopie nach der gleichen Vorlage unwahrscheinlich ist.

¹⁹ Nach John Nádas, „The Songs of Don Paolo Tenorista: The Manuscript Tradition“, in: *In Cantu et in Sermone: For Nino Pirrotta on his 80th Birthday*, hrsg. v. Fabrizio Della Seta u. Franco Pierno, Florenz u. a. 1989, S. 41–64, hier S. 46–47, sind zudem je drei Ballate von Paolo da Firenze und Francesco Landini in verschiedenen Handschriften jeweils vom gleichen Schreiber notiert.

kommen identisch bis hin zur Position der Pausen in einem bestimmten Zwischenraum, lediglich im Gesangstext gibt es minimale Abweichungen. Auch in *PR* stimmt im Tenor von *Imperiale sedendo* (Bartolino da Padua, fol. 13^r u. 23^r Schreiber T bzw. S²⁰) der Notentext beider Schreiber bis auf zwei offensichtliche Fehler²¹ weitgehend überein bis hin zur Setzung der Divisionspunkte unter bzw. über der Notenlinie. Geht man von der plausiblen Hypothese aus, beide Schreiber hätten die gleiche Vorlage verwendet, ist festzuhalten, dass die Zeilenwechsel nicht der Vorlage folgen. Es lässt sich zudem eine Hypothese zur redaktionellen Tätigkeit der Schreiber in Bezug auf die Notation aufstellen. Demnach wären die Divisiobezeichnungen, die in *PR* insgesamt eher selten gesetzt sind und sich bis hin zur Position innerhalb des Notensystems entsprechen, offenbar aus der Vorlage abgeschrieben worden. Variabel wäre in der Notation lediglich die redundante Kaudierung der Semibrevis maior via naturae.²² Ein anderes Bild ergäbe sich in *Pit in Tra verdi frondi* (Paolo da Firenze, fol. 36^v–37^r u. 46^v–47^r, Schreiber A bzw. B). Die vertikale Position der Divisionspunkte und der Pausen im Notensystem ist hier keineswegs ähnlich, zudem weichen die Schlüsselung und die Akzidentiensetzung ab.²³ Hinzu kommt, dass in T. 60–61 im Cantus ein punktierter Rhythmus des einen Schreibers einem triolischen Rhythmus des anderen gegenübersteht (zu vermuten ist eine Vorlage mit Minima und nach rechts geschwänzter Semiminima). Eine gemeinsame Vorlage ist damit nicht ausgeschlossen, jedoch auch nicht zwingend, der Schreibprozess nicht mit Sicherheit zu rekonstruieren.

IV. Notationspraxis und Redaktionspraxis

Die Schreiber von *Lo/FC*, *PR* und *Sq* sind damit vorläufig als passive Schreiber zu charakterisieren.²⁴ In der Regel kopieren sie nicht nur die „res musicales“, sondern auch die „figurae“.²⁵ Bedarf, den Text der Vorlage zu ändern, liegt primär dort vor, wo sie aufgrund der Notation im Sechs- bzw. Fünfliniensystem nicht identisch übernommen werden kann. In *Lo* und *PR* sind zudem in einzelnen Fällen dort Veränderungen der „figurae“ zu beobachten, wo die Vorlage eine ältere Notationsform aufgewiesen zu haben scheint.

Zum anderen lassen sich die Hypothesen über die Schreiber konkretisieren. Es kann als sicher gelten, dass nach einer schriftlichen Vorlage gearbeitet wurde. Weder eine umfassende Redaktion noch eine blinde Kopie lässt sich jedoch belegen. Damit ist weder die Bezeichnung als Schreibprozess hinreichend noch jene als Schaffensprozess sinnvoll. Zu unterscheiden ist vielmehr, neben der Kulturtechnik des Schreibens selbst, zwischen Notationspraxis und Redaktionspraxis. Die Notationspraxis gibt Aufschluss darüber, ob der Schreiber sich die „figurae“ oder die „res musicales“ einprägt und anschließend abrufft, d. h. ob analog zum Schreiben verbaler Texte eine quasi dialektale Veränderung anzuneh-

²⁰ Zu den Schreibern vgl. Nádas, *The Transmission*, S. 169–182.

²¹ Vgl. fol. 23^r T. 8–11 u. T. 72 (letzte Note f).

²² Vgl. fol. 13^r, T. 111–112 u. fol. 23^r, T. 87.

²³ c5- bzw. f3-Schlüssel im Tenor, unterschiedliche Akzidentiensetzung im Cantus in T. 10, 31, 38 u. 62. Als Fehler sind die fehlenden Caudae im Tenor in T. 34 (fol. 47^r) zu betrachten, in T. 19–21 ist die Ligatur hier aufgrund des Zeilenwechsels geteilt.

²⁴ Zu *Sq* vgl. auch Nádas, *The Transmission*, S. 447, im Widerspruch dazu jedoch die Annahme von redaktionellen Normen ebd., S. 446.

²⁵ Vgl. Johannes de Muris, *Notitia artis musicae*, hrsg. v. Ulrich Michels (= CSM 17), [Rom:] American Institute of Musicology 1972, S. 91: „figura autem signum est, res musicalis est significatum“.

men ist oder nicht. Die Homogenität der Notation innerhalb des Korpus eines Schreibers ist dabei ein Kriterium: Liegt eine inhomogene Notationspraxis vor, ist eine Richtung für Veränderungen nicht erkennbar und als Ziel der Niederschrift eine getreue Kopie der „figurae“ anzunehmen. Ist die Notation hingegen weitgehend homogen, so lassen sich Ausnahmen davon als Relikte deuten, die Aufschluss über die Vorlage geben. Als homogen ist die Schreibpraxis der einzelnen Schreiber in *FP*, sowie mit Ausnahme von Schreiber S in *PR* zu bezeichnen. Inhomogen ist die Schreibpraxis des Hauptschreibers in *Lo* (A) und von Schreiber S in *PR*. *Pit*, *Sq* und *SL* lassen sich in der Überlieferung in der Regel auf einen gemeinsamen Hyparchetypus zurückführen. Die Homogenität der Notation ist damit nicht den Schreibern dieser Handschriften zuzuschreiben, sondern in diesem Hyparchetypus bereits vorgeprägt.²⁶

Veränderungen, die nicht die „figurae“, sondern die „res musicales“ betreffen, lassen sich in keinem Fall aus dem Schreibprozess eines einzelnen Textzeugen oder der Überlieferung eines einzelnen Stücks erkennen. Eine solche Hypothese einer Redaktion durch den Schreiber einer überlieferten Handschrift lässt sich nur auf der durchgehenden Beobachtung singulärer Phänomene in einer Handschrift gegenüber der übrigen Überlieferung in einem größeren Korpus unterschiedlicher Kompositionen mit einiger Wahrscheinlichkeit belegen. Eine Redaktion in einer überlieferten Handschrift ist dabei umso eher anzunehmen, je häufiger singuläre Phänomene in dieser, aber auch nur in dieser Handschrift vorkommen.

Die Edition bietet die Möglichkeit, den Schreibprozess strukturiert darzustellen. Korrekturen (Streichungen und Rasuren) ebenso wie Verschreibungen (Auslassung, Doppelung und Korruptele) als Indizien der Genese eines Textzeugen sollten in jedem Fall mitgeteilt werden, sind doch gerade sie der einzige Anhaltspunkt für die umstrittene Einschätzung des Schreibers als Abschreiber oder als Redakteur. In der in Vorbereitung befindlichen Edition der mehrfach überlieferten Musik des frühen Trecento wird durch die Kombination einer diplomatisch-synoptischen Transkription aller Textzeugen mit der Übertragung einer Leithandschrift in moderne Notation mit integriertem Variantenapparat sowohl die Notationspraxis der einzelnen Schreiber als auch die Zugehörigkeit der Textzeugen zu einer Redaktion transparent gemacht werden.²⁷ Wie die Analyse der Schreibprozesse zeigt, ist eine sichere Zuweisung von redaktionellen Merkmalen an einzelne Handschriften jedoch nur in Ausnahmefällen möglich.²⁸

²⁶ Die These von Nádás, *The Transmission*, S. 319–320, wonach etwa die Vers- und Wortwiederholungen von Schreiber A in *Pit* eine Redaktion eben dieses Schreiber darstellen, ist so nicht haltbar. In *La bella stella* ist nicht nur in *Pit*, sondern auch in *Sq* und *SL*, die nicht direkt von *Pit* abhängen, im einleitenden Vers das Adjektiv wiederholt.

²⁷ Zum Editions-konzept vgl. Oliver Huck, „Der Editor als Leser und der Leser als Editor. Offene und geschlossene Texte in Editionen polyphoner Musik des Mittelalters“, in: *Musikedition. Mittler zwischen Wissenschaft und musikalischer Praxis*, hrsg. v. Helga Lühning (= Beihefte zu *editio* 17), Tübingen 2002, S. 33–47. Die Publikation der Edition ist in der Reihe *Concentus musicus* der Musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts Rom vorgesehen.

²⁸ Vgl. dazu am Beispiel der melodischen Figuren Oliver Huck, „Comporre nel primo Trecento. Lo stile nei madrigali del magister Piero, di Giovanni da Firenze e di Jacopo da Bologna“, in: *Kronos. Periodico del Dipartimento Beni Arti Storia della Università di Lecce* 1/2 (2001), S. 71–86, hier S. 80–81.

Schreibraum und Denkraum – Joseph Haydns Skizzen zur „Schöpfung“*

von Annette Oppermann, Köln

1. Vorbemerkung

Die Skizzen zu dem Oratorium *Die Schöpfung* stellen mit insgesamt 35 teilweise übertoll beschriebenen Seiten das umfangreichste erhaltene Werkstattmaterial zu einer Komposition Joseph Haydns dar und zugleich ein besonders vielfältiges:¹ Einerseits finden sich darin verschiedene Skizzen zu einem einzigen Stück, in denen sich Stufen der Genese zeigen. Andererseits gibt es Skizzen zu verschiedenen musikalischen Formen – vom großen Orchestersatz bis zum fünftaktigen Secco-Rezitativ – und in unterschiedlichster Gestalt, was eine systematische Untersuchung des Verhältnisses von musikalischer Aufgabenstellung und Notierungsweise auf breiter Basis erlaubt. Gleichwohl sind die Skizzen zur *Schöpfung* nach Karl Geiringers erster Würdigung (1932)² und der Kommentierung und ausschnittsweisen Übertragung durch H. C. Robbins Landon (1977)³ wenig beachtet worden und spielten bei der seit den 1970er-Jahren verstärkt betriebenen Erforschung von Haydns Schreib- und Schaffensprozess kaum eine Rolle.⁴ Die im Rahmen der Edition der *Schöpfung* für die historisch-kritische Gesamtausgabe *Joseph Haydn Werke* notwendige Untersuchung der Skizzen bietet somit nicht nur die Grundlage für eine angemessene Dokumentation dieses Werkstattmaterials, sondern kann zugleich ein neues Licht auf die bisher vorrangig am Instrumentalschaffen gewonnenen Erkenntnisse zu Haydns Schreib- und Schaffensprozess werfen.

* Der Aufsatz geht auf einen am 28. September 2002 im Rahmen des Editorenseminars in Düsseldorf gehaltenen Vortrag zurück, ist aber für die gedruckte Form stark gekürzt worden und verzichtet auf die dort gezeigten Übertragungen einzelner Skizzen. Die kommentierte Übertragung der Skizzen wird von der Autorin im Rahmen der Edition der *Schöpfung* (= *Joseph Haydn Werke* XXVIII/3) veröffentlicht werden.

¹ Eine grundlegende Übersicht und erste Einschätzung der erhaltenen Skizzen Haydns liefert Georg Feder, „Joseph Haydns Skizzen und Entwürfe. Übersicht der Manuskripte, Werkregister, Literatur- und Ausgabenverzeichnis“, in: *FAM* 26 (1979) 3, S. 172–188; sowie „Bemerkungen zu Haydns Skizzen“, in: *Beethoven-Jb.* 1977, S. 69–86.

² Karl Geiringer, „Haydn's Sketches for ‚The Creation‘“, in: *MQ* 18 (1932) 2, S. 299–308.

³ H. C. Robbins Landon: *Haydn: Chronicle and Works. [Bd. IV:] Haydn: The years of ‚The Creation‘ 1796–1800*, London 1977, S. 352–388.

⁴ Eine Ausnahme bildet A. Peter Browns Untersuchung der Partiturentwürfe zur orchestralen Einleitung der *Schöpfung*: „Haydn's Chaos: Genesis and Genre“, in: *MQ* 73 (1989) 1, S. 18–59. Zur Untersuchung von Skizzen zu Instrumentalwerken vgl. Leopold Nowak, „Die Skizzen zum Finale der Es-Dur-Symphonie GA 99 von Joseph Haydn“, in: *Haydn-Studien* 2 (1970) 3, S. 137–166; László Somfai, „Ich war nie ein Geschwindsschreiber ...! – Joseph Haydns Skizzen zum langsamen Satz des Streichquartetts Hob. III:33“, in: *Festschrift Jens Peter Larsen*, hrsg. v. Nils Schiørring u. a., Kopenhagen 1972, S. 275–284; ders.: „An Introduction to the Study of Haydn's Quartet Autographs (with Special Attention to Opus 77/G)“, in: *The String Quartets of Haydn, Mozart, and Beethoven. Studies of the Autograph Manuscripts*, hrsg. v. Christoph Wolff, Cambridge 1980, S. 5–51; Keith Falconer, „Gut gemacht. Haydns Schaffensweise und die Skizzen zu Streichquartetten“, in: *Haydns Streichquartette. Eine moderne Gattung*, hrsg. v. Heinz-Klaus Metzger u. Rainer Riehn (= *Musik-Konzepte* 116), München 2002, S. 40–61. Die umfassendste Untersuchung bietet Hollace Ann Schafer, „A wisely ordered ‚Phantasie‘.“ *Joseph Haydn's Creative Process from the Sketches and Drafts for Instrumental Music*, Diss. Brandeis Univ., Waltham/Mass. 1987. Zur Skizzierung von Vokalmusik vgl. auch A. P. Brown, „Tommaso Traetta and the Genesis of a Haydn Aria (Hob. XXIVb:10)“, in: *Chigiana* 36 (1979) 16 (Nuova serie), S. 101–142. Da es sich bei der untersuchten Komposition um die Bearbeitung einer Arie von Traetta handelt, sind Browns Erkenntnisse zum Schreib- und Schaffensprozess allerdings nur bedingt auf andere Vokalwerke übertragbar.

2. Das Material

Die erhaltenen Skizzen zur *Schöpfung* gliedern sich in vier Einheiten, die im Folgenden mit Sk₁ bis Sk₄ bezeichnet werden:

Sk₁: US-NYP, JOD 72-24. 1 Blatt, 10-zeilig rastriert im Querformat (22,5 × 31 cm), mit einem frühen Partiturentwurf zur Einleitung.

Sk₂: A-Wn, Mus. Hs. 16835. 2 × 4 Doppelblätter in einem größeren Konvolut, 16-zeilig rastriert im Querformat (23 × 32 cm), mit Skizzen zu Nr. 1, 2, 10, 13–19, 24, 26–32 und 34.⁵ Die Skizzen liegen in der 1. und 3. Mappe des von späterer Hand durchfoliierten Konvoluts und tragen daher die Blattzahlen 1–8 und 13–20.

Sk₃: GB-Lbl, Add. 28613. 2 Blätter in einem Konvolut, 16-zeilig rastriert im Querformat (23 × 32 cm), mit Skizzen zu Nr. 8, 10 und 13. Von späterer Hand als fol. 2–3 gezählt.

Sk₄: A-Wn, Mus. Hs. 18987. 2 Doppelblätter, 16-zeilig rastriert im Hochformat (30 × 23 cm), mit einem späten Partiturentwurf zur Einleitung.

Diese 23 Blätter mit insgesamt 35 beschriebenen Seiten stellen nur einen Teil des zu vermutenden Skizzenkorpus dar – wie sich aus Menge und Qualität der Skizzen schließen lässt. Gleichwohl ist das erhaltene Material nicht in jeder Beziehung fragmentarisch zu nennen, da vielfach geschlossene ‚Arbeitseinheiten‘ überliefert sind: So enthalten Sk₁ und Sk₄ zwar nicht die vollständige Einleitung, sind aber als Skizzen vollständig, d. h. Haydn hat die Partiturentwürfe jeweils auf der Seite abgebrochen – und die Arbeit an anderer Stelle fortgeführt. Das jeweilige Notat liegt also vollständig vor.

Für Sk₂ und Sk₃ gilt dies ebenfalls, wenngleich in anderem Maße. Zunächst ist anzunehmen, dass diese heute getrennt aufbewahrten Skizzenblätter ursprünglich zusammengehörten. Dafür spricht nicht nur der paleographische Befund,⁶ sondern auch ein musikalischer Aspekt: Die beiden auf den Londoner Blättern notierten Skizzen zu den Chorsätzen Nr. 10 und 13 bilden erkennbar Vorstufen zu den entsprechenden Skizzen des Wiener Konvoluts. Die geographische Streuung des Materials lässt bereits befürchten, dass zu den in Sk₂ und Sk₃ enthaltenen Skizzen ursprünglich mehr Blätter gehörten, und inhaltliche Argumente stützen diese Hypothese: Einerseits fehlt zu ganzen Abschnitten aus der *Schöpfung* (Nr. 3–7, 20–23) jegliches Material, andererseits gibt es in den Skizzen Einträge wie „besser“ auch zu Partien, die sonst nicht überliefert sind, offensichtlich aber in einer ‚schlechteren‘ Variante notiert gewesen sein müssen.⁷

Trotz dieser offenbar unvollständigen Überlieferung der Skizzen sind auch in Sk₂ und Sk₃ die einzelnen Notate jeweils abgeschlossen und mitunter sogar ganze Nummern oder Formabschnitte vollständig dokumentiert. Dies beruht nicht (nur) auf einem Zufall der Überlieferung, sondern auch auf einem bestimmten Vorgehen Haydns beim Komponieren: Auf das Phantasieren am Klavier zur Erfindung des musikalischen Gedankens folgte zunächst das Skizzieren eines bestimmten Abschnitts und schließlich die Ausarbeitung der Partitur.⁸ Das Skizzieren vollzog sich wiederum in mehreren Schritten, wie Haydns Biograph Johann Georg Griesinger beschreibt:

⁵ Von den verschiedenen, sämtlich nicht auf Haydn zurückgehenden Nummerierungen der einzelnen Sätze der *Schöpfung* wird hier diejenige verwendet, die in den meisten Ausgaben sowie von H. C. Robbins Landon und jüngst auch Georg Feder (*Joseph Haydn. Die Schöpfung*, Kassel u. a. 1999) gebraucht wird.

⁶ Sk₂ und Sk₃ gleichen sich hinsichtlich Format, Rastrierung und Wasserzeichen, vgl. den in Vorbereitung befindlichen *Kritischen Bericht* zur Edition der *Schöpfung* in *Joseph Haydn Werke* XXVIII/3.

⁷ Vgl. die Skizze zum Largo aus Nr. 30, vor der „besser“ notiert ist (Sk₂, fol. 13^v, Z. 7).

⁸ Dieser Dreischritt Phantasieren – Skizzieren – Ausarbeiten ist nicht nur durch zeitgenössische Beschreibungen (neben Griesinger beispielsweise auch Albert Chr. Dies) belegt, sondern inzwischen auch anhand von Skizzenanalysen bestätigt; vgl. am ausführlichsten dazu Schafer.

„Haydn [...] legte bey jedem Theil den Plan zur Hauptstimme ganz an, indem er die hervorstechenden Stellen mit wenigen Noten oder Ziffern bezeichnete; nachher hauchte er dem trockenen Skelett durch Begleitung der Nebenstimmen und geschickte Uebergänge Geist und Leben ein.“⁹

Dieser Arbeits- bzw. Schreibprozess lässt sich in Beziehung zu dem Skizzenmaterial in Sk₂ und Sk₃ setzen: Hier gibt es (im Gegensatz zu den in Partitur notierten Entwürfen in Sk₁ und Sk₄) zahlreiche Skizzen auf ein oder zwei Systemen, in denen zunächst die „hervorstechenden Stellen“ – nämlich die wesentlichen Motive, Themen, Formabschnitte – fixiert und dann „durch Nebenstimmen und geschickte Übergänge“ zu einem mehr oder minder vollständigen Verlauf des jeweiligen Satzes ergänzt werden. Diese Verlaufsskizzen werden flankiert von (mitunter auch auf mehreren Systemen notierten) Ausschnittsskizzen zu bestimmten Problemstellen. Sie bilden die Vorstufe zur Ausarbeitung in Partitur, die zum vorläufigen Partiturentwurf oder gar zur Kompositionspartitur werden kann.¹⁰

Georg Feder hat schon 1977 konstatiert, dass Haydn „beim Skizzieren zwei gegenüberliegende Seiten eines aufgeschlagenen Bogens [bevorzugte], offenbar um viele Noten auf einmal zu überblicken“.¹¹ Und die Skizze zum Finale von Sinfonie Nr. 99 ist ein viel zitiertes Beispiel dafür, dass Haydn (wenn irgend möglich) versuchte, den gesamten Verlauf auch umfangreicher Sätze auf einer Doppelseite bzw. den beiden Doppelseiten eines Doppelblattes zu skizzieren. Durch eine Nummerierung ordnete er in dieser Skizze die gültigen Notate zum endgültigen Verlauf des Satzes. Auch bei der *Schöpfung* finden sich solche ‚collagenartig‘ zu lesenden Verlaufsskizzen (allerdings ohne Nummerierung), wobei das Fassungsvermögen der Doppelseite mitunter arg strapaziert wird. Letzteres steht in krassem Missverhältnis dazu, dass von den insgesamt 46 Seiten des Skizzenmaterials immerhin 11 nicht beschrieben sind. Als Erklärung bietet sich an, dass Haydn nicht nur möglichst „viele Noten auf einmal überblicken“, sondern vor allem einen vollständigen musikalischen Zusammenhang vor Augen haben wollte – weil die Seite oder Doppelseite beim Komponieren und Skizzieren nicht nur einen ‚Schreibraum‘, sondern gleichermaßen einen ‚Denkraum‘ bildete.

3. Die Doppelseite als Schreib- und Denkraum

Das Akkompagnato-Rezitativ Nr. 29 „Aus Rosenwolken“ eröffnet den III. Teil des Oratoriums und markiert damit den Übergang von der allgemeinen Darstellung der göttlichen Schöpfungsgeschichte zur ‚menschlichen Perspektive‘ von Adam und Eva. Dieser Perspektivwechsel vollzieht sich auch harmonisch: Das Rezitativ beginnt in E-Dur mit einer langen instrumentalen Einleitung (T. 1–24 = Formteil A), dann setzt der Tenor mit „Aus Rosenwolken“ in E-Dur ein. Nach den ersten beiden Strophen (T. 24–40 = Formteil B) erfolgt mit den Strophen 3 und 4 (T. 40–60 = Formteil C) der Abstieg vom himmlischen Gewölbe zu den irdischen Gefilden in einer Modulation durch die gesamten Kreuztonarten, bis mit G-Dur die Dominante zum nachfolgenden Duett mit Chor Nr. 30 „Von deiner Güt“ erreicht ist.

⁹ Johann Georg Griesinger, *Biographische Notizen über Joseph Haydn*, Leipzig 1810, S. 116.

¹⁰ Vgl. Falconer, S. 47 f.

¹¹ Feder, „Bemerkungen“, S. 70.

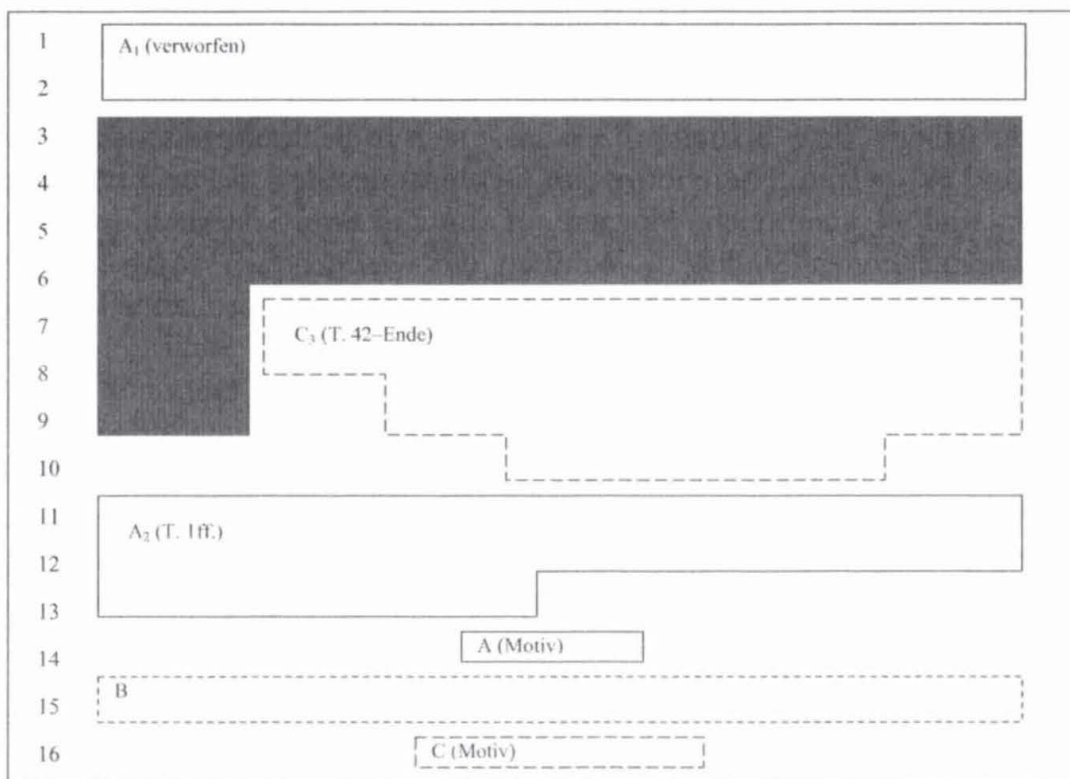


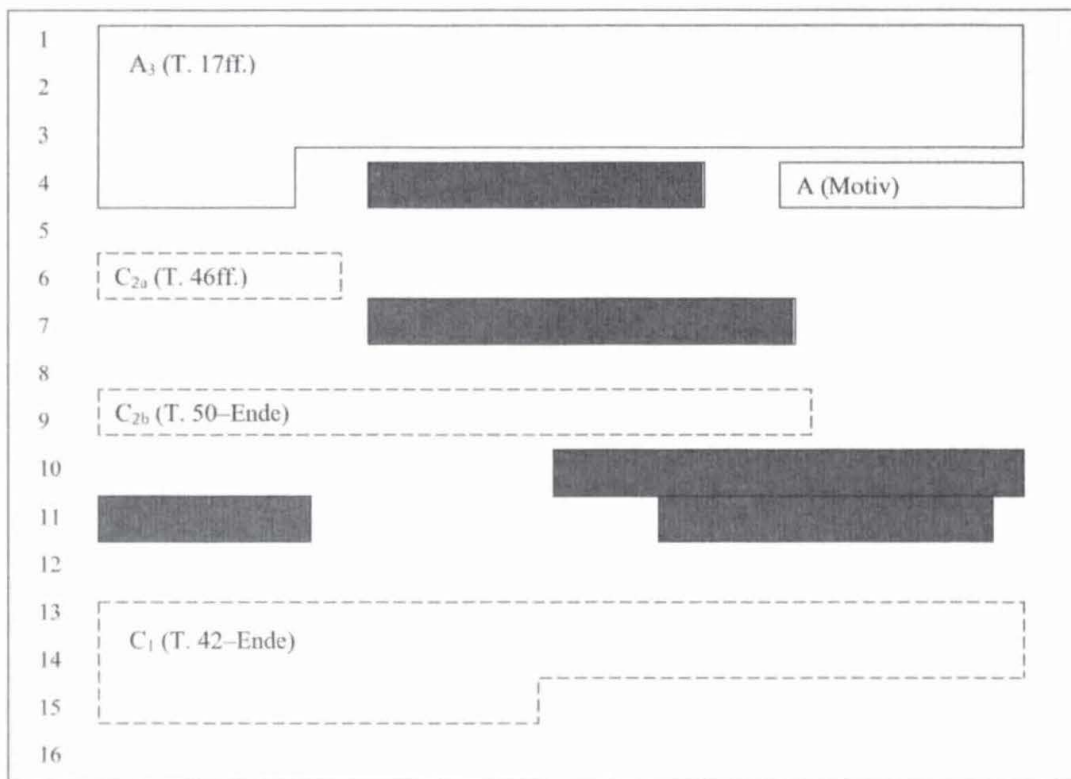
Abb. 1: Notate auf fol. 8^v von Sk₂

Das Rezitativ ist in Sk₂ auf der Doppelseite fol. 8^v/7^r vollständig skizziert, wobei sich die einzelnen Notate wie folgt verteilen (vgl. auch Abb. 1 und 2): Zur instrumentalen Einleitung (A, durchgehende Rahmenlinie in der Abb.) findet sich zunächst auf der linken Seite oben in Zeile 1–2 ein offensichtlich für zwei Hörner in *E* gedachter Abschnitt,¹² der bis auf drei Takte (für das Hornmotiv in T. 40–42)¹³ nicht in die endgültige Fassung eingeht. In Zeile 14 steht mittig platziert ein einzelnes Motiv zur endgültigen Fassung der Einleitung, darüber ist in Zeile 11–13 der Beginn dieses Teils für drei Flöten skizziert. Auf der rechten Seite folgt in den Zeilen 1–4 die Fortsetzung der instrumentalen Einleitung (ab T. 17) bis zum Einsatz der Singstimme.

Der erste Teil der Gesangspartie (B, kurz gestrichelte Rahmenlinie) ist in Zeile 15 der linken Seite vollständig skizziert und zu Beginn mit den Worten „Aus Rosenwolken“ unterlegt. In der folgenden Zeile findet sich zum zweiten, modulierenden Teil (C, lang gestrichelte Rahmenlinie) mittig platziert ein einzelnes Notat mit einer nach *H* führenden Modulation und den Textstichworten „Aus ihren Blicken“. Auf der rechten Seite ist in den Zeilen 13–15 der modulierende Teil des Rezitativs erstmals vollständig skizziert, allerdings noch nicht in der endgültigen Fassung: Denn hier wird die gesamte Modulation von *A*-Dur nach *G*-Dur noch innerhalb einer einzigen Phrase („Aus ihren Blicken ...“) vollzogen. Erst in einer weiteren Niederschrift zu dieser Passage findet Haydn die ausgewogene harmonische Fortschreitung der endgültigen Fassung: in den Ausschnittskizzen zu „Aus ihren Blicken ...“ in Zeile 6 (T. 46 ff., Modulation von *A* nach *D*) und zu „Bald singt in lautem Ton ...“ in Zeile 9 (T. 50 bis Ende, Modulation von *D* nach *G*). Sicher nicht zufällig steht unter dieser erfolgreich bewältigten Modulati-

¹² Vgl. hier und im Folgenden auch die Kommentierung der Skizze bei Landon, S. 383 f.

¹³ Die angegebenen Taktzahlen bezeichnen jeweils die entsprechenden Takte der endgültigen Fassung.

Abb. 2: Notate auf fol. 7^r von Sk₂

on in Zeile 11 derselben Seite das erste Motiv des folgenden Stücks: eine Wendung von G nach C aus der instrumentalen Einleitung von Nr. 30.¹⁴

Obwohl der Verlauf von Nr. 29 damit vollständig skizziert ist und Haydn die Arbeit daran offensichtlich für soweit abgeschlossen hielt, dass er mit den Skizzen zum nachfolgenden Duett Nr. 30 begann, befindet sich auf fol. 8^v noch ein weiteres Notat zu dem modulierenden Teil von Nr. 29. Seine nach rechts eingerückte Platzierung in den Zeilen 7–10 spricht dafür, dass es erst im Anschluss an die Notate zum Duett (in Zeile 3–9) niedergeschrieben wurde. Und auch die Art der Skizzierung verweist auf eine vergleichsweise späte Niederschrift: Hier ist der musikalische Verlauf erstmals inklusive der instrumentalen Einwüfe zwischen den einzelnen Phrasen der Singstimme notiert und das 3/4-Metrum des Rezitativs eindeutig erkennbar.¹⁵ Mit dieser detaillierten Fixierung des komplexesten Teils von Nr. 29 lässt sich der Verlauf jetzt – nach der bewährten Collagetechnik – für die Ausarbeitung in Partitur aus den einzelnen Notaten zusammensetzen.

Die Verteilung der Notate auf der Doppelseite lässt vermuten, dass Haydn das Blatt nicht schlicht von oben nach unten beschrieb, sondern dass er den Schreibraum entsprechend der musikalischen Form in bestimmte Bereiche aufteilte: Oben die instrumentale Einleitung, unten die anschließende Vokalpartie. Zugleich sind links-

¹⁴ Die Bereiche auf fol. 8^v/7^r, in denen Skizzen zu Nr. 30 stehen, sind in Abb. 1 und 2 grau gerastert dargestellt.

¹⁵ In den vorangehenden Notaten sind die rezitativischen Parteien in einer rhythmisch bzw. metrisch indifferenten Weise notiert: Achtel- und Viertelnoten sind nicht eindeutig zu unterscheiden, Taktstriche sind nur sehr vereinzelt notiert. Dies ist Ausdruck der Prioritäten, denn in dieser Phase des Schreibens ist Haydn primär mit Melos und Harmonik befasst, wie die vielen Neuansätze zum modulierenden Teil des Rezitativs zeigen. Rhythmus und Metrum muss er nicht eindeutig fixieren. Die Längen oder Betonungen ergeben sich aus dem Text, der zwar nicht notiert, aber immer mitgedacht ist. Das Metrum muss erst im Zusammenspiel mit der Begleitung eindeutig fixiert werden. Vgl. hierzu auch Brown, „Traetta“, S. 126.

bündige Verlaufs- oder Ausschnittsskizzen von mittig bzw. rechts platzierten ersten Motivskizzen zu unterscheiden. Zwar lässt sich keine absolute Chronologie der Notate auf der Doppelseite rekonstruieren, wohl aber eine Abfolge der Einträge zu einem Formteil (in den Abbildungen mit Indices zu den Buchstaben bezeichnet), woraus ersichtlich ist, dass zunächst die linke, dann die rechte Seite des Doppelblatts benutzt wird. Erst mit dem den Abschnitt C in Einzelschritte auflösenden zweiten Ansatz ($C_{2a/b}$) und seiner späteren Ausarbeitung (C_3) wird die Raumaufteilung durchbrochen.

Dieses Prinzip von großzügig nach Formabschnitten gegliederter Seitenaufteilung bei der ersten Niederschrift auf einer Doppelseite, Ausgliederung der Probleme auf die rechte Seite, Ausarbeitung in Ausschnittsskizzen und abschließende Skizzierung durch eingerückte Notate, bis der Verlauf eines Stückes vollständig fixiert ist, wurde bisher nur an Haydns Skizzen zu Instrumentalwerken beobachtet¹⁶ und in jüngster Zeit in Beziehung zu dem besonderen formalen Anspruch seiner Quartette und Sinfonien gesetzt.¹⁷ Die wenigen Untersuchungen zur Skizzierung von Vokalmusik thematisieren dies nicht. Vielmehr geht man in der Skizzenforschung sogar davon aus, dass angesichts einer Textvorlage auch eine prinzipiell andere Notierungsweise als bei Instrumentalwerken vorauszusetzen sei.¹⁸ An dem vielfältigen Material zur *Schöpfung* zeigt sich nun, dass eine entsprechende Unterscheidung von vokalem und instrumentalem Skizzieren unangemessen ist. Denn das dargestellte Schreibmuster ist nicht nur in den Skizzen zu Nr. 29, sondern in allen im Wiener Konvolut Sk₂ überlieferten Verlaufs-skizzen erkennbar.¹⁹ Vom kurzen Akkompagnato (z. B. Nr. 16, fol. 15^r) bis zum großangelegten Ensemble (z. B. Nr. 18, fol. 16^v/17^r) sind die unterschiedlichsten Formen in dieser Weise je auf einer Seite oder Doppelseite notiert. Offenbar nutzt Haydn für die Verlaufsskizzen zur *Schöpfung* diesen auf einen Blick zu übersehenden Schreibraum auch als Denkraum, nämlich als einen Rahmen, in dem der Satz planmäßig angeordnet und soweit durchdacht bzw. skizziert wird, dass daraus dann im nächsten Arbeitsschritt die Partitur begonnen werden kann. Das bisher als ‚instrumental‘ aufgefasste Schreibmuster stellt also – unabhängig von der Frage der Besetzung – eine prinzipielle Arbeitsstruktur Haydns dar.

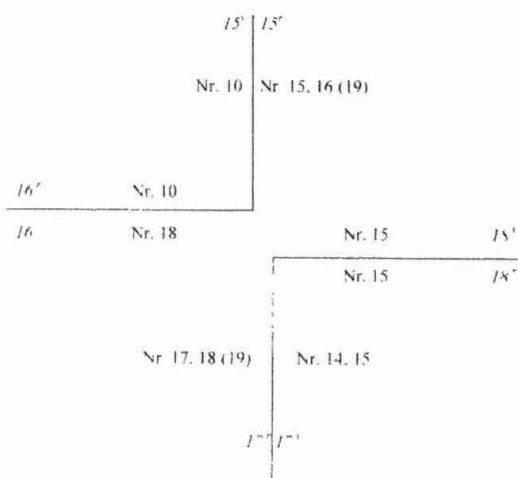
Die Verteilung der Skizzen innerhalb der acht Doppelblätter des Wiener Konvoluts zeigt, dass Haydn diesen für ihn konstitutiven Schreib- und Denkraum auch über die Grenzen der Blatteinheiten hinweg herstellte. So verteilen sich die Skizzen zum Verlauf der Nrn. 14–18 auf den zwei Doppelblättern fol. 15/16 und fol. 17/18, wie in Abb. 3 zu sehen: Auf der Doppelseite fol. 17^v/18^r ist der Verlauf von Rezitativ Nr. 14 und Arie Nr. 15 vollständig skizziert. Auf fol. 18^v folgen Ausschnittsskizzen zum modulierenden Mittelteil und zur Überleitungspartie von Nr. 15, also zu den harmonisch komplexeren Abschnitten der Arie. Das letzte Notat zu Nr. 15 (mit der Coda) findet sich zusammen mit dem vollständigen Verlauf des anschließenden Rezitativ Nr. 16 auf fol. 15^r – was an

¹⁶ Vgl. neben Somfai, „Haydns Skizzen“, insbesondere Schafer, S. 48–77.

¹⁷ Falconer, S. 46.

¹⁸ Aus diesen Gründen schließt beispielsweise Schafer aus ihrer Untersuchung die Vokalmusik explizit aus (Schafer, S. 6).

¹⁹ Vgl. Nr. 15, 16, 18 und 29–31, lediglich die Verlaufsskizzen zu den kurzen Rezitativen Nr. 14 und 17 sowie die offensichtlich unvollständig erhaltene Verlaufsskizze zu Nr. 32 bilden eine Ausnahme.

Abb. 3: Inhalt von Sk₂ fol. 15–18

die Vermutung zu, dass Haydn die einzelnen Sätze der *Schöpfung* in der Reihenfolge des Librettos erarbeitete.²⁰

sich noch nicht unbedingt vermuten ließe, dass fol. 18^v/15^r (d. h. die letzte Seite des einen und die erste Seite des anderen Doppelblattes) als ein Schreibraum genutzt wurde – wäre nicht der vollständige Verlauf von Rezitativ Nr. 17 und dem Terzett Nr. 18 auf den fol. 16^v/17^r, also auf den durch diese Aufteilung gewissermaßen übrigbleibenden Seiten der beiden Doppelblätter, skizziert. Wir finden also den gesamten Verlauf der Nrn. 14–18 auf den drei Doppelseiten fol. 17^v/18^r, 18^v/15^r und 16^v/17^r notiert, wobei die letzten beiden Doppelseiten erst durch das Zusammenlegen zweier verschiedener Doppelblätter konstituiert werden. Diese Verteilung lässt auch

4. Konsequenzen für die Edition

Die Untersuchung des umfangreichen Skizzenmaterials zur *Schöpfung* zeigt, dass der Schreibraum einer Doppelseite konstitutives Element des Schreib- und Schaffensprozesses ist. Will die Wiedergabe der Skizzen innerhalb einer historisch-kritischen Gesamtausgabe ihrem Anspruch auf Dokumentation der Werkgenese gerecht werden, so ist eine (zum Format der Gesamtausgabe allerdings im wahrsten Sinne des Wortes quer stehende) zusammenhängende Übertragung der von Haydn als Schreibraum gebrauchten Doppelseiten nötig. Zugleich muss nicht nur eine Identifizierung, sondern auch eine relative chronologische Ordnung der einzelnen Notate auf einem Blatt gegeben werden, damit ein sinnvolles Lesen der verschiedenen Eintragungen zu einem Satz oder einer Satzfolge überhaupt möglich ist. Im Idealfall müsste eine solche Edition der Skizzen ergänzt werden durch ein vollständiges Faksimile in losen Doppelbögen, wie Haydn sie beim Skizzieren benutzte. Erst durch diese (von der Skizzenforschung immer wieder geforderte) Kombination von Übertragung, Kommentar und Faksimile werden die zahllosen Herausgeberentscheidungen hinsichtlich der Blattordnung, der Schreibschichten und jedes einzelnen Tones für den Benutzer erkennbar und diskutierbar, so dass die Edition dieses einmaligen Werkstattmaterials als Basis für die weitere Erforschung von Haydns Schreib- und Kompositionsprozess dienen kann.

²⁰ Hierfür spricht auch die Notierung von (ersten) Modellskizzen zu Nr. 19 auf den für Nr. 16 und 18 benutzten Seiten (auf fol. 15^r in Z. 13/14; auf fol. 17^r in Z. 4/5 und 9–16). Die scheinbare Unterbrechung der Notatfolge zu Nr. 14–18 durch die Skizzen zu Nr. 10 auf fol. 15^v/16^r steht nicht unbedingt im Widerspruch zu dieser Hypothese: Hier handelt es sich um Ausschnittskizzen zu der zuvor bereits in Sk₃ skizzierten Fuge zu Nr. 10. Vermutlich bilden diese Ausschnittskizzen zu Nr. 10 die erste Notationsschicht auf den beiden Doppelblättern und wurden beim späteren Gebrauch für die Skizzierung des Verlaufs von Nr. 14–18 gewissermaßen übersprungen.

Kampf in der Werkstatt – Kampf um die Werkstatt Spuren von Johannes Brahms' kompositorischer Arbeit in der 2. Symphonie und ihre editorische Darstellung*

von Robert Pascall, Nottingham/Bangor, und Michael Struck, Kiel

I.

Es mag übertrieben klingen, wenn im Titel dieses Beitrages gleich zweimal vom „Kampf“ die Rede ist, umso mehr, wenn es um die 1877 komponierte *D-Dur-Symphonie* von Johannes Brahms geht, die – ganz im Gegensatz zur „Ersten“ – in bemerkenswert kurzer Zeit entstand und von vielen für ein eher pastoral-idyllisches Werk gehalten wird. Schielen wir nicht schamlos auf billigen Beifall, wenn wir unsere Arbeit zum philologischen Kampf heroisieren? Natürlich soll die „Kampf“-Metapher nicht zur Krampf-Metapher werden, doch ist immerhin bekannt, dass Brahms im Streben nach einer „dauerhaften Musik“¹ alles zu verbergen suchte, was diesem Ideal (noch) nicht entsprach. Skizzen, Entwürfe, Particells oder vorläufige Partiturniederschriften – also schriftliche Belege für relativ frühe Phasen der kompositorischen Arbeit – sind vergleichsweise selten überliefert. Oft lässt sich nicht einmal sagen, inwieweit es frühe schriftliche Fixierungen eines in Arbeit befindlichen Werkes gab oder sich diese kreativen Phasen allein im Kopf des Komponisten abspielten. Brahms' gleichsam darwinistische Ideologie vom musikalischen Ausgangsgedanken, der als „Samenkorn“ entweder überlebensfähig sei und sich im Unterbewusstsein des Komponisten weiterentwickle oder aber mit Recht zugrunde gehe,² lässt eher vermuten, dass die Stadien einer nachhaltigeren schriftlichen Fixierung erst vergleichsweise spät anzusetzen sind.

Immerhin hat sich – über einzelne ältere und jüngere Arbeiten³ hinaus – vor allem durch Margit McCorkles Brahms-Werkverzeichnis und bei den Arbeiten für die neue Brahms Gesamtausgabe⁴ gezeigt, dass spätere Stadien der kompositorischen Ausarbeitung zahlreicher dokumentiert sind, als die Forschung zunächst annahm. Bei der systematischen Rekonstruktion des Weges, den der Notentext eines brahmsschen Werkes nahm

* Druckfassung des Beitrags zum *Editorenseminar III: Schreib- und Schaffensprozesse und ihre editorische Darstellung* der Fachgruppe Freie Forschungsinstitute, Düsseldorf 28.9.2002.

¹ Gustav Jenner, *Johannes Brahms als Mensch, Lehrer und Künstler. Studien und Erlebnisse*, Marburg 1905, S. 74.

² Max Kalbeck, *Johannes Brahms*, Bd. II, 1. Halbband, Berlin ²1908, S. 178–181; Berlin ³1921, Reprint Tutzing 1976, S. 181–183.

³ Vgl. etwa Alfred Orel, „Skizzen zu Joh. Brahms' Haydn-Variationen“, in: *ZfMw* 5 (1923) 6, S. 296–315; Paul Mies, „Aus Brahms' Werkstatt. Vom Entstehen und Werden der Werke bei Brahms“, in: *N. Simrock Jb.* 1, hrsg. v. Erich H. Müller, Berlin 1928, S. 42–63; Karl Geiringer, *Johannes Brahms. Sein Leben und Schaffen*, Brünn/Leipzig 1934, Zürich/Stuttgart ²1955, Kassel 1974, passim; Hans Gál, *Johannes Brahms. Werk und Persönlichkeit*, Frankfurt/Hamburg 1961, S. 102–119; George S. Bozarth, „Synthesizing word and tone: Brahms's setting of Hebbel's ‚Vorüber‘“, in: *Brahms: biographical, documentary and analytical studies*, hrsg. v. Robert Pascall, Cambridge u. a. 1983, S. 77–98; R. Pascall, *Brahms's First Symphony Andante – the Initial Performing Version. Commentary and Realisation* (= *Papers in Musicology* 2), Nottingham 1992; Michael Struck, „Johannes Brahms' kompositorische Arbeit im Spiegel von Kopistenabschriften“, in: *AfMw* 54 (1997) 1, S. 1–33.

⁴ Margit L. McCorkle, *Johannes Brahms. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, München 1984. Johannes Brahms, *Symphonie Nr. 1 c-Moll opus 68*, hrsg. v. R. Pascall (= *Neue Ausgabe sämtlicher Werke Serie I, Band 1*), München 1996; *Klavierquintett f-Moll opus 34*, hrsg. v. Carmen Debryn u. M. Struck (= *Neue Ausgabe II/4*), München 1999; *Doppelkonzert a-Moll opus 102*, hrsg. v. M. Struck (= *Neue Ausgabe I/10*), München 2000; *Symphonie Nr. 2 D-Dur opus 73*, hrsg. v. R. Pascall u. M. Struck (= *Neue Ausgabe I/2*), München 2001.

(von der frühesten erhaltenen Niederschrift über weitere Autographe und mögliche Abschriften bis zum Erstdruck oder späteren revidierten Auflagen), stieß die Brahms-Philologie auf ein differenziertes Spektrum kompositorischer Revisionsphasen und -typen. Es reicht von Werkvarianten über geänderte Takte und Töne sowie modifizierte Instrumentation bis hin zu Eingriffen in Tempo- und Ausdrucksanweisungen, Dynamik und Artikulation – vorgenommen bei der Niederschrift, in Abschriften, beim Korrekturlesen und womöglich nach Erscheinen des Werkes. Hier zeichnet sich ein noch relativ wenig bekanntes Bild des Komponisten Brahms ab. Andererseits ist die Quantität der kompositorischen Arbeitsspuren nicht so überwältigend wie etwa bei Beethoven oder Schumann. So hielt es die Editionsleitung für sinnvoll und praktikabel, dass in der neuen Brahms Gesamtausgabe die Spuren des Schaffensprozesses dokumentiert würden – also Änderungen und Abweichungen, die in irgendeiner Weise kompositorisch bedeutsam sind. Sofern diese Revisionen direkt oder indirekt für Lesarten- und Textprobleme verantwortlich sind, gewinnen sie auch Relevanz bei der Frage nach der definitiven Textgestalt.

Die historisch-kritische Auseinandersetzung mit Werkquellen, Werktext und Werkhintergründen betrifft somit die von Brahms offensichtlich oder vermutlich intendierte Werk- und Textgestalt und seinen mühevollen Weg bis dorthin. Bei dessen Rekonstruktion stellt sich Editorinnen und Editoren auch die Frage nach der adäquaten Entschlüsselung, Erkenntnis und Darstellung der kompositorischen Arbeitsspuren. Die philologischen Probleme, die sich hierbei ergeben, und mögliche Lösungsansätze sollen im Folgenden anhand unserer Edition der *D-Dur-Symphonie*⁵ demonstriert werden.

II.

Brahms kam erst während der Partiturniederschrift der 2. *Symphonie* zu dem Entschluss, in der 2. Symphonie vier tiefe Blechblasinstrumente zu verwenden. Die Geschichte dieser Entdeckung sei zunächst kurz resümiert: Die Akkolade zu Beginn des 1. Satzes weist im Partiturotograph in dieser Beziehung Korrekturen auf (siehe Abb. 1a), die Reinhold Brinkmann 1990 in seiner Monographie zur 2. *Symphonie* zu der Deutung führten, Brahms habe in der ursprünglichen Fassung Alt-, Tenor-, Bass- und Contrabass-Posaune verwenden wollen.⁶ Vom zweiten Takt an notierte Brahms außerdem die Bemerkung: „(NB ? ein System u. Bassschlüssel?)“. Im Laufe des 1. Satzes gibt es insgesamt elf Einsätze der tiefen Blechbläser, von denen zehn im Partiturotograph eigenhändige kompositorische bzw. orthographische Eingriffe des Komponisten enthalten. Im Rahmen unserer editorischen Arbeit wurden jene Eingriffe in einer ersten Deutungshypothese zunächst in Verbindung mit Brahms' Frage nach der Zahl der nötigen Systeme gebracht; daraufhin wurde eine kommentierte Synopse aller Posaunen-Einsätze erstellt. Bei unserer anschließenden Diskussion stellte sich jedoch heraus, dass Brahms vor der Akkolade gar nicht „Contrabass“ [-Posaune] geschrieben hatte, sondern – mit öffnender und schließender Klammer – „(oder Basstuba)“. Brahms gedachte

⁵ Siehe Anm. 4.

⁶ Reinhold Brinkmann, *Johannes Brahms. Die Zweite Symphonie. Späte Idylle* (= *Musik-Konzepte* 70), München 1990, S. 11, 13–15. In der späteren amerikanischen Ausgabe korrigierte der Autor diese Passage und wies mit Recht darauf hin, dass Brahms zunächst nur einen dreistimmigen Posaunensatz konzipiert habe. Eine präzise philologische Aufschlüsselung der Quellenbefunde lieferte er jedoch auch hier nicht (R. Brinkmann, *Late Idyll. The Second Symphony of Johannes Brahms*, Cambridge, Mass./London 1995, S. 18 f., 22–26).

Abb. 1a: Brahms, 2. Symphonie op. 73, Partiturautograph, Ausschnitt aus Seite 2, Beginn des 1. Satzes (mit freundlicher Genehmigung der Pierpont Morgan Library, New York)

zunächst direkt unter Trompete 1/2, wobei unklar ist, ob dies irrtümlich geschah oder der 4. Satz ursprünglich ohne Posaunen geplant war. In einem ersten Korrekturschritt notierte er mit Tinte unter den Systemen von Trompeten und Pauken den Instrumentenvorsatz für drei Posaunen („1. 2. / Posaunen / 3.“). Noch ehe er hier die entsprechende Schlüsselung notiert hatte, verlagerte er den Instrumentenvorsatz von Posaunen 1–3 unter das System der Trompeten, fügte die Posaunen-Schlüsselung hinzu und verlagerte die Pauke unter die beiden definitiven Posaunensysteme. Erst nachträglich, das heißt bei der Erweiterung zur Vierstimmigkeit, fügte er unter der Angabe „[Posaune] 3.“ den Zusatz „u. Tuba“ hinzu. In diesem letzten Satz gibt es sieben Einsätze des tiefen Blechs, drei davon mit Korrekturen einschließlich derjenigen in T. 353. Bei näherer Untersuchung zeigte sich, dass Brahms offensichtlich bis T. 364³ ursprünglich in dreistimmiger, danach indes sogleich in vierstimmiger Orthographie komponierte und notierte. So muss er sich genau hier – schon tief in der Coda des letzten Satzes – entschieden haben, statt dreier Posaunen nunmehr vier tiefe Blechbläser zu verwenden.⁷

⁷ Brahms, *Symphonie Nr. 2*, S. 282–284 (mit Abbildung auf S. 283).

ursprünglich also nur mit drei tiefen Blechblasinstrumenten auszukommen, wobei er die Basstuba als Alternative zur Bassposaune vorsah. Später nahm er, wie die Korrektur an der Akkolade zeigt, die Umgestaltung zum vierstimmigen Satz aus drei Posaunen plus Basstuba vor. Aufgrund dieser Erkenntnis konnten die erwähnten zehn Eingriffe als kompositorische oder orthographische Änderungen des ursprünglichen dreistimmigen Posaunensatzes zum vierstimmigen Satz mit Basstuba erklärt werden. Der unangetastet gelassene (vierstimmige) Einsatz in T. 402³ muss dagegen vom Komponisten erst nachträglich hinzugefügt worden sein.

Für den letzten Satz änderte Brahms die Akkoladen-Angaben in ähnlicher Weise (siehe Abb. 1b): Er platzierte das Paukensystem



Abb. 1b: 2. Symphonie op. 73, Partiturautograph, Ausschnitt aus Seite 1 (91), Beginn des 4. Satzes (US-NYpm)

Posaunen kann ich nicht entbehren. Sollte ich jene Stelle vertheidigen[,] da müßte ich weitläufig sein. Ich müßte bekennen[,] daß ich nebenbei ein schwer melancholischer Mensch bin, daß schwarze Fittiche beständig über uns rauschen, daß – vielleicht nicht so ganz ohne Absicht in m.[einen] Werken auf jene Sinfonie eine kleine Abhandlung über das große ‚Warum‘ folgt.“⁸

Diese Briefstelle ist einzigartig für Brahms' eigenes Verständnis seines Werkes wie auch für seinen Charakter und zeigt uns einmal mehr, wie eng Werkgenese und Psychopathologie des Menschen verbunden sein können.

Wie aber steht es mit dem 2. Satz, in dem die Anfangsakolade und alle Einsätze der vier tiefen Blechbläser ganz ohne Eingriffe blieben? Die Papiersorten der autographen Partitur und die Berichte von Brahms' Zeitgenossen führen zu dem Schluss, dass Brahms die vier Sätze der Symphonie in der Reihenfolge 1, 4, 2, 3 in Partitur schrieb und somit erst nach Beendigung des 4. Satzes mit der Niederschrift des 2. Satzes begann.

Zwischen dem 7. und 9. August 1879, also genau ein Jahr nach der Veröffentlichung des Werkes, erwiderte Brahms einen ausführlichen Brief des mit ihm befreundeten Dirigenten und Komponisten Vincenz Lachner und befasste sich dabei unter anderem mit dessen Kritik an den „düsteren Töne[n] der Posaunen und Tuba“ im 1. Satz. In seiner ausgesprochen freundlichen Antwort schrieb Brahms unter anderem:

„Ebenso flüchtig sage ich, daß ich sehr gewünscht u.[nd] versucht habe, in jenem ersten Satz ohne Posaunen auszukommen. [...] Aber ihr erster Eintritt, der gehört mir u.[nd] ihn u.[nd] also auch die

⁸ Zitiert nach R. Brinkmann, „Die ‚heitre Sinfonie‘ und der ‚schwer melancholische Mensch‘. Johannes Brahms antwortet Vincenz Lachner“, in: *AfMw* 46 (1989) 4, S. 294–306; hier S. 301 f.

III.

Ähnlich arbeitsintensiv und aufschlussreich wie die grundlegende Revision des Blechbläsersatzes war ein Problem gegen Ende des 1. Satzes.⁹ Das Erkenntnisproblem resultierte insbesondere aus dem starken Interessengegensatz zwischen dem Komponisten und seinen Editoren (deren eigenes historisch-ästhetisches Erkenntnisinteresse im Konflikt mit dem Komponisten dann legitim ist, wenn methodisch-inhaltlich adäquat und zielbewusst verfahren wird). Brahms hatte uns den Blick in seine Werkstatt mit geradezu bösehaft heftigen Tilgungen durch Rasur, Tinte und Bleistift gezielt verbauen wollen. Wir dagegen wollten seine Verschleierungsmaßnahmen aus unserer musikwissenschaftlich-philologischen Motivation heraus durchbrechen und klären, was er in den Takten 456–468 ursprünglich für Violinen und Bratschen notiert hatte, ehe er die Niederschrift tilgte und die definitive, später gedruckte Fassung mit Tinte in die leeren Systeme von Posaunen und Pauken eintrug. Ein erster Rekonstruktionsversuch war frustrierend, da sich unterhalb der Streichungen ebenfalls nur die definitive Fassung abzeichnete. Doch dass Brahms die Druckfassung erst aufgeschrieben, danach heftig gestrichen und schließlich erneut notiert haben könnte, wäre keine besonders intelligente Folgerung gewesen. So war zu prüfen, ob nicht zwischen oder vor den beiden identischen Notaten eine weitere Version existiert haben könnte.

Am Mikrofilm-Lesegerät mit seinen unterschiedlichen Vergrößerungs- und Ausleuchtungsmöglichkeiten und mit der ebenso simplen wie hilfreichen Methode, eine Ablichtung der Seite zunehmend heller zu fotokopieren, gelang es uns schließlich, die ursprüngliche Version zu rekonstruieren¹⁰ (siehe Abb. 2). Demzufolge hatte Brahms der expressiven Hornepisode, die melodisch aus dem Hauptthemenkopf abgeleitet ist, ursprünglich nur einen weithin akkordisch-homophonen Streichersatz unterlegt, der zwar den modulatischen Prozess unterstrich, der melodischen Bewegung aber durchweg untergeordnet blieb. Die nachträgliche Änderung der Violin- und Violapartien führte zu einer Intensivierung des Streichersatzes durch motivisch-figurative und rhythmische Verdichtung. Damit schuf Brahms ein stärkeres Äquivalent zur melodisch-modulatorischen Steigerung der Hornpartie. Die für Brahms so bezeichnende Verdichtung und Neukombination des kompositorischen Ausgangsmaterials war also das Ergebnis eines intensiven Überarbeitungsprozesses. Wie die Untersuchungen zur Quellengeschichte ergaben, muss die Korrektur schon vor den Proben zur Uraufführung erfolgt sein, denn das erheblich vor der Uraufführung fertiggestellte Autograph des vierhändigen Klavierarrangements gibt nur noch die motivisch intensiviertere überarbeitete Version wieder. So resultierte die Änderung offensichtlich aus Brahms' innerer Reflexion des schriftlich vorläufig fixierten Werkverlaufes (oder bestenfalls aus der Erprobung am Klavier), nicht aber aus einer realen klanglichen Evaluation der Orchesterfassung. Dass der Komponist die Druckfassung im Partiturotograph zweimal notierte, hatte dabei einen ganz banalen Grund: Die Korrektur, die er zunächst in den Geigen- und Bratschensystemen selbst vorgenommen hatte, sah so un-

⁹ Brahms, *Symphonie Nr. 2*, S. 254 f. (mit Abbildung auf S. 255).

¹⁰ Unsere Rekonstruktion der heftig gestrichenen Partien geht über Brinkmanns Übertragung hinaus; siehe Brinkmann, *Zweite Symphonie*, S. (68–)69; ders., *Late Idyll*, S. (118–)119.

Abb. 2: 2. Symphonie op. 73, 1. Satz Takte 456–469, Transkription des ursprünglichen Streichersatzes (mit freundlicher Genehmigung des G. Henle Verlages, München)

sauber und missverständlich aus, dass er die neue Fassung noch einmal sauber abschrieb und das alte Notat energisch – wenn auch nicht energisch genug – strich.

IV.

Als Nachtrag zu den zwei Hauptbeispielen sei Brahms' ausgedehnte Bemühung um die Spielanweisung in T. 118 des 1. Satzes erwähnt (siehe Abb. 3). Nachdem er den Notentext des Satzes mit Tinte festgelegt hatte, notierte er über dem Paukensystem mit Bleistift „(Pesante) Quasi rit.“, radierte dies aber wieder aus (die radierte Angabe ist zwar im Partiturautograph, doch leider nicht in Abb. 3 zu erkennen). Am unteren Rand vermerkte Brahms links vom Orientierungsbuchstaben ein „NB (quasi rit)“ sowie rechts davon „f ben sostenuto“ und darunter „(ben marc. quasi ritenente[])“, tilgte jedoch alle Anweisungen wieder. Außerdem notierte er über dem System von Violine I „?Rit[.]“, ersetzte diesen Fragevermerk indes später mit Bleistift sowie Tintenüberschreibung durch die Anweisung der Druckfassung „(quasi ritenente)“, die er – ebenfalls mit Bleistift und Tintenüberschreibung – auch unter dem Kontrabass-System notierte. Schräg oberhalb der Angabe über Violine I fügte er mit Bleistift für den Stecher den Hinweis hinzu: „([])mit kleiner Schrift über Viol. I u. unter Bass“. In Brahms' Autographen ist ein solcher Änderungsprozess bei Spielanweisungen – wie etwa Dynamik, Artikulation, Ausdruck und Tempomodifikationen – ziemlich typisch. Wir dürfen behaupten, dass der Komponist hier unmittelbar mit seiner Notation kämpfte. Er wusste genau, wie die Musik erklingen sollte, fand jedoch die gescheiteste, effektivste Formulierung dafür nur mit einigem Aufwand an Zeit und Mühe. Auf ganz ähnliche Weise hatte er am 18. Oktober 1876 über eine Wiedergabe seines B-Dur-Streichquartetts op. 67 an seinen Freund Joseph Joachim geschrieben:

„Wenn ich nun mit vieler Freude denke, wie schön mein Quartett bei Euch klang, so kann ich nicht lassen anzumerken, daß an der Stelle im Scherzo: [Notenzitat] ja kein *scherzando* steht! [...] Verzeih, aber Du hast mir wohl gar nicht zugetraut, daß ich's so genau nehme und mir solche Feinheiten denke. Ich wenigstens komme mir immer sehr roh vor, wenn ich ausführe oder ausführen lasse. Beim Schreiben aber habe ich gar allerlei Delikatessen im Sinn!“¹¹

Welche Schlüsse können wir daraus ziehen? Die Niederschrift repräsentiert eine sinnliche Vorstellung, sie überträgt innerlich Gehörtes in Graphisches. Diese sinnliche

¹¹ Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim, hrsg. v. Andreas Moser, Bd. 2, Berlin 21912, S. 129 f.

Abb. 3: 2. Symphonie op. 73, Partiturautograph, Seite 12, 1. Satz, Takte 113–121 (US-NYpm)

Vorstellung ereignete sich im Rahmen der damals herrschenden Aufführungspraxis. Dementsprechend sind Werkentstehung und Notation immer eng mit der Aufführungspraxis verknüpft und auch heute entsprechend zu verknüpfen. Aber wo liegt die Grenze zwischen Spielanweisungen und „Noten“-Text? Wir finden sie beispielsweise dort, wo der Komponist nachträglich Notenwerte verdoppelt, um ein Ritardando zum Vorschein zu bringen, oder bei instrumentatorischen Änderungen, die auf eine Präzisierung der Tonqualität zielen. Natürlich bedeutet die Niederschrift für den Komponisten im Großen und Ganzen die Ausarbeitung, Feststellung, ja ‚Befreiung‘ des Werkes, doch sollten wir in dieser Beziehung die hemmende Vergrößerung, die eine Notation immer auch bedeutet, ebenfalls richtig einzuschätzen lernen.

V.

Lautet der Untertitel unseres Beitrages „Spuren von Johannes Brahms' kompositorischer Arbeit in der 2. Symphonie und ihre editorische Darstellung“, so sei das Problemfeld der editorischen Darstellung abschließend in vier Punkten umrissen:

1. Wie dargelegt, bezieht die neue Brahms-Ausgabe direkte und indirekte Spuren der Werk- und Textgenese in den Kritischen Bericht ein, sofern die Revisionen kompositorisch mo-

tiviert waren. Anfangs hatte die Editionsleitung geplant, im Kritischen Bericht nach der Beschreibung, Geschichte und Bewertung der Quellen zunächst die autographen kompositorischen Korrekturen zu dokumentieren, denen dann der Revisionsbericht des Herausgebers folgen sollte. Dieses Konzept erwies sich jedoch als inadäquat. So zeigte sich, dass manche Emendationen, die der Herausgeber im Notentext seiner Hauptquelle vorzunehmen hatte, direkt oder indirekt mit Brahms' kompositorischen Eingriffen zusammenhängen, also in beiden Listen hätten erwähnt werden müssen. Zudem war die Kategorie der ‚autographen‘ kompositorischen Korrekturen unzureichend, denn verschiedentlich fanden sich in Manuskripten entsprechende Änderungen von fremder Hand, die Brahms veranlasst hatte, weil sich die Handschriften nicht mehr bei ihm befanden. Solche ‚nicht-autographen Autorkorrekturen‘ mussten natürlich miterfasst werden. Darüber hinaus signalisieren kompositorisch bedeutsame Lesartendivergenzen zwischen Stichvorlage und Erstdruck Eingriffe, die beim Korrekturlesen vorgenommen worden sein müssen, sich aber nur indirekt nachweisen lassen, weil die Korrekturabzüge nicht erhalten sind. Freilich treffen wir beim Vergleich von Stichvorlage und Erstdruck auch auf Lesartendivergenzen, bei denen nicht eindeutig zu klären ist, ob sie irrtümlich, absichtlich oder möglicherweise geduldet waren. Hier sprechen wir von einer editorischen ‚Grauzone‘.

2. So entschied sich die neue Brahms Gesamtausgabe für folgendes Vorgehen: Im Rahmen des Kritischen Berichtes wird ein „Editionsbericht“ vorgelegt, der Dokumentation kompositorischer Korrekturen, Lesartenverzeichnis und Revisionsbericht zusammenfasst. Das dient letztlich der inhaltlichen Stringenz, zumal es zeitraubendes Hin- und Herblättern zwischen verschiedenen Listen – sei es im Buch- oder im Computermodus – überflüssig macht. Die Anlage des Editionsberichtes erlaubt dem interessierten, mitdenkenden Benutzer ein fast computerhaftes Vorsortieren von Informationen durch optisch klare Abgrenzung: Ein Pfeilsymbol verweist suggestiv auf alle Bemerkungen, die Eingriffe des Herausgebers in den Text der Hauptquelle erläutern. Erscheinen in der gleichen Spalte dagegen Quellensigel, so dokumentieren die Bemerkungen sichtbare kompositorische Revisionen in den betreffenden Quellen oder nennen Lesarten, die in kompositorisch relevanter Weise von der Hauptquelle abweichen. Diese äußere Vorsortierung wird durch ein System sprachlicher Differenzierungen unterstützt. Zugleich lassen sich, wo nötig, Zusammenhänge zwischen kompositorischer Revision und editorischer Emendation unmittelbar verdeutlichen. Unerwähnt bleiben rein redaktionelle Korrekturen oder Defizite in den Werkhandschriften, die spätestens im Erstdruck behoben waren.

3. Die Entschlüsselung und kommentierte Dokumentation von Spuren der kompositorischen Arbeit fordern von den Herausgebern – neben der Kenntnis von Brahms' Handschrift und Schreibgewohnheiten sowie von Redaktions- und Stichkonventionen – ein ebenso präzises wie komplexes philologisches Denken. Stets muss beispielsweise der musikalische, aber auch der schreibtechnische Kontext einer Korrektur berücksichtigt werden, sollen der Status ante correcturam oder die Phasen einer mehrschrittigen Korrektur adäquat bestimmt werden. Wer lediglich das beschreibt oder im Notenbeispiel wiedergibt, was auf den ersten Blick hin optisch plausibel erscheint, kann starken Fehleinschätzungen unterliegen. Nur selten betreffen Brahms' Korrekturen reine Versehen, kaum

einmal bedeutet das Getilgte musikalisch Unsinniges. Passt das tatsächlich oder scheinbar ursprünglich Notierte nicht in den musikalischen Kontext, könnte es sich um Schlüsselungs- bzw. Transpositionsirrtümer, um Schreibungenauigkeiten oder sogar um Tintenflecken handeln, die bereinigt wurden. Die Frage nach dem ‚Was‘ des Urzustandes muss also stets durch die Frage nach dem möglichen ‚Warum‘ der Korrektur unterstützt werden.

4. Ebenso sehr sind die Gesamtausgaben-Bände auf kompetente Benutzer angewiesen. Natürlich will die neue Brahms-Gesamtausgabe möglichst viele Leser dazu verleiten, sich auf die Kritischen Berichte, auf Fragen der Quellen- und Textkritik und der Werkgenese einzulassen. Das versucht sie auch durch die Anlage der Editionsberichte, die so weit wie möglich in vollständigen Sätzen argumentieren. (Und wir sind dankbar, dass der G. Henle Verlag dieses Konzept mitträgt.) Zudem können die neuen Medien bei der anschaulichen Vermittlung der philologischen Forschungsergebnisse an die Benutzer zweifellos ein Stück weiterhelfen. So sollten Editions-institute für Fragen der medialen Vermittlung ihrer Ergebnisse offen und kooperationsbereit sein.

Die Hauptaufgabe historisch-kritischer Musiker-Gesamtausgaben bleibt es allerdings, die oft komplexe Genese eines Werkes und die entsprechend komplexe Überlieferung seines Notentextes so weit wie möglich zu durchleuchten, zu klären und die Ergebnisse ihrer philologischen Grundlagenforschung der Musikwissenschaft und der künstlerischen Praxis zur Verfügung zu stellen. Das versuchen auch die Notentexte und Editionsberichte der neuen Johannes Brahms Gesamtausgabe. Sie sind Resultate unserer intensiven Auseinandersetzung, ja unseres Kampfes mit Problemen, die uns Brahms' Kompositionen im Kontext ihrer Überlieferung stellen. In diesen Problemen aber spiegeln sich auch die Anstrengungen und Kämpfe des Komponisten beim Schaffen von Werken, die für unsere Kultur, das heißt für unsere humane Existenz unverzichtbar sind.

Anmerkungen zu Material und Verfahren der Hanns Eisler Gesamtausgabe*

von Friederike Wißmann, Berlin

Sowohl zu Lebzeiten wie in der späteren Rezeption wurde Hanns Eisler häufig mit Skepsis begegnet. Eisler stand unter politischem Verdacht, der – bei ihm untrennbar – auch seine ästhetischen Überzeugungen betraf. Verquickt mit seiner Abneigung gegen ausladende Musizierformen, fällt es anscheinend bis heute schwer, Eisler zuerst und zuletzt als Musiker und Komponisten des zwanzigsten Jahrhunderts wahrzunehmen.

In der Auseinandersetzung mit Hanns Eisler wird ein kulturelles Klima des frühen zwanzigsten Jahrhunderts lebendig, für welches die Ambivalenz selbst Charakteristikum ist. Hanns Eislers Kompositionen spiegeln auf einzigartige Weise den Geist dieser besonderen Epoche. Sie vermitteln in ihrer kompositorischen Komplexität eindrucksvoller ihre Zeitgenossenschaft, als es aufwändige Historiographien leisten können. Die Hanns Eisler Gesamtausgabe stellt also auch ein spezifisches Milieu in der individuellen Physiognomie des Komponisten dar. Zweck der Gesamtausgabe ist es nicht, Ideologien zu verbreiten. Apologeten und solche Rezipienten, die sich als Anwälte des jeweiligen Autors verstehen, sind bekanntlich keineswegs die besseren Editoren.

Hanns Eislers Komponieren zielte immer auf solche Musik, die gebraucht wurde. Dass mit ihm der Terminus ‚Gebrauchsmusik‘ assoziiert wird, dem durchaus etwas Hausbackenes anhaftet, geriet Eisler dabei nicht immer zum Vorteil. Die Frage, ob heute noch jemand Hanns Eislers Musik braucht, muss wohl so beantwortet werden, dass sie nicht mehr in dem Sinne gebraucht wird, in dem Eisler sie komponierte. Unter diesem Standpunkt laufen Eislers Kompositionen Gefahr, als Zeugen einer vergangenen Welt zu versteinern. Freilich wäre eine solche Versteinerung Eisler nicht recht gewesen,¹ sind seine Werke doch für ihre Kontexte komponiert, wollte Eisler mit seinen Werken unmittelbar eingreifen.

Die Teilhabe am erlesenen Kreis der Kompositionsklasse Arnold Schönbergs und sein gleichzeitiges politisches Engagement könnten durchaus als Gegensatz gesehen werden. Für Eisler aber ist diese Ambivalenz, die der Arbeiterchorleiter und Schönbergschüler nachgerade zu personifizieren scheint, Teil einer ebenso komplexen wie widersprüchlichen Welt. Ein heftiger Disput zwischen Schönberg und Eisler hatte eben diesen Konflikt zum Gegenstand: Schönberg war der Meinung, dass ‚echte‘ Kunst und Massenkultur einander ausschließen, Eisler hingegen komponierte für Wiener Arbeiterchöre: „Wenn es Kunst ist, dann ist es nicht für die Menge! Und wenn es für die Menge ist, dann ist es nicht Kunst!“²

* Schriftfassung des Beitrags zum *Editorenseminar III: Schreib- und Schaffensprozesse und ihre editorische Darstellung* der Fachgruppe Freie Forschungsinstitute, Düsseldorf 28.9.2002.

¹ Auch die Selbsteinschätzungen des Komponisten spielen in der Werkausgabe eine Rolle, und zwar nicht auf der Ebene des Kommentars, sondern als Gegenstand der Edition selbst.

² Arnold Schönberg, *Briefe*, ausgew. u. hrsg. v. Erwin Stein, Mainz 1958, S. 248.

Eisler selbst war sich dieser Problematik bewusst, er reflektierte sie in seinen theoretischen Schriften und war um die Öffnung des Musikverständnisses bemüht.

„So glaube ich, dass gerade die Methode Schönbergs außerordentlich wichtig für eine neue soziale Musik werden kann, wenn wir verstehen lernen, sie kritisch zu benutzen. Es wird sich darum handeln, gewissermaßen Schönberg vom Kopf auf die Beine zu stellen, nämlich auf den Boden unserer sozialen Verhältnisse mit (den historischen) Massenkämpfen um eine neue Welt.“³

In seinen theoretischen Arbeiten zeigt Eisler Widersprüche und Paradoxa auf, wenn er die Wechselwirkung von Musik und gesellschaftlichen Zuständen als Dialektik begreift. Seine Kompositionen sind Teil einer komplexen Epoche und nicht nur für die Musikgeschichte von Interesse. Bei einem Komponisten des zwanzigsten Jahrhunderts ist die Frage, welche Position der Editor gegenüber seinem Autor einnehmen soll, insofern schwieriger zu beantworten, als die Identifikationsthematik brisanter ist, wenn der Bandbearbeiter fast Teil an einer für den Autor ‚aktuellen Welt‘ hat, wenn Zeitzeugen zu Gesprächspartnern der nachkommenden Editoren werden. Gleicht das Aufgabenprofil des Editors dem eines Chronisten oder eher dem eines Vermittlers? Welche Rolle spielt das Medium, in das ein Werk übertragen wird? Wie dicht kann die Edition an das Werk herantreten, und wie weit kann der Herausgeber sich dem Autor überhaupt nähern? Jene Themen werden gerade dann interessant, wenn eine Edition noch nicht mit dem historischen Abstand auf ihren Gegenstand blicken kann, sich die geschichtlichen Ablagerungen noch kaum versteinert haben.

Für Editionsprinzipien sind solche Umstände nur bedingt relevant, gelten doch grundsätzliche editorische Entscheidungen abstrakt für jede Werkausgabe. Die Richtlinien der Hanns Eisler Gesamtausgabe bilden Spezifika anhand des Materials aus. Weil das Quellenmaterial sehr heterogen ist, war die Festlegung einer prinzipiellen Editionssystematik durchaus nicht unkompliziert. Ein jeder Band trägt trotz der Systematisierungen die Handschrift des jeweiligen Editors, weil natürlich auch Richtlinien interpretierbar sind. Nur einige Beispiele aus den Eisler'schen Schriften machen die Komplexität des Materials insofern deutlich, als die Quellenlage neben Autographen, Abschriften oder Drucken auch andere Medien birgt, wie beispielsweise Tonbandaufzeichnungen, Schallplattenaufnahmen oder Filme. Diese auch medial so unterschiedlichen Zeugen werden in einer Werkausgabe, mitunter sogar in einem Band, unter vereinheitlichten Editionsprinzipien zur Darstellung gebracht. Die historisch kritische Edition also, entschließt sich der Herausgeber, es mit ihr aufzunehmen, hat den hohen Anspruch, die Noten und Textzeugen genau wiederzugeben und die Entscheidungen des Editors möglichst transparent zu halten. Gerade bei Eisler bietet sie zudem die Möglichkeit, sich des politisch motivierten Meinungsstreits weitgehend zu enthalten,⁴ was für die Rezeption auch deswegen wichtig ist, weil Eisler ja stets im Zentrum verschiedenster Kontroversen stand, die durchaus nicht immer mit Musik zu tun hatten. In Band I *Gesammelte Schriften* der historisch kritischen Hanns Eisler Gesamtausgabe Serie IX sind nicht nur unterschiedlichste Quellentypen, sondern auch inhaltlich extrem verschiedene Texte vereint. Diese finden sich in einem Band wieder, ermöglicht durch eine chronologische Bandgliederung. Für die Eisler-

³ Hanns Eisler, *Über die Dummheit in der Musik, Schriften 1924-1935*, Bd. III/1, hrsg. v. Günter Mayer, Leipzig 1973, S. 394.

⁴ Freilich ist die Entscheidung, eine Hanns Eisler Gesamtausgabe herauszugeben, schon eine Stellungnahme zugunsten des Komponisten.

Edition heißt dies konkret, dass politische Annoncen unmittelbar neben musiktheoretischen Analysen stehen. Das chronologische Gliederungsprinzip soll für das Schriftenkorpus eine nachvollziehbare Textanordnung garantieren, die, anders als eine systematische Ordnung, gerade die Heterogenität der Textzeugen verdeutlicht. Der Facettenreichtum Eisler'schen Schreibens soll für sich sprechen und nicht in einer Systematik verschwinden, die ihrerseits den Texten nur neue Wertungen diktiert. Bei denjenigen Fällen, in denen die Quellen keinen eindeutigen Datierungshinweis geben, erfolgt die chronologische Einordnung im Vergleich zu anderen, verlässlicher datierbaren Texten. Die Quellenbeschreibung ist hier, neben den inhaltlichen Indizien, eine wichtige Argumentationshilfe.

Wenn mehrere Fassungen vorliegen, werden diese nur dann vollständig wiedergegeben, wenn sie stark voneinander abweichen, andernfalls werden die Varianten im Apparat nachvollziehbar. Zu jedem edierten Text enthält der Apparat Angaben über die Art der Hauptquelle (Manuskript, Typoskript, Druck mit Ortsangabe und Datierung) und beinhaltet die Erläuterungen. Der Kritische Bericht umfasst neben den Erläuterungen des Herausgebers eine quellenkritische Übersicht aller Eintragungen in der Hauptquelle, ferner Lesarten, textkritische Anmerkungen und eine ausführliche Quellenbeschreibung. Wie nützlich eine umfassende Quellenbeschreibung ist, wenn sie systematisch in Datenbanken gespeist ist, wird auch mit der Edition des *Johann Faustus* deutlich. Der Nachlass zum *Faustus* wurde vormals wohlmeinend nach inhaltlichen Kriterien sortiert, wodurch Fassungen fragmentiert sind, zusammenhängende Entwürfe auf verschiedenste Mappen und Signaturen verteilt und Exzerpte von anschließenden Niederschriften getrennt wurden. Anhand der Quellenbeschreibungen konnten nicht nur hier ursprüngliche Fassungen rekonstruiert werden.

Nach der Textart richtet sich in der Eisler Edition die Editionstypen. Grundsätzlich unterscheidet die Noten- wie die Schriftenedition der Hanns Eisler Gesamtausgabe die drei Typen Werkedition, Inhaltsedition und Quellenedition. Die Werkedition kommt für die Edition von Typoskripten und Drucken zum Einsatz, was zum Beispiel für die drei Bände *Gesammelte Schriften* gilt. Der edierte Text bildet die Hauptquelle ab, die in der Textschicht durch Textumfang, Überlieferung und Informationsgehalt gegenüber anderen Fassungen hervorsteht. Er enthält keine diakritischen Zeichen; Orthographie und Interpunktion werden übernommen, sofern es sich hier nicht um technische Schreibfehler, offensichtliche Druckfehler und Verschreibungen handelt. Auch graphische Hervorhebungen werden übernommen. Die Inhaltsedition soll bei den Briefen von Hanns Eisler angewendet werden. Gegenüber der Werkedition macht die Inhaltsedition unterschiedliche Textschichten kenntlich. Textgenetische Besonderheiten sollen im edierten Text ersichtlich werden, ohne dabei die Detailgenauigkeit einer diplomatischen Edition zu beanspruchen. Die diplomatische Wiedergabe schließlich gilt für die Quellenedition, die für Skizzen und Notizen, aber auch für die Bände zum *Johann Faustus* in Anschlag gebracht wird. Hier ist der Quellentext mit Zeilenfall und Seitenumbruch und mit diakritischen Zeichen und Auszeichnungsarten im edierten Text wiedergegeben. Für die Noten wie für die Schriften der Hanns Eisler Gesamtausgabe gilt also, dass in der Quellenedition Streichungen und Einfügungen kenntlich gemacht sind und sich Textgenetisches somit direkt im edierten Text niederschlägt. Auch unentzifferte Worte werden auf einen Blick offensichtlich. Korrekturen also, die ja oftmals die Crescendierung bzw. Rücknahme einer Aussage

verraten, werden in der Quellenedition anschaulich. Doch auch das graphische Erscheinungsbild kann ja eine Autorintention bergen, wie etwa die Unterscheidung eines flüchtigen Notats von einem nachdrücklichen – und dies durchaus bei gleichem Wortlaut. Die Darstellung graphischer Spezifika ist nicht selbstverständlich Aufgabe der historisch kritischen Edition. Hier wird gerne auf die Faksimile-Edition verwiesen, die natürlich den Vorteil hat, dass die Hand des Autors eher zu ihrem Recht kommt. Die Charakteristika der Handschrift, sei es eine gedrungene, flüchtige oder gestochene Hand, können ja kaum in einer Umschrift zum Ausdruck kommen. Auch wenn historisch kritische Editionen so viele Kategorien und Kriterien als möglich berücksichtigen, ist jede Edition stets an die Umschrift gebunden, die immer eine Übertragung des Originals in vereinheitlichende Schriftzeichen bedeutet. Dass aber ein Faksimile das Original auch nur abbildet, muss betont werden. Aus der Kunstgeschichte etwa wissen wir um die Schwierigkeit, Farbtöne eines Originals in einem Druck wiederzugeben. Dies gilt freilich auch für die Abbildung des Schreibstoffs. Noch komplizierter ist die Darstellung des Beschreibstoffs, also in der Regel des beschriebenen Papiers. Aber auch der Karton, der Notizblock, die Hotelrechnung oder andere Kuriosa ließen sich anfügen. Die Konsistenz des Beschreibstoffs ist allein vom Original ablesbar. Auch Wasserzeichen lassen die Desiderate faksimilierter Abbildungen hervortreten. In der Eisler-Edition sind Wasserzeichen beispielsweise Gegenstand der Quellenbeschreibung.

Der Computer ist hier insofern von Bedeutung, als er gerade für umfassendere Editionen ein brauchbares Werkzeug ist, hilft er doch – etwa mit Datenbanken – dem editorischen Gedächtnis auf die Sprünge. Eine editorische Entscheidungshilfe ist der Computer nicht. Hier ist der Herausgeber gefragt, der beispielsweise die Hauptquelle bestimmt oder Fassungen festlegt und diese nachvollziehbar und transparent macht – sie in Zweifelsfällen bestenfalls als Möglichkeit darzustellen weiß. Die historisch-kritische Edition bietet dem interessierten Leser Grundlagen für das Musizieren oder Philosophieren an, denn erst mit der genauen Umschrift des Textes kann sich der Rezipient auf die detailgetreue Textinterpretation einlassen. Deswegen bleibt diese Aufgabe auch angesichts differenzierter Computerprogramme und Scans unersetzbar. Was der Computer neben allerlei arbeitstechnischen Erleichterungen noch leisten kann, ist ein zusätzliches Angebot an den Benutzer – etwa durch Digitalaufnahmen der Quellen, die über das Internet zugänglich gemacht werden können. Auch ist der Computer, anders als das Papier, nicht an ein lineares Nacheinander gebunden. Durch Links und Fenster können Herausgeberentscheidungen simultan als Möglichkeiten dargestellt werden, ohne dass man durch ein Nacheinander Prioritäten setzen muss. Ein weiterer Aspekt ist die räumliche Begrenzung, die das gedruckte Papier diktiert. Doch handelt es sich hier oftmals um Variationen des Darstellerischen, nicht des Inhaltlichen. Noch ist der Computer für die Edition stets Rezeptionsmedium, übersetzt wird auf Papier Geschriebenes in elektronische Daten.

Die Weiterentwicklung der Schreibwerkzeuge bringt veränderte Schreibgewohnheiten mit sich. Für die künstlerische Ästhetik des zwanzigsten Jahrhunderts ist die technische Reproduktion deswegen nicht nur Teilaspekt, sondern Charakteristikum. Durch das technifizierte Schreiben beispielsweise haben sich inhaltlich starke Verschiebungen ergeben. Dies gilt auch für die Schriften Eislers. In seinem Nachlass finden sich beispielsweise zu fast jedem Vortragstext der späteren Schaffenszeit zahlreiche Durchschläge. Oft sind sie

belanglos, manchmal aber auch einziger Textzeuge. Gerade im Zeitalter der Reproduktion ist ein ‚Original‘ schwer auszumachen. Durch das Durchschlagverfahren entbehren die Typoskripte jener Aura, die dem Autograph noch innewohnte. Dennoch können sie für die Edition zur Hauptquelle werden, wodurch für diese Quelle eben solche Kriterien gelten wie für den gesamten Band. Die zahlreichen maschinengeschriebenen Artikel hat Eisler wohl in der Regel nicht selbst getippt. Wahrscheinlich hat er sie diktiert, seine tatsächliche Autorschaft ist hier oftmals nur anhand der handschriftlichen Nachträge belegt. Insofern verändert sich auch die komplizierte Situation der Autorschaft, zudem wandelt sich durch das Schreibgerät auch die Faktur des Textes.

Walter Benjamin antizipiert in der Schrift *Die Prinzipien der Wälzer oder die Kunst, dicke Bücher zu machen* die Notwendigkeit, ein ‚System mit variabler Schriftgestaltung‘ zu entwickeln, wenn es mit der Hand des Literaten konkurrieren soll.

„Die Schreibmaschine wird dem Federhalter die Hand des Literaten erst dann entfremden, wenn die Genauigkeit typographischer Formungen unmittelbar in die Konzeption seiner Bücher eingeht. Vermutlich wird man dann neue Systeme mit variabler Schriftgestaltung benötigen. Sie werden die Innovation der befehlenden Finger an die Stelle der geläufigen Hand setzen.“⁵

Anders als bei Benjamin konkurriert die Edition nicht mit dem schriftstellerischen Prozess, und es geht ihr auch nicht um ein Für oder Wider der Dichterhandschrift gegen das typographische Zeichen. Weil die Edition keinen Text neu erstellt, sondern das vorhandene Material darstellt, gewinnt das Problem des ‚technifizierten Schreibens‘ hier auf ganz andere Weise an Bedeutung. Das Medium prägt nicht die editorische, wohl aber die künstlerische Arbeit. Schreibkräfte und Schreibwerkzeug beeinflussen den Schaffensprozess, sie bestimmen jedoch die editorischen Prinzipien und Richtlinien nur bedingt. Wie und auf welche Weise Partituren dargestellt werden, ist deswegen keine grundsätzliche editorische Frage, sondern allein: Welche Noten werden an welchem Ort, welches Wort wird an welcher Stelle, oder abstrakter, welches Zeichen wird wo auf dem Informationsträger platziert? Weil der Herausgeber als Übersetzer tätig wird und den Quellentext in eine andere Schrift überträgt, verarbeitet er das originäre Material zu abrufbaren Daten.⁶

Bei Eisler selbst ist das musikalische Material eine besondere Dimension seiner Analysen, wenn er die historische Problematik des „Materialstandes“⁷ reflektiert. Jene theoretischen Überlegungen im Exil fallen mit der Zusammenarbeit Eislers und Adornos und seiner Auseinandersetzung mit Adornos musikästhetischen Entwürfen zusammen. Schon in der Diskussion um die Frage nach der ‚Kunst zu erben‘ von 1938 wird Eislers Position deutlich. Er versucht nicht, Historisches „gegen die Gegenwart auszuspielen“⁸, sondern spricht jeder Zeit ihr eigenes Material und ihre spezifischen Verfahrensweisen zu. Vielleicht ist deswegen die sich verändernde Kunstproduktion im Kontext der Massenmedien und der technischen Reproduzierbarkeit den eislerschen Partituren exemplarisch eingeschrieben. Eisler selbst hatte auf unterschiedlichsten Ebenen Teil an Modernisierungs-

⁵ Walter Benjamin, *Einbahnstraße*, Berlin/Frankfurt/M. 1955, S. 45.

⁶ Ob eine Computerschrift verwendet wird, oder ob der Editor Notenhäse manuell mit dem Lineal zeichnet, ist hinsichtlich der editorischen Tätigkeit nicht wesentlich.

⁷ Vgl. hierzu „Der historische Materialstand ist Reflex und Agens der historischen Zustände der Gesellschaft“ (Günter Mayer, „Historischer Materialstand. Zu Hanns Eislers Konzeption einer ‚Dialektik der Musik‘“, in: *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1972* (17. Jg.), Leipzig 1974, S. 7–24, hier S. 17).

⁸ Mayer, S. 9.

prozessen und reagierte in Wort und Ton auf den Wandel und die Beschleunigung der Welt. Er reflektierte den wechselseitigen Einfluss von Industrie und Künstlerethos – beispielsweise in der Massenproduktion, deren Entwicklung nirgends so deutlich hervortrat wie im Bereich der Filmmusikkompositionen in Hollywood. Hanns Eisler und Theodor W. Adorno diskutierten die Phänomene der Filmmusikindustrie in den Jahren 1940 bis 1944 in ihrem gemeinsamen Buch *Komposition für den Film*. „Es lag nahe, daß die Autoren, die mit ihrer praktisch- und theoretisch-musikalischen Arbeit seit vielen Jahren wechselseitig genau vertraut sind, sich verbanden, um einiges zu formulieren“⁹, heißt es in der Vorrede. Geprägt ist das Buch vom Ort und Kontext seiner Entstehung, der ‚Traumfabrik‘ Hollywood, die ja bekanntlich für viele zum Alptraum wurde. Den Film charakterisieren die Autoren als „Medium der gegenwärtigen Massenkultur“, gerade weil er sich der zeitgenössischen „Techniken der mechanischen Reproduktion bedient“.¹⁰

Die besondere kompositorische Ausprägung der Filmmusik beispielsweise ist auch eine Folge der Arbeitsbedingungen. Die durch und durch ökonomisierte Arbeitsteilung wird gleichfalls in den Partituren sichtbar, was nicht verwundert, hält man sich vor Augen, dass der Filmmusikkomponist häufig erst gegen Ende der Produktion bestellt wurde. Eisler partizipierte an dieser Form des Komponierens, reflektierte sie, machte sie sich künstlerisch brauchbar und betrieb deren Brechung. Das Thema des Filmmusikbuchs von Eisler und Adorno ist eine Materialtheorie, welche die besonderen Eigenschaften und Aufgaben der verschiedenen Künste unter Berücksichtigung ihrer gesellschaftlichen Bedingungen analysiert. Hier ist die zentrale These der Entzweiung von Material und Verfahren formuliert.

„Trügt jedoch nicht alles, dann hat die Musik heute eine Phase erreicht, in der Material und Verfahrensweise auseinander treten, und zwar in dem Sinne, daß das Material gegenüber der Verfahrensweise relativ gleichgültig wird. [...] Die Kompositionsweise ist so konsequent geworden, daß sie nicht länger mehr die Konsequenz aus ihrem Material sein muß, sondern daß sie gleichsam jedes Material sich unterwerfen kann.“¹¹

Im Filmmusikbuch beschreiben die Autoren die Übersetzbarkeit verschiedener künstlerischer Disziplinen anhand eines dialogischen Prinzips der Kunstsprachen, prominent geworden in einer Spielart, dem ‚dramaturgischen Kontrapunkt‘. Auf das Medium Film ausgerichtet, formulieren Eisler und Adorno die Notwendigkeit, Musik nicht mehr als lautmalerisches Handlungssubstitut, sondern als eigenständigen Teil der Filmkonzeption zu behandeln. Die wechselseitige Kommentierung verschiedener Medien bleibt für die Kompositionen Eislers signifikant.

Auf theoretischer Ebene ist hier der Zusammenhang von gesellschaftlicher Entwicklung und kompositorischer Technik reflektiert. Anders als Adorno ging es Eisler nicht um die ‚Lossage vom Material‘, sondern eher um eine pragmatische Faszination, die sich aus der totalen Verfügbarkeit aller Intervalle nährte. Hanns Eisler wird wohl auch der kompositionsökonomische Aspekt gefallen haben. Der Interpretation Adornos, die den freien Vollzug des ‚geschichtlich Notwendigen‘ apostrophiert, steht Eislers Interesse an der Beherrschung des Materials gegenüber. Im Filmmusikbuch können sich Eisler und Adorno auf folgende Maxime einigen: „Über den Gebrauch der Technik in der Kunst ihr eigener Sinn entscheiden.“¹²

⁹ Theodor W. Adorno u. Hanns Eisler, *Komposition für den Film*, München 1969, S. 9.

¹⁰ Adorno/Eisler, S. 13.

¹¹ Adorno/Eisler, S. 80.

¹² Adorno/Eisler, S. 12.

Im Bereich der Filmmusikkomposition erwies sich dieses Prinzip häufig dann als ideelles, wenn der künstlerische Anspruch an den Arbeitsweisen der Filmindustrie abglitt. Denn auch die Qualität der Aufträge ändert sich im zwanzigsten Jahrhundert. Kriterien wie Verfügbarkeit und Nützlichkeit werden zum Maßstab, der Autor als Künstler tritt mehr und mehr in den Hintergrund, und die Quellen repräsentieren nicht nur das ‚Werk‘ selbst, sondern werden Zeugen äußerst komplexer Arbeitsbedingungen. Weil Eislers ästhetische Programmatik ohne seine gesellschaftskritische Weltsicht undenkbar wäre, sind die Charakteristika Eisler’schen Komponierens den Partituren immer eingeschrieben. Die Faktur der Noten- und Schrifttexte birgt jene besonderen Kontexte, durch die sie überhaupt ihre Gestalt gewonnen haben. Im Filmmusikbuch explizieren Eisler und Adorno den „vermittelnden Charakter der Einheit“¹³ zweier Medien, die das dialogische Prinzip als komplexes Sprachgefüge in einem Werk verkörpern.

Deutlich wird, dass die mediale Ausprägung auf die Edition – anders als auf den künstlerischen Schaffensprozess – nur mittelbaren Einfluss hat. Ihr Thema ist die präzise Dokumentation und Auswertung vorliegender Materialien, nicht ihre ästhetische oder gar ideologische Bewertung. Die Wahl der Editionstypen richtet sich nach dem vorliegenden Material. So einzigartig eine jede Edition ist: Das häufig absolut einmalige Profil tritt besonders deutlich hervor, wenn der Versuch unternommen wird, vorhandene Richtlinien auf eine neu entstehende Edition zu übertragen. Selbst wenn historisch kritische Editionen in vielen Grundfragen vergleichbar bleiben, lassen sich die konkreten Richtlinien nur von dem Quellenmaterial ableiten. Das Medium der Ausführung bleibt dabei gleich, denn die zentrale Frage ist nicht, wie etwas zur Darstellung kommt, sondern nach welchen Richtlinien, nach welchen grundsätzlichen Prinzipien die Darstellung erfolgt. Die Maxime von Adorno und Eisler „über den Gebrauch der Technik“ ist deshalb auch für die Edition grundlegend.

Das Symposium „Schreib- und Schaffensprozesse und ihre editorische Darstellung“, das im Anschluss an die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung im September 2002 in Düsseldorf stattfand, wurde durch die Stiftung van Meeteren gefördert. Die Fachgruppe Freie Forschungsinstitute dankt der Stiftung für ihre großzügige Unterstützung.

¹³ Mayer, S. 19.

KLEINE BEITRÄGE

„à Fanny H.“. Franz Liszts „Cantique d’amour“ als Albumeintrag

von Werner Breig, Erlangen

„Liszt ist bei mir zu Besuche, und da geht es ziemlich wild her; wir rasen völlig in freudiger Mittheilung, und jede Stunde giebt es ein Fest.“ So berichtete Richard Wagner aus Zürich am 5. Juli 1853 an seine Nichte Klara Brockhaus.¹ Der Besuch, von dem hier die Rede ist, dauerte vom 2. bis zum 10. Juni 1853 und bescherte Wagner nach vier Jahren² das erste Wiedersehen mit dem lange entbehrten Freund. Zur Feier dieses Ereignisses gab es – was Liszt wegen der Unkosten mit einiger Sorge erfüllte – bei Wagners in der kürzlich neu bezogenen Wohnung im Hause Zeltweg 13 „table ouverte“; zu den Mittags- und Abendmahlzeiten kamen, wie Liszt an Carolyne von Sayn-Wittgenstein schrieb, stets etwa ein Dutzend Personen.³

Zu den Eingeladenen gehörte ohne Frage auch der Zürcher Pianist, Komponist und Dirigent Alexander Müller. Wagner kannte ihn aus seiner Würzburger Zeit 1833/34 und hatte im Mai 1849 bei seiner Ankunft in Zürich im Hause Müllers, der seit 1834 hier lebte, erste Aufnahme gefunden.⁴ Und wie wir annehmen müssen, hat Wagner Müller dazu ermuntert, auch seine hochbegabte Schülerin Fanny Hünerwadel mitzubringen, um ihr eine Begegnung mit dem berühmten Gast zu vermitteln. Fanny stammte aus dem nahen Lenzburg und ließ sich von Müller in den Fächern Klavier und Musiktheorie ausbilden. Zur Zeit von Liszts Besuch war sie gerade noch in Zürich, bevor sie – noch im gleichen Monat – zu einer Studienreise nach Italien aufbrach, von der sie nicht mehr zurückkehren sollte. Sie starb in Rom kurz nach Ostern 1854 im Alter von 28 Jahren an einer Typhus-Infektion.

Fanny Hünerwadel hatte im Frühjahr 1852 mit der Anlage eines Albums mit Musikerautographen begonnen.⁵ Dazu hatte sie sich Bögen in Querformat mit Notenlinien und einer ornamentalen Umrandung drucken lassen, die sie einheimischen Musikern und reisenden Virtuosen zur Eintragung präsentierte. Bis zum Sommer 1853 hatte sie bereits mindestens 13 Beiträge, unter anderem von Johann Wenzel Kalliwoda, Teresa Milanollo, Franz Abt, Henry Vieuxtemps, Ferdinand Huber, Max Seifriz und Richard Wagner, gesammelt und legte nun Liszt einen ihrer Bögen zur Eintragung vor. Dieser reagierte – vielleicht unter Zeitdruck – sehr kurz: Er schrieb 19 Takte Klaviermusik auf die erste Seite, setzte darüber die lakonische Widmung „à Fanny H.“ und signierte rechts unten mit „F. Liszt“. Ein Datum fehlt ebenso wie ein Titel für das Stück.

Das Datum lässt sich auf die Zeit von Liszts Zürich-Besuch Anfang Juli 1853 eingrenzen. Und der eingetragene Notentext steht in Verbindung mit Wagners Bericht in der Autobiographie: „Neben manchen berühmt gewordenen neueren Klavierstücken von ihm, gingen wir auch mehrere sei-

¹ Richard Wagner, *Sämtliche Briefe*, Bd. 5, hrsg. von Gertrud Strobel (†) und Werner Wolf, Leipzig 1993, S. 347.

² Die letzte Begegnung hatte im Mai 1849 in Weimar stattgefunden, als Liszt dem steckbrieflich gesuchten Wagner zur Flucht in die Schweiz verhalf.

³ *Franz Liszt's Briefe an die Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein [I]*, hrsg. v. La Mara, Leipzig ²1900 (= *Franz Liszt's Briefe*, 4. Band), S. 143 (Brief vom 4. Juli 1853).

⁴ Wagner berichtet darüber in *Mein Leben* (hrsg. v. Martin Gregor-Dellin, München 1969), S. 435 f.

⁵ Werner Breig, „Von Alexander Müller bis Richard Wagner und Franz Liszt: Das musikalische Album der Schweizer Sängerin, Pianistin und Komponistin Fanny Hünerwadel“, in: *Musikalische Quellen – Quellen zur Musikgeschichte* (Festschrift für Martin Staehelin zum 65. Geburtstag), in Verb. mit Jürgen Heidrich u. Hans-Joachim Marx hrsg. v. Ulrich Konrad, Göttingen 2002, S. 405–423. Dort findet sich auf S. 423 ein Faksimile des Liszt-Autographs. Die Identifizierung des lisztschen Beitrages ist dem Verfasser leider erst nach Redaktionsschluss der Festschrift gelungen, was zu dem vorliegenden ergänzenden Beitrag Veranlassung gegeben hat. – Herrn Niklaus Appenzeller (Küsnacht bei Zürich), dem heutigen Besitzer des Albums, danke ich für seine freundliche Genehmigung zur Publizierung und Auswertung dieses und der anderen Notentexte des Hünerwadel-Albums.

ner soeben vollendeten Symphonischen Dichtungen [...] mit großem Eifer durch [...]“.⁶ Bei den „neueren Klavierstücken“ Liszts dürfte es sich gewiss um die *Harmonies poétiques et religieuses*⁷ gehandelt haben, die Anfang des Jahres 1853 im Verlag Kistner in Leipzig im Druck erschienen waren⁸. Vermutlich hat Liszt daraus auch das *Cantique d'amour* (Nr. 10) im Hause Wagner gespielt, und vielleicht hat es auf Fanny Hümerwadel besonderen Eindruck gemacht, so dass sie Liszt bat, dieses Stück für die Eintragung zu wählen. Jedenfalls schrieb Liszt einen Ausschnitt daraus auf die erste Seite des Albumblatts. Das Notenbeispiel auf S. 400–401 zeigt in synoptischer Darstellung den Anfang des Stückes in der 1853 gedruckten Fassung und in der Fassung von Fanny Hümerwadels Album.

Der Eintrag bricht bereits nach 19 Takten – das ist nach T. 24 der Druckfassung – ab. Aber auch in anderer Hinsicht hat Liszt den Notentext für das Album verkürzt und vereinfacht: Es fehlen die sechs Einleitungstakte, und die begleitenden Triolen-Arpeggien im Druck sind zu Achtern geworden, wobei auch das Überschlagen der linken Hand auf der dritten Zählzeit weggefallen ist. Andererseits gibt es auch eine Bereicherung: Der überleitende Takt 21 der Druckfassung ist im Album auf zwei Takte ausgedehnt worden – gewissermaßen ein Auskomponieren der im der Druck stehenden Bezeichnung „poco rall.“.

Der thematische und harmonische Verlauf ist konstant geblieben, aber der Bereich der klavieristisch-ornamentalen Einkleidung war offenbar der Veränderung zugänglich. Theoretisch wäre denkbar, dass es zu diesem Stück einen Entwurf mit der einfacheren Achtelbegleitung gegeben hat, auf den Liszt beim Albumeintrag aus dem Gedächtnis zurückgriff. Da aber für das *Cantique d'amour* (im Unterschied zu der Mehrzahl der Stücke der *Harmonies*) eine Vorgeschichte nicht zu belegen ist,⁹ muss man wohl davon ausgehen, dass die Druckfassung den Ausgangspunkt für die Albumeintragung gebildet hat. Vielleicht ist die Album-Fassung auf eine Stufe zu stellen mit den in Liszts Klavierwerk häufig vorkommenden Angeboten von Ossia-Fassungen, gelegentlich mit dem ausdrücklichen Hinweis „più facile“ (obwohl die technischen Anforderungen der Druckfassung sich in unserem Fall in Grenzen halten).¹⁰ Möglicherweise hat Liszt selbst, als er das *Cantique* in Zürich spielte, improvisatorisch diese oder andere Ossia-Varianten erkundet. Auf jeden Fall dürfte das Blatt trotz seiner Kürze und seiner Fragment-Eigenschaft ein nicht uninteressantes Dokument für Liszts Umgang mit seinen eigenen Kompositionen darstellen.

⁶ Richard Wagner, *Mein Leben* (wie Anmerkung 4), S. 508.

⁷ Kritische Neuausgaben des gesamten Opus wurden von Imre Sulyok und Imre Mezö (*Neue Liszt-Ausgabe I/9*, Budapest 1981) sowie von Ernst-Günter Heinemann (München: Henle 1999) vorgelegt.

⁸ Das Opus wurde im Intelligenzblatt der *Neuen Zeitschrift für Musik* vom 25. Februar dieses Jahres (Jg. 38, Nr. 9) als Neuerscheinung angezeigt.

⁹ Zur Werkgeschichte der *Harmonies* siehe Rena Charnin Mueller, *Liszt's „Tasso“ Sketchbook: Studies in Sources and Revisions*, Diss. New York University 1986, S. 251–277; Alan Walker, *Franz Liszt – Volume Two: The Weimar Years 1848–1861*, Ithaca, NY 1993, S. 49 f.

¹⁰ Zu den kompositionstechnischen und ästhetischen Implikationen von Liszts Ossia-Fassungen siehe den entsprechenden Abschnitt bei Dorothea Redepenning, *Das Spätwerk Franz Liszts: Bearbeitungen eigener Kompositionen*, Hamburg 1984, S. 235–240. – Sehr bedauerlich ist im Blick auf unsere Fragestellung, dass die 1856 entstandene Bearbeitung des *Cantique d'amour* für Harfe nicht erhalten ist. Siehe Friedrich Schnapp, „Verschollene Kompositionen Franz Liszts“, in: *Von deutscher Tonkunst. Festschrift zu Peter Raabes 70. Geburtstag*, hrsg. v. Alfred Morgenroth, Leipzig 1942, S. 119–157 (speziell S. 142 unter Nr. 56).

Franz Liszt, *Cantique d'amour* (Nr. 10 der *Harmonies poétiques et religieuses*):
 Synopse von Druckfassung (Anfang 1853) und Album-Eintrag (Juli 1853)

Druckfassung

una corda

Album F. H.

7 *Andante*
mf cantando 2 4 5 2 3 5 1 1 1

quasi arpa

11 *poco a poco crescen-*

poco a poco crescen-

*) Hier und an den entsprechenden Stellen ist die rhythmisch ungenaue Notierung des Originaldrucks beibehalten.

15

do

1

rinforz.

9

Detailed description: This system contains measures 15 through 18. The top staff features a vocal line with a long note on 'do' in measure 15, followed by a melodic line in measures 16-18. A first ending bracket labeled '1' spans measures 17 and 18. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note bass line in the left hand and chords in the right hand. The key signature has three sharps (F#, C#, G#).

19

poco rall.

4

Detailed description: This system contains measures 19 and 20. The tempo marking 'poco rall.' is placed above the staff. The piano accompaniment features a four-note chord in the left hand in measure 19 and a descending eighth-note line in the right hand in measure 20.

13

5 2 3 4

Detailed description: This system contains measures 21 and 22. The piano accompaniment includes a five-note chord in the right hand in measure 21 and a sequence of four notes (2, 3, 4) in the right hand in measure 22.

[a tempo]

22

17

etc.

Detailed description: This system contains measures 23 through 25. The tempo marking '[a tempo]' is placed above the staff. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line in the left hand and chords in the right hand. The key signature has three sharps (F#, C#, G#).

B E R I C H T E

Zürich, 26. bis 29. März 2003:

„Bach-Rezeption in der Schweiz“

von Eva Martina Hanke, Zürich

„Ein Wort aus der Schweiz“ (Othmar Schoeck) zur Rezeption Johann Sebastian Bachs wollte das Symposium beisteuern, das als Gemeinschaftsprojekt des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Zürich, der Zentralbibliothek Zürich und der Musikhochschule Winterthur Zürich in der Zentralbibliothek Zürich veranstaltet wurde.

Mit den Anfängen beschäftigte sich Peter Wollny (Leipzig) im Vortrag über die Bach-Rezeption in der Schweiz des 18. Jahrhunderts und den Protagonisten der schweizerischen Bach-Renaissance, Hans Georg Nägeli. Wie eine Auseinandersetzung mit Bach ein Jahrhundert später aussehen konnte und wie Zeitgenossen darüber dachten, zeigte Michael Heinemann (Dresden) in seinen Ausführungen über Bach im Werk Theodor Kirchners. Laurenz Lütteken (Zürich) warf einen Blick auf Bach und Willi Burkhard mit Brechung durch Ernst Kurth. Nach einem musikalischen Beitrag See Siang Wongs (Klavier) mit *Ritornellen* und *Fugetten* von Othmar Schoeck, widmete sich Hans-Joachim Hinrichsen (Zürich) der Suche nach Spuren Bachs in Schoecks Werken. Bach in der Orgelmusik des 19. und 20. Jahrhunderts behandelte Stefan Thomas (Winterthur). Nach einem Blick auf die zunächst schwierigen Voraussetzungen für Rezeption und Pflege bachscher Orgelmusik in der Schweiz interessierten vor allem die ästhetische Reflexion sowie die Lokalisierung bachscher Einflüsse in Orgelwerken des 19. und 20. Jahrhunderts. Am Abend setzte sich die Reihe der Beiträge in Form eines von Anselm Gerhard (Bern) kommentierten Konzerts fort. Wie Andres Briner (Zürich) im nächsten Referat ausführte, schlägt sich die Bach-Rezeption Frank Martins weniger in kompositorischen Strukturen als vielmehr in einer bestimmten geistigen Haltung nieder, die sich besonders in der Verpflichtung zum technisch anspruchsvollen Komponieren ausdrückt. Jesper Christensen (Basel) untersuchte mit der *Flötensonate* op. 2, Nr. 4, von Gaspard Fritz mit der Continuo-Aussetzung Frank Martins einen Fall zweifacher Bach-Rezeption. Bach im Werk Arthur Honeggers thematisierte Ulrich Konrad (Würzburg). Er konnte zeigen, dass Honegger keineswegs ein „retour à Bach“ anstrebte, sondern diesen vielmehr als Assoziationspunkt nahm und „in Treue zu Bach“ auf dessen Prinzipien von Kontrapunkt, Formalarchitektonik und Linearität zurückgriff. Um die Bach-Rezeption in Basel um die Jahrhundertwende, vor allem um deren soziokulturelle Voraussetzungen im 19. Jahrhundert, ging es im Referat von Dominik Sackmann (Basel). Die kompositorische Auseinandersetzung Czesław Mareks mit Bach machte See Siang Wong in seiner Interpretation von dessen *Fantasia* und *Fuge* hörbar. Einen interdisziplinären Ansatz bot der Kunsthistoriker Wolfgang Kersten (Zürich) mit seinem Referat zu Paul Klee, in dem er anhand von Klees *Fuge in Rot* (1921) die Wirkung der Deutungskonzeption Bachs auf die Kunst des 19. Jahrhunderts zeigte. Giselher Schubert (Frankfurt am Main) widmete sich Hindemiths Bach-Rezeption im seriellen Jahrzehnt, die sich hier vor allem im Sinne einer „Selbstspiegelung“ der schöpferischen Berufung äußert.

Mit einem Beitrag Norbert Grafs (Bern) zu den Bach-Bildern in der schweizerischen Musikpublizistik, insbesondere im Umfeld von Bachs 250. Geburtstag 1935, begann der letzte Symposiumstag. Felix Meyer (Basel) beschäftigte sich in seinem Referat mit Bach in der Musik nach 1945, Rudolf Kelterborn (Basel) reflektierte über „exceptionelle Einfälle und meisterliche Routine“ und machte anhand einiger bachscher Fugen noch einmal kompositorische Strukturen bewusst, wobei er eindringlich für eine praxisbezogene sowie eine nach allen Seiten hin offene Erforschung von Musik plädierte. Die „Worte aus der Schweiz“ zum Thema Bach werden in einem Tagungsbericht veröffentlicht.

Trossingen, 25. April 2003:

„Autorität und Autoritäten in musikalischer Theorie, Komposition und Aufführung“

von Linda Maria Koldau, Trossingen

Die „Auctoritas“ – ein wesentlicher Faktor im Kunstschaffen des Mittelalters und der Renaissance – stand im Mittelpunkt des III. Trossinger Symposiums zur Renaissancemusikforschung an der Staatlichen Hochschule für Musik. Gemeinsam mit Laurenz Lütteken (Zürich) hatte Nicole Schwindt (Trossingen) zu einem Studientag eingeladen, auf dem in acht Referaten die verschiedenen Facetten von Autorität im Musikschaffen der Renaissance reflektiert wurden.

In seiner Einleitung umriss Laurenz Lütteken zunächst das grundlegende Spannungsfeld von Werk, Autor und Autorität. Die ersten drei Referate waren der „Schaffung von Autorität“ gewidmet. Mit Bezug auf die jüdisch-christliche Tradition führte Andrea Lindmayr-Brandl (Salzburg) die Autorität von Namen vor Augen. Verbürgte in den mittelalterlichen Traktaten der *musica theoria* die Nennung eines Namens die *Auctoritas* einer Person, so galt es in der *musica practica*, den Namen zu Musik zu machen. Lindmayr-Brandl unterschied hier in drei Kategorien (Eigen-, Gruppen- und Fremdsignaturen) und zeigte in Werken von Ciconia, Busnoys und Dufay Beispiele für die erste Kategorie auf. Lothar Schmidt (Leipzig) wandte sich den theoretischen Schriften zu und machte deutlich, wie sich aufgrund verschiedener historischer und musikhistorischer Faktoren vom 15. bis ins 17. Jahrhundert die Autorität von den Theoretikern hin zu den Praktikern, d. h. den Komponisten verschiebt. Mit seinem Referat über Instrumentalisten als Autoritäten wandte sich Jürgen Heidrich (Göttingen) der Musikausübung zu und zeigte, wie viel Autorität den in der *musica theoria* vernachlässigten Instrumentalisten in Mittelalter und Renaissance, z. B. als Vermittler politisch-weltlicher Autorität oder Symbolträger für die himmlische Musik, zukam.

In den folgenden zwei Beiträgen ging es um die „Wahrnehmung von Autorität“. David Fallows (Manchester) zeigte, dass Josquin in seinem Schaffen immer wieder auf Material anderer Komponisten zurückgriff. Besonders der gleichaltrige Jacob Obrecht scheint für Josquin als Autorität gegolten zu haben, was einerseits an den *Fortuna desperata*-Messen beider Komponisten abzulesen ist, sich andererseits in Josquins Briefen aus den 1480er-Jahren abzeichnet. Um die päpstliche Kapelle ging es im Referat von Klaus Pietschmann (Zürich): Das frappante Ergebnis seiner Studien zu dieser Institution zeigt, dass die jahrzehntelangen Bemühungen der römischen Kurie, dieses Ensemble zum Hüter einer zentralen römisch-katholischen Liturgie zu machen, ironischerweise erst dann zum Erfolg führten, als sich die Zeit der Vokalpolyphonie dem Ende zuneigte.

Der letzte Komplex war dem „Umgang mit Autorität“ gewidmet. Vincenzo Borghetti (Cremona) stellte musikalische Palimpseste des späten 15. Jahrhunderts vor, wobei er sich auf Werke über die Chanson *Fors seulement* konzentrierte: „Art song reworkings“, gewissermaßen Kompositionen zweiten Grades, erscheinen als Ausdruck der Anerkennung einer bereits vorhandenen Komposition als normativer Autorität. Michele Calella (Zürich) wies die wachsende Autorität von Instrumentalisten nach. Anhand des Lautentraktats *Fronimo* (1568) von Vincenzo Galilei zeigte er, wie sich das Bild des Lautenisten vom gering geachteten „pulsator“ hin zum „gelehrten Musiker“ wandelt, der nicht mehr auf die Autorität der Vokalmusik angewiesen ist. Das abschließende Referat von Cristina Urchueguía (Frankfurt) gewährte einen Einblick in die spanisch-portugiesische Musikkultur des 16. Jahrhunderts. Anhand der extrem wenigen Musikdrucke, die im Zeitraum 1492–1650 in Spanien publiziert wurden, deckte Urchueguía die Mechanismen auf, welche die spanische Musikproduktion im 16. Jahrhundert bestimmten.

Laurenz Lütteken fasste die Ergebnisse, vor allem aber die offenen Fragen zusammen, die sich im Laufe des Tages ergeben hatten: Autorität und Autoritäten treten in der Musik der Renaissance in den unterschiedlichsten Formen auf, von konkreten Namensnennungen in Traktaten über Institutionen und individuelle Musiker bis hin zu musikalischen Ideen. Mit welchen Strategien sie installiert werden, wie weit sie von der Folgegeneration als normstiftende Autorität oder als ebenbürtiges Vorbild wahrgenommen werden, welche Funktionen sie im jeweiligen Kontext erfüllen, das muss in jedem Fall neu überprüft werden.

Maynooth, 2. und 3. Mai 2003:

Society for Musicology in Ireland. First Annual Conference

von Wolfgang Marx, Dublin

Irland ist ein Land mit einer außerordentlich reichen Musikkultur. In Deutschland mag vor allem die irische Volksmusik bekannt sein, die neben der irischen Sprache eine wichtige Rolle bei der Formung bzw. Bewahrung einer eigenständigen Identität gegenüber den englischen Kolonialherren gespielt hat. Doch das Land mit der Harfe als nationalem Symbol hat daneben auch eine vielseitige Kunstmusikszene aufzuweisen, die sich einerseits befruchtet von der traditionellen Musik, andererseits im Austausch mit der europäisch-amerikanischen Avantgarde entwickelt hat. Die irische Musikwissenschaft war organisatorisch bislang als Irish Chapter of the Royal Musical Association eng an Großbritannien angebunden. Im Mai 2003 wurde mit der Society for Musicology in Ireland eine eigenständige musikforschende Gesellschaft mit Wissenschaftlern aus der Republik Irland und Nordirland ins Leben gerufen, die das Irish Chapter ersetzt.

Die Konstituierung der neuen Gesellschaft war mit einer zweitägigen Tagung verknüpft, an der Forscher aus acht irischen und drei britischen Universitäten mit insgesamt 35 Beiträgen teilnahmen. Derek Scott (Manchester) demonstrierte zu Beginn überzeugend, auf welchem unterschiedlichen Wege Erotisches und Dämonisches Eingang in so unterschiedliche Bereiche wie die Barockoper, romantische Klaviermusik oder aber Tin Pan Alley-Songs der 1920er- und 1930er-Jahre gefunden hat.

Zahlreiche Vorträge waren der Verknüpfung irischer und kontinentaleuropäischer Musikgeschichte gewidmet. So konnte Ann Buckley (Cambridge/Paris) anhand neu aufgefundener Manuskripte im Archiv des Wiener Schottenklosters (dessen „Schotten“ tatsächlich Iren waren) neues Licht auf das Repertoire der mittelalterlichen irischen Kirche werfen. Barra Boydell (Maynooth) und Maire Buffet (Dublin) wiesen in der Privatbibliothek eines irischen Adligen des frühen 17. Jahrhunderts eine erstaunlich umfassende Sammlung von Musiktraktaten aus ganz Europa nach. Dass Irland auch in jüngster Zeit eng in die internationale Musikszene eingebunden ist, zeigte etwa Gareth Cox' (Limerick) Analyse einer 1999 entstandenen Klavierkomposition Seóirse Bodleys, die in hohem Maße auf dessen im Darmstadt der 1960er-Jahre gewonnenen Erfahrungen beruht.

Aufgrund der lebendigen Volksmusikszene spielt in der irischen Musikwissenschaft die Ethnomusikologie eine weitaus größere Rolle als in Deutschland. Basierend auf der Erfassung und Transkription früher Tonaufnahmen aus den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts untersuchte Adrian Scahill (Dublin) die Rolle des Klaviers in der traditionellen irischen „Ceili Band“. Fintan Vallely (Derry) wies nach, auf welcher regional unterschiedlichen Weise die Identität schottischstämmiger Einwanderer in Nordirland Ausdruck in ihrer Musik gefunden hat.

Weitere Beiträge deckten die gesamte Spannweite europäischer Musikgeschichte vom Mittelalter bis in unsere Zeit ab. Oscar Mazareñas Garza (Limerick) schlug ein neues System zur Transkription ornamentaler Neumen vor. Die ambivalente Haltung John Drydens hinsichtlich der frühen englischen Oper war das Thema von Martin Adams (Dublin): Einerseits kritisierte Dryden die Gattung als „senseless“ und „empty“, andererseits hatte er als Autor mehrerer Libretti (z. B. Purcells *King Arthur*) selbst Anteil an ihrer Entwicklung. David Rhodes (Waterford) konnte belegen, dass die Viola da Gamba im europäischen Musikleben des späten 18. Jahrhunderts eine gewichtigere Rolle gespielt hat als bislang angenommen.

Michael Murphy (Limerick) beschrieb, in welcher Weise romantisch verbrämter Nationalismus und geistliche Musik Stanisław Moniuszkos „Grand Opéra“ *Halka* beeinflusst haben. Die Wechselbeziehung von Musik und Malerei am Beispiel des Dialogs von Arnold Schönberg und Wassily Kandinsky war das Thema Ciaran Crillys (Dublin). Eibhlin Griffin (Limerick) konnte im Lichte der analytischen Ansätze James Hepokoskis neues Licht auf die Struktur von Jean Sibelius' *Tapiola* werfen.

Die Tagung schloss mit einer Mitgliederversammlung, auf der die neue Vereinigung formal institutionalisiert wurde. Ihr erster Präsident ist Harry White (Dublin).

Budapest/Eszterháza, 9. und 10. Mai 2003:**„Das Opernhaus in Eszterháza – Vergangenheit und Zukunft?“**

von Robert von Zahn, Köln

Schloss Eszterháza war einer der wichtigsten Schauplätze ungarischer Kulturgeschichte. Zu seinen Bauten gehörte das Opernhaus, das Nikolaus I. Fürst Esterházy bis 1776 errichten ließ und in dem Joseph Haydn einen regen Opernbetrieb leitete. Doch schon 1779 brannte das Haus ab. Während die Ruine noch abgetragen wurde, entstand unmittelbar daneben bis 1781 ein neues Haus. Auch dieses wurde hundert Jahre später abgerissen und zwar so gründlich, dass ein getreuer Wiederaufbau schwer vorstellbar ist. Der Frage, wie „original“ dieser sein könnte, widmeten die Ungarische Baudenkmalbehörde und die Ungarische Haydn-Gesellschaft ein Symposium, das Eva Csány und János Malina leiteten. Die Schirmherrschaft übernahm László Somfai.

Die Möglichkeit, von geleisteten Rekonstruktionen spätbarocker Theater auf Eszterháza zu schließen, ist begrenzt. Einige Referenten beschrieben die Gestaltung, Technik und Akustik anderer Bühnen, so Eugenio Bettinelli (Cremona) die des Theaters in Sabbioneta, Hermann Neumann (München) die Rekonstruktion des Münchner Cuvilliés-Theaters, Barbara Spindler (Potsdam) das Theater in Rheinsberg, Pavel Slavko und Ludmila Oúrodová (Český Krumlov bzw. České Budějovice) das Theater in Český Krumlov.

Die Datenbasis ist im Falle Eszterházas letztlich zu dünn, um diese Erkenntnisse gesichert zu übertragen. Dafür gewährten generalisierende Referate weitere Einblicke in Esterházyische Gegebenheiten: Petr Peřina (Halifax) sprach über „Licht und Feuerwerk im Barocktheater“, Francis Reid (Norwich) über das „Licht der Bühnen des 18. Jahrhunderts im 21. Jahrhundert“ und Klaus-Dieter Reus (Bayreuth) über den „Stand der barocken Bühnentechnik um 1780“, während László Rajk (Budapest) Überlegungen zu optischen Effekten und Perspektiven im Bühnenbild anstellte. Zeichnerische Rekonstruktionen des Opernhauses bot der Architekt Kornél Baliga (Budapest). Sie orientieren sich an historischen Plänen und interpolieren Lücken anhand des ähnlichen Theaters in Pest. Noch weiter ging eine Gruppe von Experten für 3D-Simulationen an der TH Budapest mit einem computeranimierten Film: Das Publikum schwebt durch die Anlage von Eszterháza um das Opernhaus herum und betritt auch die Innenräume.

Auch Haydns Schaffen gewährt Aufschluss über das Opernhaus: Gerhard J. Winkler (Eisenstadt) untersuchte Haydns Repertoire in Bezug auf übernommene dynastische Muster. Robert von Zahn (Köln) analysierte exemplarische Arienbearbeitungen Haydns für Eszterháza. Andreas Hoffmann (Brno) hielt hingegen ein Plädoyer zugunsten von Haydns Marionettenoper, die zwar in einem anderen Gebäude gespielt wurden, aber einem neuen Haus neue Chancen bieten würden.

Wie klang das Opernhaus? Iain Macintosh (London) urteilt, dass der zweite Bau von 1779/80 „wohl das bedeutendste Haus war, das Europa hatte“. Derek Sugden (Watford) versuchte sich ebenso an einer Rekonstruktion der akustischen Verhältnisse wie Edward MacCue (Boulder), der sogar Simulationen des Schallwellenverlaufs im virtuellen Haus vorführte. Punkte, an denen die Theorien der Akustiker ins Stocken geraten, sind die Innen- und die Bühnenausstattung, die die Akustik maßgeblich beeinflussen und über die es wenige genaue Angaben gibt. Fortgeschritten ist die Forschung bezüglich desjenigen, der für Bühnengestaltung und Bühnenbilder verantwortlich war: Pietro Travaglia, über den Terézia Bardi (Budapest) referierte. Dringend notwendig ist die ergänzende Auswertung von Hunderten von Akten und anderen Dokumenten des Hofbetriebs zur Innenausstattung des Hauses. Deren Erschließung wurde von Eisenstadt aus bereits begonnen.

János Malina hat den Gegenstand seines nächsten Symposiums bereits im Auge: das Esterházyische Marionettentheater. Von ihm steht immerhin noch die äußere Hülle, umgebaut zum Kornspeicher.

Wien, 12. bis 17. Mai 2003:

I. Internationale Arbeitstagung zur Schubert-Rezeption

von Stefanie Steiner, Tübingen/Karlsruhe

Obwohl Franz Schuberts Biographie auf den ersten Blick gut dokumentiert zu sein scheint, sind die Mythen über diesen Komponisten kaum zu zählen – die bekannten Legenden über den „Liederfürsten“, das „Punschbrüderl“ oder den „Todesmusiker“ sind noch die harmloseren. Der aus dem späten Erscheinen vieler Werke resultierende Mangel an werkbezogenen, objektiven Deutungen leistete einer Verklärung der Lebensumstände zusätzlich Vorschub. Ein Roundtable der Organisatoren Walburga Litschauer (Wien), Gernot Gruber (München) und Michael Kube (Tübingen) zum Auftakt der Tagung stand daher durchaus programmatisch unter dem Motto „Armer Schubert! (?)“.

Nicht weniger als zwei Dutzend Referenten sollten in den folgenden Tagen den „noch weißen Fleck der Schubert-Rezeption“ (Litschauer) erhellen. Vier Hauptreferate zu theoretischen und allgemeinen Themen steckten zunächst den Rahmen ab: Gernot Gruber referierte grundsätzlich über „Rezeptionsgeschichtliche Forschung in der Musikwissenschaft“, Walburga Litschauer erörterte die „Geschichte und Problematik der Schubert-Rezeption“, Walther Dürr (Tübingen) setzte sich kritisch mit „Urteilen und Vorurteilen der Schubert-Biographik des 19. Jahrhunderts“ auseinander, Michael Kube wies die zum Teil schon im frühen 19. Jahrhundert liegenden Wurzeln einiger fest im Bewusstsein verankerter Schubert-Mythen nach, die entweder stets aus den gleichen Quellen schöpfen oder diese sinntestellend wiedergeben: So wurde Robert Schumanns anfangs wertneutrales, aus der Analyse abgeleitetes Diktum von der „himmlischen Länge“ der *C-Dur-Sinfonie* bald pejorativ zu den vermeintlich „himmlischen Längen“ des gesamten schubertischen Œuvres umgedeutet.

Die erste, interdisziplinär gehaltene Sektion der Tagung stand unter dem Motto Schubert-„Bilder“: Aus germanistischer Sicht untersuchte Michael Kohlhäüfl (Regensburg) die literarische Schubert-Rezeption am Beispiel von Georg Trakls Gedicht *Unterwegs*, das mit der Figur des „Wanderers“ in Beziehung gesetzt wurde. Harald Haslmayr (Graz) beleuchtete die Schubert-Rezeption um 1900 aus kulturhistorischer Perspektive, Werner Telesko (Wien) spürte der nicht immer unproblematischen Darstellung des Komponisten Schubert in der bildenden Kunst nach. Weitere Sektionen befassten sich mit der kompositorischen Rezeption: Marie-Agnes Dittrich (Wien) erörterte grundlegend die Rezeption von Schuberts Werken nach Gattungen, die nicht nur als „normatives Regelwerk“, sondern auch als „Träger des kollektiven Gedächtnisses“ fungieren. Michael Raab (München) stellte ein eigenes Katalogisierungsprojekt von Schubert-Bearbeitungen im 19. Jahrhundert vor.

Der Einfluss Schuberts auf die nachfolgenden Komponistengenerationen wurde am Beispiel von Franz Liszt und der Neudeutschen Schule (Hans-Joachim Hinrichsen, Zürich) sowie Johannes Brahms (Salome Reiser, Kiel) verdeutlicht. Dass neben der vereinzelt Annäherung einiger Komponisten des frühen 20. Jahrhunderts (Andreas Krause, Mainz) Schubert vor allem in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu einem „Klassiker“ der produktiven Rezeption geriet, konnte eindrucksvoll Jörn Peter Hiekel (Wiesbaden) nachweisen. Aufführungspraktische Fragen standen im Mittelpunkt eines von Clemens Höslinger, Gerda und Franz Lechleitner (Wien) gestalteten Roundtables, der mit historischen, zum Teil über hundert Jahre alten Tondokumenten des Österreichischen Schallarchivs frühere Schubert-„Bilder“ auch akustisch wieder aufleben ließ.

Mit „Vereinnahmungen“ waren die abschließenden Sektionen betitelt, die gängige Klischees hinterfragten: Nicht nur von seinem Bruder Ferdinand wurde Schubert gelegentlich für eigene Zwecke vereinnahmt (Till Gerrit Waidelich, Berlin), sondern auch von Protagonisten der im 19. Jahrhundert florierenden Männerchor-Bewegung (Friedhelm Brusniak, Würzburg). Dass die Thematik „Schubert als Bühnenfigur“ keineswegs auf den verkitschten Mythos von Schubert im Dreimäderlhaus beschränkt ist (diesem war ein gesonderter Vortrag von Christian Glanz, Wien, gewidmet), belegte Friederike Janecka-Jary (Wien) in einem materialreichen Beitrag. Weitere

Referate befassten sich mit der Bedeutung der Zentenarfeiern 1928 in Wien und anderen deutschsprachigen Städten (Gabriele Eder, Wien), mit Schubert im Film (Cornelia Szabó-Knotik und Manfred Permoser, Wien) sowie mit aktuellen Vereinnahmungen, die zum Teil absurde Merchandising-Artikel umfassen können (Manfred Wagner, Wien).

Eine mitunter kontroverse Schlussdiskussion rundete die Tagung ab, deren Finanzierung vom Verein der Freunde des musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Wien, der Österreichischen Gesellschaft für Musik sowie der Stadt Wien gesichert wurde. Eine Veröffentlichung der Beiträge des Kolloquiums ist für 2004 vorgesehen.

Freiburg im Breisgau, 23. Mai 2003:

„Musiktheater in der Weimarer Republik“

von Janina Klassen, Freiburg i. Br.

In dem eintägigen Symposium, das in Zusammenarbeit von Musikhochschule und dem Deutschen Volksliedarchiv, Freiburg, unter der Leitung von Janina Klassen und der Konzeption von Nils Grosch (beide Freiburg) veranstaltet wurde, fand ein fachlich intensiver Dialog zu Forschungsfragen nach dem Musiktheater in der Weimarer Republik statt. Einen allgemeinen musikhistorischen und politischen Rahmen setzte Nils Grosch, der anhand unterschiedlicher Formen von Revueoperette bis zum epischen Theater den Modernisierungsprozess des Musiktheaters dieser Zeit nachzeichnete. Spannend zu erfahren war in dem kultursoziologisch ausgerichteten Beitrag von Elke Kuchelmeister (Freiburg), wie sich diese ästhetischen Neuerungen am konkreten Fallbeispiel des Stadttheaters Freiburg auswirkten. Zu einer Zeit, in der die Arbeitslosigkeit 30 % betrug und die Zahl der Abonnenten auf 60 % sank, waren populäre Musik und keine Experimente gefragt. So verlor die Provinz immer mehr den Anschluss an die Moderne. In welcher Weise die Moderne mit ihren neuen Medien auch die individuellen Werkkonzepte ästhetisch beeinflusste, zeigten Ingo Müller (Freiburg) an der Übertragung von Filmtechniken auf die musikalische Form in Alban Bergs Oper *Lulu*, in deren Mitte ein narrativ retrograd verlaufender Stummfilm vorgesehen war, und Lydia Jeschke (Freiburg) am Beispiel von Funkopern. Ästhetisch wie ideologisch völlig unterschiedliche Kompositionen wie Egks *Columbus*, *Der Lindberghflug* von Weill/Hindemith oder Ecklebels *Von überallher aus der Welt* etwa ein Ende der zwanziger Jahre das Bedürfnis nach einer kreativen Verwendung des neuen akustischen Mediums Rundfunk und einer Spiegelung des Verhältnisses des Menschen zur neuen Technik. Eckhard John (Freiburg) widmete seinen Beitrag „Jonny und Jazz“ der Rolle schwarzer Musiker im Musiktheater, während Konstanze Rohm (Freiburg) instruktive Einblicke in Kreneks drei Jahre später entstandene und weitgehend unbekannt gebliebene Oper *Das Leben des Orest* bot. Ricarda Wackers (Saarbrücken) verfolgte in einem systematischen Ansatz die schwer greifbare Idee einer „gestischen“ Musik und wählte dazu den Tango aus *Royal Palace* von Weill/Goll. Die Spannweite unterschiedlicher Ansätze allein innerhalb der Oper wurde noch einmal deutlich in dem Beitrag von Friedrich Geiger (Berlin). Sein Vergleich von Bergs *Wozzeck* mit Busonis *Doktor Faust* als Paradigmen der ‚neuen‘ Oper machte deutlich, dass trotz mancher Parallelen prinzipielle Unterschiede im Umgang mit der Tradition eine wichtige Rolle spielen. Während Berg innovativ an das wagnersche Musikdrama anschloss, distanzierte sich Busoni dezidiert davon. Die im Symposium diskutierten Forschungsfragen und Probleme führten zu einer Auseinandersetzung, deren Fortsetzung wünschenswert ist. Die Beiträge werden in den Freiburger Hochschulschriften veröffentlicht.

Stockholm, 29. Mai bis 1. Juni 2003:

„Abbé Vogler und sein Wirken aus europäischer Sicht“. Jahrestagung der International Association for Organ Documentation

von Sibylle Schwantag, Siegen

Georg Joseph Vogler (Würzburg 1749 – Darmstadt 1814) war Komponist, Musiktheoretiker, Musikpädagoge und Orgelbautheoretiker und wurde in seiner Zeit auch durch populäre Orgelimprovisationen bekannt. Zeitgenössische Urteile über ihn schwanken zwischen den Polen Genie und Scharlatan, und bis heute fällt es schwer, sein Wirken adäquat zu bewerten. Das wurde auch während der Stockholmer Tagung deutlich.

Bei einer Führung durch die Instrumentensammlung der Stiftelsen Musikkulturens Främjande (Göran Grahn) erklang Voglers einstmals berühmter *Marsch der Seraphimsritter* mit Variationen in atemberaubendem Tempo auf einer Flötenuhr. Im Musikmuseet demonstrierte Niclas Fredriksson (Linköping) das von Georg Christoffer Rackwitz (1760–1844) gebaute Organochordium, die Kombination eines Fortepianos mit einem kleinen Orgelinstrument mit durchschlagenden Zungen, wie sie von Vogler propagiert wurden. Mette Müller (Kokkedal/Kopenhagen) berichtete über die „Mundorgel aus dem Osten und ein europäisches Experiment. Kratzensteins Bedeutung für die Frühentwicklung der Durchschlagzungen in Europa“ und den Weg der durchschlagenden Zungen von Ostasien über St. Petersburg nach Skandinavien. Der deutsche Naturforscher Christian Gottlieb Kratzenstein (1723–1795) verwendete das Tonerzeugungsprinzip der Mundorgel für den Bau einer „Sprechmaschine“. Über die Orgelbauer Kirschnigk und Rackwitz gelangte die Kenntnis der Durchschlagzungen zu Vogler, der sie sofort in sein Ideenrepertoire zur Orgeloptimierung aufnahm.

Während seiner Jahre in Stockholm nahm Vogler Einfluss auf den schwedischen Orgelbau. Niclas Fredriksson referierte über Vogler und den Orgelbauer Pehr Schiörlin, der eine Reihe von Instrumenten nach Voglers Plänen baute. Göran Blumberg (Uppsala) sprach über den „Orgelbauer Olof Schwan und Abbé Vogler“. Schwan arbeitete Orgeln nach Voglers „Simplifikationssystem“ um, so etwa die Stockholmer Domorgel.

Hermann J. Busch (Siegen) stellte unter dem Motto „Helden, Hirten und Donnerwetter“ die illustrativen Orgelimprovisationen Voglers über pastorale und martialische Motive in den Kontext der orchestralen und kammermusikalischen Schlachten- und Pastoralmusiken des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts und berichtete zudem von Vogler-Epigonon vor allem in den Niederlanden, deren Orgeltableaus mancherorts bis in das frühe 20. Jahrhundert beliebt waren. Bart van Buitenen (Dordrecht) sprach über das „Orchestrion“, das Vogler von dem deutschen Orgelbauer J. P. Künckel (1750 Mettmann – 1815 Rotterdam) in Rotterdam bauen ließ, eine transportable Orgel mit vier jeweils unterschiedlich klingenden Klaviaturen, drei Schwellern und spezifisch voglerschen Registern.

Wo Vogler auftrat, verlangte er meist eine „Orgelumschaffung“ des vorgefundenen Instruments, aus heutiger Sicht eher ein Orgelmassaker. Uwe Pape (Berlin) gab in seinem Referat über die „Mislungene Umschaffung der Wagner-Orgel der St. Marien-Kirche in Berlin“ dafür ein Beispiel. Über „Abbé Voglers Aktivitäten in Österreich“ sprach Karl Schütz (Wien). Auch dort improvisierte der „tönenden Flugs durch Europa eilende Compositeur, Orgelvirtuose, nach akustischen Prinzipien Orgeleinrichter“ mit Donner, Schlachtengetöse und Erdbeben vor einem begeisterten Publikum und hinterließ Orgelruinen.

Die Tagung zeigte Vogler als kühnen, aber auch rücksichtslosen technischen und ästhetischen Neuerer, als Wegbereiter der Orgelromantik und als Virtuosen auf der Orgel, der das neue bürgerliche Konzertpublikum mit seinen Programmen zwischen Trivial- und Sakralmusik anzog. Vielleicht war er der Schöpfer des bürgerlichen Orgelkonzerts; gewiss aber war er der Erfinder des Orgelkonzerts als „Event“.

Berlin, 8. und 9. Juni 2003:

Workshop „Klischees im Sprechen über Musik“

von Friedrich Geiger, Berlin

Im Rahmen des DFG-Sonderforschungsbereichs „Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste“ initiierte Albrecht Riethmüller einen zweitägigen Workshop am Musikwissenschaftlichen Seminar der Freien Universität Berlin. Dabei ging es um jene weitgehend bislang nicht hinterfragten Voraussetzungen, auf denen ästhetische Urteile im Sprechen und Schreiben über Musik häufig beruhen. Exemplarisch wurden vier solcher Klischees herausgegriffen, nämlich „Arbeit“, „Sinnlichkeit“, „Innigkeit“ und „Tiefe“.

Als einziger auswärtiger Referent war Anselm Gerhard aus Bern eingeladen worden. Er zeichnete die hohe, wesentlich im Protestantismus wurzelnde Wertschätzung nach, deren sich die Vorstellung der „Arbeit“ in der deutschen Musikhistoriographie erfreute. Gerhard entwickelte dies vorwiegend entlang der habituellen Herabsetzung Händels gegenüber Bach. Diese Haltung wirkte, wie Gerhard zeigte, bis in satztechnische Details von Bearbeitungen aus der Feder Arnold Schönbergs nach, der sich rühmte, „die Mängel des Händelstils“ beseitigt und „durch echte Substanz ersetzt“ zu haben.

„Sinnlichkeit“ in der Musik thematisierte Hyesu Shin am Beispiel Kurt Weills. Die allgemeine künstlerische Neuorientierung infolge des Ersten Weltkriegs mündete bei Weill und anderen in eine dezidierte Gegenposition zu der Auffassung, das Hören von Musik müsse „geistige Arbeit“ bedeuten – worauf noch Eduard Hanslick den Kunstanspruch gegründet hatte. Stattdessen brachten die 1920er-Jahre eine Aufwertung der sinnlich wirksamen Seite von Musik. Die Brücke von hier in die jüngste Vergangenheit schlug Frank Hentschel, der die Selbstdarstellung von Komponisten neuer Musik untersuchte. Als Quellengrundlage dienten ihm dabei Programmhefttexte der Wittener Tage für neue Kammermusik zwischen 1970 und 2000. Im Gegensatz zur Zwischenkriegszeit legten die Komponisten, wie Hentschel herausarbeitete, große Skepsis gegenüber den sinnlichen Aspekten von Musik an den Tag. Vielmehr dominierten rationalistisch-wissenschaftlich orientierte Selbstbilder.

Am zweiten Tag sprach Friedrich Geiger über den komplementären Zusammenhang, der die musikalischen Bewertungskriterien „Innigkeit“ und „Tiefe“ verbindet. Wie die begriffsgeschichtliche Analyse zeigt, dienen sie bis heute dazu, ein kunstreligiös und metaphysisch fundiertes Musikideal gegen andere Entwürfe auszuspielen, die als künstlerisch leichtgewichtig diskreditiert werden. Michael Custodis ging der „Tiefe“ als ästhetischer Kategorie in den Schriften von Wolfgang Rihm nach. Dem stellte er das prononciert nonrationale Konzept des „deep listening“ gegenüber, das die amerikanische Komponistin Pauline Oliveros seit den 1970er-Jahren entwickelte. Abschließend beleuchtete Albrecht Riethmüller das Paradigma von der Gegenseite her, indem er einen nachdrücklichen Kritiker musikalischer „Tiefe“ ins Zentrum seiner Ausführungen stellte: Friedrich Nietzsche, der die „deutsche Tiefe“ als „oft nur eine schwere zögernde ‚Verdauung‘“ verspottete. „An sich“, so der Kern von Nietzsches Kritik, „ist keine Musik tief und bedeutungsvoll“, vielmehr habe der rezipierende Intellekt „diese Bedeutsamkeit erst in den Klang hineingelegt“. Durch solche Entmystifizierung zog Nietzsche später den Zorn deutschnationaler Musiker wie Hans Pfitzner auf sich.

Leipzig, 21. Juni 2003:

Internationale musikwissenschaftliche Konferenz „Neue Draeseke-Forschungen“

von Stefan Keym, Leipzig

Felix Draeseke (1835–1913) genießt den zweifelhaften Ruf eines Komponisten, der nach vielversprechenden Anfängen als besonders radikaler Vertreter der „Neudeutschen Schule“ mit zunehmendem Alter in einen konservativen Klassizismus verfallen und gleichsam – in den Worten Franz Liszts – vom „Löwen zum Kaninchen“ mutiert sei, als Publizist indes seine Streitlust beibehalten und sich 1906 mit einer Polemik gegen Richard Strauss endgültig ins Abseits manövriert habe. Diesem Zerrbild entgegenzuwirken und die zahlreichen Facetten eines widersprüchlichen Künstlers aufzuzeigen, bemüht sich seit 1986 die Internationale Draeseke-Gesellschaft. Anlässlich ihrer Jahrestagung lud Helmut Loos zu einer Konferenz im Institut für Musikwissenschaft der Universität Leipzig ein mit dem Ziel, eine Zwischenbilanz der aktuellen Draeseke-Forschung zu ziehen.

Eines der gegenwärtigen Hauptprojekte der Gesellschaft bildet die Edition ausgewählter Briefe von und an Draeseke, über deren Stand Matthias Schäfers (Paderborn) berichtete. Die meisten der erhaltenen Briefe stammen aus Draesekes später, Dresdener Zeit. Sie korrigieren das in Erich Roeders Monographie aus den 1930er-Jahren entworfene Bild des Komponisten in wesentlichen Punkten. Das Klischee des deutschtümelnden Antimodernisten widerlegen auch die von James A. Deaville (Hamilton, Ontario) ausgewerteten Kompositionsgutachten, die Draeseke in den 1890er-Jahren für den Allgemeinen Deutschen Musik-Verein schrieb. Sie enthalten sehr positive, sachliche Kommentare zu Werken ausländischer Künstler (Duparc, d'Indy, Rachmaninow) sowie ein gemischtes, aber die Originalität der Komposition anerkennendes Urteil über Mahlers *1. Symphonie*. Thomas Röder (Erlangen) zeigte, dass hinter Draesekes Kontrapunktlehre *Der gebundene Styl* (1902) zeitgenössische und zukunftsweisende Kriterien wie Linearität, Kunst des Übergangs und konsequente thematische Durchgestaltung stehen. Dass der Komponist trotz seiner zunehmenden Ertaubung auch neuen Klangmöglichkeiten aufgeschlossen gegenüberstand, unterstrich Alan H. Krueck (Brownsville, Pennsylvania) unter Hinweis auf die Verwendung der von Alfred Stelzner entwickelten Violotta in Draesekes später Kammermusik. Peter Andraschke (Gießen) wies anhand des Liederzyklus' *Trauer und Trost* (1880) nach, wie genau und bewusst der Komponist auf die ausgewählten Gedichte Eichendorffs, Geibels und Rückerts einging, wobei er teilweise deren Aussage veränderte. Weniger günstig fiel Friedbert Strellers (Dresden) Vergleich der musikdramatischen Bearbeitung germanischer Sagenstoffe durch Wagner und Draeseke für den Letzteren aus. Am Beispiel der Oper *Gudrun* (1879–1884) belegte Streller seine These, Draeseke sei es nicht gelungen, einen neuen „Mythus“ zu schaffen, da er die Handlung lediglich bebildert und zum Ausdruck eines vormärzlichen Patriotismus verwendet habe, anstatt ihre archetypisch-überzeitliche Tiefenstruktur aufzudecken. Dass Draeseke als Opernkomponist möglicherweise erfolgreicher gewesen wäre, wenn er den Weg der Märchenoper fortgesetzt hätte, den er in dem melodramatischen Volksstück mit Musik *Der Waldschatzhauser* (1882; nach Wilhelm Hauffs *Das kalte Herz*) einschlug, stellte Michael Heinemann (Dresden) zur Diskussion. Stefan Keym (Leipzig) legte dar, wie Draeseke in seinem letzten Bühnenwerk *Merlin* (1900–1905) das gleichnamige Drama Karl Immermanns von einem durch gnostische Ideen geprägten Anti-Faust zu einem kirchenkonformen Anti-Parsifal umfunktionierte und zugleich am Schicksal der Hauptfigur seine eigenen jugendlichen Erfahrungen im Kreis der „Neudeutschen Schule“ verarbeitete.

Insgesamt wurde deutlich, dass Draeseke gerade in seiner widersprüchlichen Verbindung traditioneller und zukunftsweisender Momente ein durchaus typischer Komponist des späten 19. Jahrhunderts war, der an zahlreichen zentralen Tendenzen seiner Zeit partizipierte.

Quedlinburg, 2. bis 5. Juli 2003:

Internationale Klopstock-Tagung in Quedlinburg „... hört meinen Gesang ...“
Die Macht der Musik im Lichte Klopstocks und seiner Komponisten“

von Ingeborg Allihn, Berlin

Vor 200 Jahren starb der am 2. Juli 1724 in Quedlinburg geborene Dichter Friedrich Gottlieb Klopstock. Es war mehr als eine verehrungsvolle Geste, dass die Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik aus diesem Anlass 16 Germanisten und Musikwissenschaftler in seine Geburtsstadt geladen hatte. Denn das Thema ist bislang von den entsprechenden Fachdisziplinen nur marginal behandelt worden.

In einem Festvortrag gab der Heidelberger Germanist Dieter Borchmeyer dem Bild des „akustisch-choreographischen Sprachkünstlers“ Klopstock deutliche Konturen. Für ihn war das Ohr das poetische Zentralorgan. Seine literarische Sprache ist daher eine „oralisierte“ Dichtung. Denn erst durch die singende Deklamation tritt ihre Seele hervor, wird das Gemüt bewegt und in ein Ideenreich geführt, in dem das Erhabene waltet.

Um die „Identifikationsfigur Klopstock. Der Dichter als musikalische Bezugsgröße“ beim zwischen 1740 und 1780 heftig geführten Disput um das Verhältnis von Sprache und Musik ging es Laurenz Lütteken (Zürich). Klopstock konstituierte eine musikalische Sprache und zwang so die Komponisten, ihren kompositorischen Standort neu zu bestimmen. Dementsprechend entstanden Ausnahmewerke wie z. B. Telemanns *Messias*. Während Katrin Kohl (Oxford) darauf verwies, dass Klopstock mit der angestrebten Vereinigung von Dichtkunst und Musik die Wirkung seiner Poesie verstärken wollte, untersuchte Kevin Hilliard (Oxford) den „Stellenwert der Musik bei Klopstock“. Für diesen war die Sprache keine semantisch unabhängige Leistung, sondern Anlass für die Musik. Klaus Manger (Jena) vertiefte diese Problematik: „Klopstocks Ode (ist) Selbstgesang“. Die Grenze des dichterischen Sprechens ist bereits ausgelotet, der Sprachraum rhythmisiert. Dadurch wird das Sprechen zu einer Aktion der Seele, aus der Bewegung wird eine Empfindung. Anhand von zwei gegensätzlichen Kompositionen (*Die Sommernacht* von Christoph Willibald Gluck und von Franz Schubert) untersuchte Mark Emanuel Amtstätter (Hamburg) die Grenzen der Gedichtvertonung.

Ein weiterer Themenkomplex widmete sich Klopstocks biographischen Stationen, seinen komponierenden Zeitgenossen und ausgewählten Werken. So verwies Klaus Peter Koch (Bonn) auf „Hamburg und die musikalische Welt“, die für den Dichter u. a. auch in Berlin und Göttingen, in Wien und Kopenhagen zu finden war. Monika Lemmel (Hamburg) fragte nach Klopstocks Erwartungen an die Musiker. Magda Marx-Weber (Hamburg) stellte Andreas Rombergs *Messias*-Komposition vor, und Heinrich W. Schwab (Kopenhagen) untersuchte Friedrich Ludwig Aemilius Kunzens Beziehung zu Klopstock vor dem Hintergrund der gattungstypischen Auseinandersetzungen im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts. Einen spannenden „Versuch über Schuberts Klopstocklieder“ unternahm Hans-Joachim Hinrichsen (Zürich). Sein Ergebnis: Die tiefste Schicht von Schuberts Auseinandersetzung mit dem Lied beruht auf Klopstock. Auf das frühe Beispiel einer fruchtbaren Rezeption des Deklamations-Stils verwies Joachim Kremer (Stuttgart) mit Johann Rudolf Zumsteegs Ode *Die Frühlingsfeier* (1777). Durch einen Quellenvergleich brachte Andreas Waczkat (Rostock) Licht in das Dunkel um die Salzburger Aufführung von Johann Heinrich Rolles *Der Tod Abels* mit Michael Haydns Ergänzungen, während Jürgen Heidrich (Göttingen) den zeitgenössischen Oratorienbegriff hinsichtlich seiner katholischen oder protestantischen Prägung untersuchte. Wolf-Daniel Hartwich (Heidelberg) setzte sich mit „Klopstocks poetisch-musikalischen Theologien des Judentums“ und den deutsch-nationalen Tendenzen in seiner Dichtung auseinander. Klopstock wollte, so betonte Stefanie Steiner (Tübingen) in ihrem Beitrag über die „Klopstock-Rezeption im frühen 19. Jahrhundert“, ein nationales Erbe schaffen.

Eines hat diese anregende Tagung sehr deutlich gezeigt: Klopstocks Werk, sein Wirken und Nachwirken werfen Fragen auf, die uns heute genauso berühren wie seine Zeitgenossen vor 200 Jahren.

Stuttgart, 3. bis 5. Juli 2003:

„Zwischen Bürgerkunst und neuer Musik. Hugo Wolf und Max Reger“

von Eva Verena Schmid, Mainz

Ziel der von Christiane Tewinkel und Dörte Schmidt in Verbindung mit Rainer Cadenbach (Berlin) initiierten und von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderten Konferenz war es, das Lied als eine sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zwischen Bürgerkunst und neuer Musik befindende Gattung an den beiden Zeitgenossen Hugo Wolf und Max Reger darzustellen und von hieraus auch die Frage nach den Perspektiven für Liederabende heute zu stellen. Stuttgart erwies sich, wie Dörte Schmidt in ihrer Eröffnung ausführte, für die Verknüpfung der Debatte dieser beiden Komponisten als traditionsreicher Ort, hatte doch die Rezeption beider Komponisten hier seit jeher auffallende Verknüpfungspunkte. Kooperationspartner dieser Tagung waren die Hugo-Wolf-Akademie Stuttgart, die bis heute in der Tradition des Wolf-Vereins arbeitet, sowie das Max-Reger-Institut Karlsruhe. Die Tagung wurde umrahmt von zwei Konzerten, die den wissenschaftlichen Gegenstand aufleben ließen.

Den Auftakt der Konferenz bildeten Referate zu den Gemeinsamkeiten des kompositorischen Schaffens von Hugo Wolf und Max Reger. Rainer Cadenbach untersuchte diesen Aspekt bei den Streichquartetten Regers und Wolfs. Einen Überblick über ihre zur Skizzenarbeit Wolfs verfassten Studien gab Margret Jestremski (Berlin), während Susanne Popp (Karlsruhe) Regers Bearbeitungen von Liedern Hugo Wolfs in den Blick nahm. Die zweite Einheit war überschrieben mit „Auf dem Weg zur Neuen Musik. Die Werke in ihrer Zeit“. Markus Böggemann (Berlin) erörterte Hugo Wolfs Schaffen im Kontext der Moderne; Andreas Meyer (Berlin) illustrierte in seinem Beitrag den Unterschied zwischen Klavier- bzw. Orchesterlied anhand eines Liedes. Den Abschluss der zweiten Sitzung bildete das Referat Walter Frischs (New York), der Regers „historischen Modernismus“ exemplifizierte. Die dritte Sitzung speiste sich aus Vorträgen zu Aufführungsbedingungen und Aufführungsorten von Liedern wie z. B. Haus, Salon oder Konzert. Joachim Draheim sprach, auch in Bezug auf die Stuttgarter Ausstellung „Hugo Wolf in Deutschland“, über Hugo Wolf und Stuttgart. Martina Rebmann (Karlsruhe) stellte ihre Untersuchungen zu den Aufführungsbedingungen für das Sololied in Stuttgart in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts vor. Direkt an ihre Vorgängerin anknüpfend sprach Beatrix Borchard (Hamburg) über Liederabende in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, vornehmlich über deren Programme und Konzepte. Axel Bauni berichtete anschließend über seine Konzepte von Liederabenden, die er für die Expo 2000 in Hannover entwarf, wo er auch als Pianist selbst Ausführender war. Die letzte Einheit bestand aus Referaten, die durch systematische Fragestellungen das Tagungsthema abrundeten: Aus literaturwissenschaftlicher Perspektive referierte Klaus H. Hilzinger (Stuttgart) über die freien Verse Detlev von Liliencrons. Christiane Tewinkel sprach über Aufführungsexperimente von Liederabenden und knüpfte damit an die vorangehende Sitzung an. Björn Gottstein (Berlin) ging vom „Körper des Hörers“ aus und stellte vor diesem Hintergrund Präliminarien zur Wirkungsgeschichte des Liedes vor. Das Schlussreferat hielt Christian Thorau (Berlin), der seine Überlegungen zu Theorien der Zeichensymbiose im Lied vorstellte.

Ausführliche Diskussionen entwickelten sich u. a. zum Schaffensmythos Hugo Wolfs, dem Margret Jestremski mit ihrer Arbeit die Entmythologisierung entgegensetzte, und zum methodischen Umgang mit Skizzen. Divergierende Meinungen gab es zu den latenten Choralzitatzen, die Walter Frisch an einigen Werken Regers veranschaulichte. Weiteren Gesprächsbedarf gab es zur Aufführungspraxis und Neugestaltung des Liederabends: Während etwa Christiane Tewinkel fragte, ob das mit dem Kunstlied verknüpfte Kunst- und Gesangsideal überhaupt noch unserer Zeit entspreche, sah Axel Bauni gerade im Lied eine Möglichkeit, neues kompositorisches Denken zu vermitteln.

BESPRECHUNGEN

WALTER SALMEN: *Spielfrauen im Mittelalter*. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2000. 124 S., Abb.

Einiges an detektivischem Feingefühl muss man aufbringen, um Spuren jener Kultur aufzufinden, die nicht nur wegen der zeitlichen Distanz, sondern auch aufgrund einer besonders schlechten Überlieferungssituation heute kaum mehr wahrnehmbar ist: Spielfrauen im Mittelalter. Walter Salmen hat sich diesem verborgenen Schatzkästlein der Musikgeschichte in einem schmalen, sehr lesenswerten und reich bebilderten Band angenommen. Und wenn Salmen zunächst skizziert, welche Hindernisse die Spurensuche nach Dokumenten und Zeugnissen über Spielfrauen erschweren, erstaunt es, wie viel er dennoch präsentieren kann: Hinweise aus Traktaten und Gesetzestexten, aus Glossarien und Ratsprotokollen, Auszüge aus literarischen Texten oder Liedern, Bildzeugnisse wie Wandmalereien, Initialen und andere Buchillustrationen, Skulpturen und Details aus Kirchenreliefs. Diese Zusammenschau, die Salmen mit dem notwendigen Blick aufs Detail auffächert, kann freilich kaum ausreichen, um ein wirklich differenziertes Bild von den verschiedenartigen Formen der „Spielfrau“ im Mittelalter aufzuzeigen. Es zeichnet Salmens Ansatz aus, sich dieses Defizits bewusst zu sein und damit produktiv – will heißen: nicht beschönigend – umzugehen: „Es wird leider auch in Zukunft zu den bedauernden Defiziten innerhalb der Kulturgeschichte gehören, daß dieser Berufszweig, der – soviel dürfte gewiß sein – zu den in vielerlei Lebensbezügen unverzichtbaren gehört hat, lediglich punktuell erhellt und erfahrbar gemacht werden kann“ (S. 4).

So weit gefasst der Begriff der „Spielfrauen“ ist, ein Verdikt haftet ihnen allen an: „concubinen ofte spilfrowen“ – und umgekehrt. Nicht nur die Kirchenväter sind immer wieder darum bemüht, musizierende, singende und tanzende Frauen zu diskreditieren, auch die mittelalterliche Gesellschaft hält für die „spilfrowen“ vielerlei Einschränkungen bereit: Sie dürfen sich nicht in Zünften organisieren (und müssen so auf die damit verbundenen sozialen Absicherungen verzichten), sie erhalten zu-

meist wesentlich geringeren Lohn und sind – da der Verdacht der Prostitution sie nie ganz verlässt – weitaus stärker als ihre männlichen Kollegen von den Schwierigkeiten und Anfeindungen betroffen, die das „fahrende Volk“ erdulden muss. Kurz: Ein „spilwib“ gilt im Allgemeinen als „Inbegriff von Verworfenheit und Sünde“ (S. 1). In diesem Sinne ermahnt beispielsweise auch Hyppolyt Guarinoni „fürwitzige Eltern“, ihren Töchtern keinen Lauten-Unterricht zu gewähren, „damit sie ihr Gelt besser, dann zu sollichen unnützen Gaugelwerck anlegen, dann solliches eben nichts anderst ist [...], als das Gelt außgeben, damit die Töchter zu Huren werden“ (*Die Grewl der Verwüstung menschlichen Geschlechts*, Ingolstadt 1610, S. 53).

Von diesem beharrlichen Vorurteil abgesehen entpuppt sich die Kultur der Spielfrauen als höchst rege und mannigfaltig. Das „vielgestaltige Spektrum des sozialen Status“ (S. 29) jener Frauen erstreckt sich von der adeligen Dame bis zum Bettelweib. Dementsprechend verschieden sind sowohl der kulturhistorische Rahmen als auch die Quellenlage. Salmen weiß von renommierten Künstlerinnen zu berichten, die an europäischen Fürsten- und Königshöfen ihr Können präsentierten, dafür reich entlohnt und somit in Rechnungsbüchern oder sogar Chroniken verzeichnet wurden. Die zahlreichen einfachen Spielfrauen – nicht selten im Vagabunden- und Bettler-Milieu beheimatet – spielten nicht nur zur Belustigung des Volkes auf, sondern übernahmen auch Botendienste, trugen Informationen weiter und nahmen sich auch das Recht der Satire und der Kritik heraus. Ihre Rolle als „mündliche Publizisten in der mittelalterlichen Gesellschaft“ (S. 44) bezahlten die ohnehin sozial Geächteten häufig mit Karzer-Strafen oder Verbannung – von ihnen erfährt man dementsprechend eher aus Gerichtsprotokollen oder Gesetzestexten. Um diesen unterschiedlichen historischen Quellen gerecht zu werden, ist ein kulturhistorisch breitgefächertes Wissenshorizont und eine Offenheit gegenüber den vielfältigen Formen von Kultur vonnöten: „Es reicht nicht, zur Vergegenwärtigung der Musizierpraktiken während des Mittelalters lediglich Motetten,

Organa oder Madrigale zu erfassen und fachintern zu analysieren“ (S. 4 f.). Wohltuend unpräzise geht Salmen diesen Weg und lässt dabei ein fast vergessenes Kapitel unserer Musikkultur lebendig werden.

(Juni 2003)

Melanie Unseld

Beiträge zur Musik, Musiktheorie und Liturgie der Abtei Reichenau. Bericht über die Tagung Heiligenkreuz 6.–8. Dezember 1999. Hrsg. von Walter PASS und Alexander RAUSCH. Tutzing: Hans Schneider 2001. X, 174 S., Abb., Notenbeisp. (Musica Mediaevalis Europae Occidentalis. Band 8.)

Der Band vereint Vorträge einer Tagung zum Thema „Musik und Musiktheorie des Mittelalters im Bodenseeraum“. Dass im Berichtsband die Reichenau ins Zentrum gerückt ist, ist auch dadurch bedingt, dass zwei Teilnehmer der Tagung, Walter Pass und Manfred Schuler, in der Zwischenzeit verstorben sind und ihre Beiträge nicht mehr druckfertig machen konnten.

Ein Teil der Beiträge hat eher Überblickscharakter: Michael Klaper behandelt die (ziemlich fragmentarische) Überlieferung der musikalischen Werke des eher als Musiktheoretiker bekannten Reichenauer Abtes Bern, Michael Bernhard die weitgehend auf das 11.–12. Jahrhundert beschränkte Überlieferung und Rezeption der musiktheoretischen Werke Hermanns des Lahmen und Waltraud Götz die literarischen Quellen der vermutlich auf der Reichenau entstandenen Offizien von Fortunata und Ianuarius, wobei die Indizien für eine Datierung erörtert werden. Elżbieta Witkowska-Zaremba stellt eine glossierte Fassung der *Musica speculativa* von Johannes de Muris in einer Krakauer Handschrift des 15. Jahrhunderts vor.

Alexander Rausch bespricht drei süddeutsche Choraltraktate des 15. Jahrhunderts, die durch Übernahme von Textpassagen und Namensnennung die langfristige Nachwirkung von Berns *Prologus* belegen. Die zwei in seinem Beitrag vollständig edierten Texte sind aus disparate Material zusammengestellt; das kurioseste Detail scheint Rausch allerdings entgangen zu sein: In einem Abschnitt, der in beiden Traktaten auftaucht, wird „semitonium“ offenbar nicht als Intervall verstanden, sondern als Bezeichnung der mi-Stufe; der Unterschied

zwischen „maius“ und „minus semitonium“ wird als Unterscheidung der leitereigenen mi-Stufen und der „fiktiven“ ausgelegt; der Lehrsatz, dass der „tonus“ in einen kleinen und großen Halbton geteilt werde, wird damit erklärt, dass ein Ganztonintervall aus einem tieferen und einem höheren Ton bestehe. Für die Bezeichnung der Intervalle verwendet der Autor dieses Abschnitts dagegen die Begriffe „integra“ und „media nota/vox“! Zur Edition ist zu bemerken, dass die sechsmalige Korrektur von „exprimere“ zu „deprimere“ unnötig ist und auf S. 74, Z. 12, „minorem“ statt „maiolem“ stehen müsste.

Matthias Hochadel behandelt die quellenkritischen Abhängigkeitsverhältnisse zwischen dem gelegentlich Bern zugeschriebenen Traktat *De mensurando monochordo* (alias Anonymus I) und dem *Breviarium* Frutolfs von Michelsberg. Diese Frage war schon von Michael Bernhard und Alexander Rausch gestreift worden, ohne zu einem plausiblen Ergebnis zu führen. Einem solchen kommt Hochadel nun deutlich näher, es bleiben jedoch einige Unklarheiten: Das Stemma der Monochordmensen (S. 59) suggeriert eine separate Überlieferung des Rahmentextes, die historisch kaum denkbar ist. Dahinter verbirgt sich die nicht gestellte Frage, für welche der beiden Mensuren der Rahmentext entstanden ist bzw. welcher Traditionsstrang die Mensur ausgetauscht hat. Hierzu wäre es nötig, über die Terminologie hinaus auch den konkreten Vorgang des Messens zu betrachten: Die bei Frutolf überlieferte Mensur dürfte mit ihren 9 : 8-Teilungen die umständlichste aller denkbaren Möglichkeiten darstellen; Anonymus I dagegen rühmt sich im Vorwort, die Mensur auf die einfachen Teilungen 3 : 2 und 4 : 3 beschränkt zu haben, er ist also als Reformator anzusehen. Das Stemma der Ambituslehren (S. 68) suggeriert eine unabhängige Entstehung und Überlieferung der älteren und der jüngeren Regel. Dagegen spricht, dass die jüngere Regel in übereinstimmenden Formulierungen als Korrektur der älteren präsentiert wird; sie muss schon in der allen Zeugen gemeinsamen Vorlage mit der älteren Regel kombiniert gewesen sein.

Christian Berkold zeigt schließlich, dass der von Alberto Gallo eingeführte Begriff „cantus planus binatim“, der sich inzwischen zur Bezeichnung primitiver liturgischer Zweistim-

migkeit in Italien eingebürgert hat, auf einer nicht haltbaren Interpretation der einzigen Belegstelle beruht und daher besser aus dem Wortschatz gestrichen werden sollte.

(Dezember 2002) Andreas Pfisterer

HEINZ VON LOESCH: *Der Werkbegriff in der protestantischen Musiktheorie des 16. und 17. Jahrhunderts: ein Missverständnis*. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2001. 163 S. (Veröffentlichungen des Staatlichen Instituts für Musikforschung. Studien zur Geschichte der Musiktheorie. Band 1.)

„Die Hauptthese der vorliegenden Arbeit besteht in der Annahme, daß die Begriffe ‚Musica poetica‘ und ‚opus perfectum et absolutum‘ bzw. ‚opus consumatum et effectum‘ keine Kompositions- und Werkbegriffe in unserem Sinne sind, sondern lediglich das sekundäre Resultat einer Begriffsübertragung aus der aristotelischen Ethik und der quintilianschen Rhetorik darstellen: der Kategorie des Hervorbringens im Unterschied zum Handeln“ (S. 106). Man kann die Studie von Loesch (mit der er sich 1999 an der TU Berlin habilitierte) in zwei Teile gliedern: einen, in dem das „Mißverständnis“, von dem im Titel die Rede ist, aufgedeckt wird, und einen zweiten, in dem die tatsächliche Bedeutung der Termini erläutert wird. Das Verhältnis zwischen beiden Teilen ist jedoch keineswegs gleich. Die Ausführungen zur Einbindung der Termini „Musica poetica“ und „opus perfectum et absolutum“ in die frühprotestantische Aristoteles- und Quintilianrezeption fallen eher kurz aus und stützen sich im Wesentlichen auf Sekundärliteratur. Dagegen nimmt der Nachweis des „Mißverständnisses“ breiten Raum ein – kein Wunder, hat dieser Nachweis doch den Autor viel Arbeit gekostet: Es sei, so beklagt er schon in der Einleitung, ein „gewiß mühseliges Unterfangen“, ja „extrem vertrackt“ gewesen, ein Fehlurteil zu beseitigen, dem immerhin „nahezu die gesamte deutsche Musikwissenschaft“ (S. 2) aufgesessen sei.

Das Skandalon liegt (wie eingangs schon zitiert) für Loesch in der Annahme, protestantische Musiktheoretiker des 16. Jahrhunderts, an ihrer Spitze Nicolaus Listenius, hätten bereits den modernen Werkbegriff in der Musik fundiert. Listenius' Formulierung vom

„opus perfectum et absolutum“ (*Musica*, erstmals Wittenberg 1537) sei missverstanden worden als „vollendetes und abgeschlossenes (Kunst-)Werk“, das sich „durch eine Reihe von Faktoren auszeichne, die auch den Werkbegriff des 19. Jahrhunderts noch prägten: darunter vor allem Mehrstimmigkeit, Simultankonzeption, Neuheit, Individualität, ästhetische Autonomie, zeitlose Gültigkeit sowie Einheit und formale Ganzheit“ (S. 6). Gleiches gelte für das Verständnis von „Musica poetica“ als „Begriff der musikalischen Komposition (bzw. als deren Lehre)“ und von „Musicus poeticus“ als „neuzeitlichem“ Komponisten. (Merkwürdigerweise hat Loesch einen weiteren Interpretationsstrang von „Musica poetica“, nämlich als Inbegriff der sogenannten musikalisch-rhetorischen Figurenlehre, aus seiner Arbeit völlig ausgeblendet.)

Nun ist es fraglos richtig, allzu emphatische Deutungen von Listenius' Terminologie zu dämpfen. Schließlich begegnet sie lediglich in der Einleitung zu einer alles andere als originellen (und gerade deshalb so erfolgreichen) Musiklehre, die auf den Cantus planus und die Mensurallehre beschränkt ist. Hier ist Loesch durchaus zuzustimmen. Die umstandslose Gleichsetzung von opus perfectum mit dem musikalischen Kunstwerk sei, so betont er, schon deshalb fragwürdig, weil man unter einem „opus“ keineswegs allein eine musikalische Komposition verstanden habe, sondern ebenso eine Musiklehre oder einen ganzen Musikdruck – eben etwas „Hervorgebrachtes“. Und ähnlich verhalte es sich mit „Musica“: Anhand eines Zitats von Johannes Oridryus (1557) vermag Loesch zu zeigen, dass der Terminus, worauf schon Werner Braun aufmerksam gemacht habe, nicht nur die Musik, speziell im Sinne der „musica instrumentalis“, sondern auch eine Musiklehre meine, ein „Musicus poeticus“ demnach keineswegs nur als neuzeitlicher Komponist, sondern zunächst ebenso auch als Verfasser eines Lehrbuchs verstanden worden sei.

In seinem inquisitorischen Eifer schießt Loesch jedoch immer wieder über sein Ziel hinaus. Die Behauptung beispielsweise, „Musica“ in der Formulierung „Musica poetica“ sei bei Listenius generell im Sinne von Musiklehre gebraucht und deshalb auch nur so zu interpretieren, ist mindestens einseitig; dagegen

spricht schon das von Loesch selbst erwähnte Vorwort des Listenius und die ehrwürdige Tradition, in der es steht. Dass man spätestens seit Heinrich Faber (ca. 1548) mit einer „Musica poetica“ eine Kompositionslehre meinte, war nur folgerichtig (die von Loesch so pointierte Einbeziehung der *sortisatio* ändert daran nicht das Geringste). Die Konsequenzen für die Argumentation Loeschs sind freilich fatal. Denn in dem Hin und Her zwischen den Aussagen der Quellen und seinem Drang, die Verbindung von *Musica poetica* und Komposition bzw. Kompositionslehre als Missverständnis zu entlarven, verstrickt er sich heillos in Widersprüche. Dazu nur eine Zitatenauswahl: S. 29: Die *Musica poetica*, „die auf die Herstellung von ‚opera perfecta et absoluta‘ zielte, war die Lehre vom mehrstimmigen Satz.“ S. 58: Der Begriff der *Musica poetica* kann „gar nicht als Komposition [...] verstanden werden“. S. 97: Als „untauglich“ erweist sich der Begriff der *Musica poetica* „vor allem [...] für die Assoziation mit der Komposition“. S. 114: „Primär als Funktionsbegriff im Sinne von Komposition bzw. Kompositionslehre wurde der Terminus ‚Musica poetica‘ [seit Heinrich Faber] im Laufe der folgenden 200 Jahre gebraucht [...]“.

Mit seinem Versuch, Missverständnisse auszuräumen, hat Loesch, wie sich zeigt, eigene produziert. Die deutsche Musikwissenschaft kann aufatmen. Wer bislang schon den Begriff „Musica poetica“ mit Kompositionslehre übersetzte, darf getrost bei seiner Ansicht bleiben. (Februar 2003) Walter Werbeck

JOACHIM LÜDTKE: *Die Lautenbücher Philipp Hainhofers (1578–1647)*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1999. XV, 358 S., Abb., Notenbeisp. (Abhandlungen zur Musikgeschichte. Band 5.)

Der Name des Augsburger Kunsthändlers Philipp Hainhofer ist Lautenspezialisten und Kunsthistorikern seit langem bekannt, aber eine Monographie steht bisher aus, und damit füllt dieses Buch eine kulturgeschichtliche Lücke. Hainhofer entstammte einer wohlhabenden evangelischen Augsburger Familie, die von Gustav Adolf von Schweden in den Patrizierstand erhoben wurde. In seiner Eigenschaft als juristisch (an der Universität Padua) ausgebildeter Kaufmann bewegte sich Philipp Hainho-

fer in den schwierigen Zeiten des Dreißigjährigen Krieges zwischen den Fronten des Kaisers und der evangelischen Fürsten und betätigte sich zuweilen auch als Diplomat. Vor allem wurde er bekannt durch seinen Handel mit Luxusgütern („Augsburger Kunstschränk“). Eher ein Seitenprodukt seiner vielfältigen Aktivitäten war sein Lautenspiel, das er in Padua erlernte und später in Köln bei keinem Geringeren als Jean Baptiste Besard fortsetzte. Diesem Interesse verdanken wir zwei voluminöse Manuskripte, die heute zusammen mit weiteren Nachlässen Hainhofers in Wolfenbüttel (Cod. Guelf. 18.7. Aug. 2° und Cod. Guelf. 18.8. Aug. 2°) aufbewahrt werden.

Die Monographie enthält im ersten Teil eine detaillierte Biographie Hainhofers. Im zweiten Teil geht die Verfasserin auf die beiden Lauten-Codices ein. Diese waren von Hainhofer weniger als repräsentative Sammlung denn als Schaustücke angelegt worden, um sie „meinen Kindern zum gedechtnus und nachfolge“ (S. 137) zu hinterlassen. Aus diesem Grund waren sie prachtvoll eingebunden und mit interpolierten Kupferstichen (die heute meist verloren sind) geschmückt.

Der Autor zeigt ein stupendes Wissen um die zahlreichen Lautenbücher der Epoche mit ihrem Repertoire und weist nach, dass Hainhofers Geschmack – oder seine technischen Fähigkeiten – eher konservativ und dilettantisch waren. Mehrfach schimmert durch, dass wir es hier nicht mit einem Enthusiasten zu tun haben, wie wir sie oft in englischen Quellen (z. B. den Lautenbüchern des Lord Herbert of Cherbury, der Jane Pickering oder der Margaret Board) finden, sondern mit jemandem, für den die Musik eher eine angenehme, aber unwesentliche Freizeitbeschäftigung war. In einer Zeit, in der sich die Laute rapide entwickelte durch die Vermehrung ihrer Chöre (bis zu dreizehn) und unterschiedlicher Stimmungen, die einherging mit einer technischen Umstellung der rechten Hand, blieb Hainhofer bei dem sieben- bis achtchörigen Instrument. Im Anhang befinden sich eine ausführliche Erschließung der beiden Bände und ein Überblick über Hainhofers hinterlassene Schriften (im Wesentlichen Berichte über seine Reisen und Transaktionen), die die Bedeutung seiner beiden musikalischen Quellen in das entsprechende Licht rücken.

Das Buch ist in seiner Gründlichkeit eine willkommene Arbeit, aber sie zu lesen erfordert einige Begeisterung für den Gegenstand, denn der Stil ist eher ermüdend durch allzu viele trockene Passivkonstruktionen, die etwas Aufzählungsmäßiges haben. Dies ist schade, denn die Erschließung der Person des Philipp Hainhofer in seiner ganzen virulenten Epoche verdiente ein etwas farbigeres Bild.

(Mai 2003)

Annette Otterstedt

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

Die vorliegende Studie reiht sich ein in die verdienstvollen Arbeiten, die in den letzten Jahrzehnten systematisch die Quellen zur Musikpatronage der bedeutenden italienischen Adelsfamilien des 15.–17. Jahrhunderts ausgewertet haben. Sie gilt der Ferrareser Linie jener Bentivoglio, die im 15. Jahrhundert Bologna regiert hatten, und hier vor allem Enzo Bentivoglio, Marchese di Gualtieri, und seinem Bruder Guido, dem bedeutenden Kardinal – beide musikalisch „vorbelastet“ durch ihre Mutter Isabella Bendidio, einstmals Sängerin in Alfonsos II. d'Este „Concerto delle Dame“ – sowie Enzos Sohn Cornelio. Mit dem Titel bezieht sich Fabris explizit auf die italienische Ausgabe *Mecenati e pittori* von Francis Haskells Studie *Patrons and Painters. Art and Society in Baroque Italy* (Florenz 1966), die dem Mäzenatentum von Enzo und Guido Bentivoglio im Bereich der bildenden Künste gewidmet ist. Grundlage der Arbeit sind die immensen Bestände des privaten Archivio Bentivoglio im Ferrareser Staatsarchiv, 60.000 Briefe allein aus dem Zeitraum 1585–1645. Auch wenn im Lauf der Jahrhunderte daraus schon die wertvollsten Stücke entwendet wurden – etwa die Briefe Claudio Monteverdis und Girolamo Frescobaldis –, enthält das Archiv immer noch über tausend Briefe aus jener Zeit, die in irgendeiner Weise auf Musik bezogen sind. Naturgemäß handelt es sich fast ausnahmslos um Briefe an die Mitglieder der Familie Bentivoglio, während die von ihnen abgesandten Briefe in aller Welt verstreut sind. Dinko Fabris hat nicht nur die musikbezogenen Briefe herausgefiltert, sondern in jahrelanger

Arbeit auch in zahlreichen anderen Bibliotheken nach den Briefen der Bentivoglio und den Verlusten des Archivs gefahndet, vieles davon auch wiederfinden können, die Suche freilich irgendwann doch abbrechen müssen.

Auch wenn vieles nicht mehr auffindbar ist bzw. in privaten Sammlungen schlummert – so etwa fast die gesamte Korrespondenz mit den Gonzaga und den Medici –, ist es Fabris immerhin gelungen, wohl den größten Teil der Musik und Theater berührenden Korrespondenz der Bentivoglio aus der Monteverdi-Zeit zu rekonstruieren. Insgesamt 1067 Dokumente werden in chronologischer Folge ganz oder auszugsweise ediert oder mit kurzen Regesten erwähnt. Bei bestimmten Themen ergänzt Fabris die Korrespondenz durch eingestreute andere Quellentexte. Nicht alles davon ist neu; die Briefe der bedeutenderen Musiker oder auch die Korrespondenz über die Sängerin Angela Zanibelli hat die Forschung längst zur Kenntnis genommen. Keiner der hier erstmals gedruckten Briefe – darunter immerhin Dutzende von Antonio Goretti oder Battista und Alessandro Guarini – enthält auch sensationell Neues. Aber selbst die bekannten Monteverdi-Briefe zu den glanzvollen Festivitäten für die Einweihung des Teatro Farnese in Parma 1628 erscheinen in neuem Licht, wenn man sie als Bestandteil einer umfangreichen Korrespondenz über die verschiedensten Aspekte dieses kulturellen Großprojektes wahrnimmt.

Die wichtigsten Gesichtspunkte dieser Korrespondenz wertet Fabris in einer umfangreichen und ganz hervorragenden Einleitung aus, die den Kontext zu den neuen Informationen liefert und eine eigene kleine Studie zur Musikpatronage der Ferrareser Bentivoglio darstellt. Besondere Aufmerksamkeit widmet er dabei der singulären Rolle, die Enzo Bentivoglio in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts spielte: weniger als Patron und Mäzen – dazu fehlten ihm oft sogar die finanziellen Mittel – denn als kreativer und geschickter Unternehmer in Sachen Musiktheater, als vielbewunderter Inspirator und Organisator von Turnierspielen und musiktheatralischen Großveranstaltungen in Ferrara, Parma und Modena, der – wäre er nicht Marchese gewesen – als erfolgreicher Theaterimpresario hätte durch die Lande ziehen können. Im Übrigen liefern Einleitung und Edition eine Fülle von Informatio-

nen aus dem Alltag der Kunstförderung, -organisation und -finanzierung, der vor allem Spezialisten etwas abgewinnen werden. Weniger beschlagene Leser werden den Dokumententeil nur in Verbindung mit einem guten Personenlexikon nutzen können, da den Quellentexten nur sporadisch ganz knappe Kommentare beigegeben sind und ein Personenglossar fehlt. Dafür konnte freilich kaum Platz sein in einem Band, dessen Indices an die tausend Namen enthalten, die sich wie ein Who's Who der italienischen Musik des Frühbarock lesen.

(Juli 2003)

Hartmut Schick

LINDA MARIA KOLDAU: Die venezianische Kirchenmusik von Claudio Monteverdi. Kassel u. a.: Bärenreiter 2001. XIII, 590 S., Notenbeisp.

Die Verfasserin hat es sich zum Ziel gesetzt, Monteverdis venezianische Kirchenmusik aus dem Schatten nicht nur der späten Madrigalbücher und vor allem der Opern, sondern auch der fast schon populären sogenannten „Marienvesper“ von 1610 zu holen und in das helle Licht zu stellen, das diese Musik verdient. Die geistlichen Werke des Markuskapellmeisters, davon ist Koldau überzeugt, sind „in Qualität und Bedeutung seinen weltlichen Kompositionen aus dieser Schaffensphase gleichwertig“ (S. 4); und wie schon Wolfgang Osthoff betont sie wiederholt, es sei unzulässig, Monteverdis musikalische Sprache in einen künstlerisch anspruchsvollen weltlichen und einen eher uninspirierten, allein durch die Erfordernisse des Amtes geprägten geistlichen Bereich aufzuspalten.

Um ihr Ziel zu erreichen, holt Koldau weit aus. Sie widmet sich in ihrem Buch (einer 2000 in Bonn angenommenen Dissertation) zunächst ausführlich den religiösen Voraussetzungen für Monteverdis Musik, präsentiert im zweiten Teil das Repertoire, das in Frage kommt, analysiert im dritten Teil einzelne Kompositionen und untersucht im vierten und letzten Teil geistliche Werke italienischer Zeitgenossen Monteverdis, um die Eigenheiten der musikalischen Diktion ihres Protagonisten noch besser in den Blick zu bekommen.

Der breit angelegte erste Teil von Koldaus Arbeit verdient uneingeschränktes Lob. Musste man bislang vor allem die grundlegenden Darstellungen von James Moore und Jeffrey Kurtz-

man heranziehen, um sich über die religiösen, liturgischen und musikalischen Verhältnisse in Venedig im Allgemeinen und an San Marco im Besonderen zu informieren, so wird man künftig nicht darauf verzichten können, die Arbeit von Koldau in allen Fragen dieser Art zur Hand zu nehmen. Ob es sich um das religiöse Selbstverständnis der Republik handelt oder um Aspekte der allgemeinen Volksfrömmigkeit, ob um die Verwaltungsstrukturen an San Marco, die dortigen liturgischen Bräuche und die Aufgaben von Markuskapelle und -kapellmeister oder um die musikalischen Bedürfnisse und Organisationsformen der zahllosen Laienbruderschaften: Koldau informiert umfassend und sachkundig, und das nicht nur im Haupttext, sondern auch in teilweise umfangreichen Fußnoten, die ebenfalls ein genaues Studium verdienen. Was Monteverdis eigenes Amtsverständnis betrifft, so weist Koldau die schon von Leo Schrade verfochtene These, der Komponist sei seinen Verpflichtungen als Kirchenmusiker nur widerwillig nachgekommen, entschieden zurück. Auch davon, dass die Komposition geistlicher Auftragswerke Monteverdi seinem dramatischen Schaffen „entfremdet“ habe, könne keine Rede sein. Im Übrigen sei die Beschäftigung mit geistlicher Musik geradezu ein Kontinuum in der Biographie des Komponisten gewesen.

Im Zentrum des zweiten Hauptteils stehen Informationen über Monteverdis *Selva morale et spirituale* von 1641, die letzte venezianische Sammelpublikation des Komponisten und die einzige von ihm selbst besorgte, deren „enzyklopädische Fülle“ (S. 116) Koldau zufolge „das gesamte Spektrum der Kirchenmusik seiner Zeit“ abdeckt und zugleich einen repräsentativen Überblick über sein geistliches Schaffen erlaubt. Die Eigenheiten der Sammlung – die Platzierung liturgischer Stücke (zunächst für die Messe, dann für die Vesper) innerhalb eines außerliturgischen Rahmens, das Nebeneinander lateinischer und italienischer Texte sowie Mehrfachvertonungen gleicher Texte in wechselnden Stilen – machen, so Koldau, ihre Verwendung für konkrete liturgische Feiern an bestimmten Orten unwahrscheinlich; denkbar sei im Übrigen eine Bestimmung nicht nur für Venedig, sondern auch für den habsburgischen Hof in Wien, wofür die Widmung der *Selva* an die Kaiserin Eleonora Gonzaga spreche. An-

merkungen zu dem 1650 durch Alessandro Vincenti publizierten postumen Sammeldruck *Messa e salmi* sowie zu einzeln überlieferten geistlichen Werken Monteverdis und zu den Kontrafakturen runden diesen Teil ab.

Ihren Analysen im umfangreichen dritten Teil des Buches hat Koldau die schon von Osthoff formulierte These zugrunde gelegt, in der venezianischen Kirchenmusik Monteverdis sei bei aller unübersehbaren Theatralik „eine Verlagerung des Schwerpunkts auf die spezifisch musikalische Zusammenhangbildung erkennbar“ (S. 156). Weil Koldau allerdings davon überzeugt ist, Monteverdi habe trotz dieses neuen Akzents die theatralischen Züge seiner Musik keineswegs aufgegeben, zielt sie mit ihren Untersuchungen auf den Nachweis des Gleichgewichts von textgezeugter Theatralik und musikalisch-satztechnischer Konstruktivität. Dazu zieht sie exemplarisch Concertato-Psalmen, Concertato-Motetten (lateinische Kompositionen ohne klare liturgische Zuordnung), Werke im *stile antico* sowie geistliche Madrigale heran. Das *Procedere* ist jeweils ähnlich: Zunächst geht es um den Text und seine Quelle(n), seine Struktur und seine Interpretation, bei der die Verfasserin sich auch auf zeitgenössische literarische Schriften stützt. Dann folgen analytische Betrachtungen zur Musik und abschließend ein kurzes Resümee.

Koldaus Untersuchungen sind stets anregend, ausführlich und informativ, auch wenn man nicht alle Resultate teilen mag. Zwei der Termini, mit denen die Verfasserin immer wieder umgeht, seien etwas näher betrachtet: Instrumentalität und Theatralik. Das „Instrumentale“ ist für Koldau, die hier Stefan Kunze und Wolfram Steinbeck folgt, identisch mit dem „Musikalischen“, speziell mit dem „Musikalisch-Konstruktiven“. Das leuchtet zwar insofern ein, als wesentliche neue Elemente der Musik des Frühbarock sich fraglos dem Einfluss von Instrumentalmusik, vor allem von Tanzmusik, verdanken. Koldau neigt allerdings dazu, den Begriff des Instrumentalen allzu sehr zu strapazieren. Einerseits zieht sie ihn immer dann aus der Schublade, wenn die Untersuchung des Verhältnisses der Musik zum Text wenig erbracht hat: Weil beispielsweise im ersten „*Laudate pueri*“ aus der *Selva morale* „die Ausdeutung von individuellen Wörtern und kontrastierenden Affekten [...]

zweitrangig“ bleibe, sei das Stück „primär instrumental geprägt“ (S. 205). Mit demselben Recht könnte man von zahllosen Messensätzen des 15. und 16. Jahrhunderts behaupten, sie seien instrumental geprägt (auch der Kontrapunkt wäre dann als instrumental zu verstehen). Im Grunde interpretiert Koldau alle Techniken Monteverdis als „instrumental“, wenn sie dazu dienen, Zusammenhang zu stiften: regelmäßige rhythmische oder klangliche Modelle ebenso wie das Konzertieren von Vokal- und Instrumentalstimmen und den Einsatz von Ritornellformen – obwohl bekanntlich schon die Psalmtexte gelegentlich Refrains enthalten und die Wiederholung der Antiphon beim Psalmvortrag ebenso wie der Wechsel von Solo und Tutti zu wichtigen Elementen des *Cantus gregorianus* zählen, also nicht so zwangsläufig aus dem Bereich der Instrumentalmusik stammen mussten, wie die Verfasserin suggeriert.

Ähnlich problematisch erscheint der Umgang mit dem Begriff des „Theatralischen“: Weil Monteverdi sich auch in seiner Kirchenmusik überwiegend des Concertato befleißigt habe und weil das Wesen des Concertato der Kontrast gewesen sei, Kontraste aber die Textaussage „intensivierten“ und damit die „dramatische Situation“ der liturgischen Texte ebenso wie der freien geistlichen Dichtung vergegenwärtigten, eigne der Kirchenmusik „in nahezu [...] jeder Gattung“ (S. 412) eine ausgesprochene „Theaterhaltung“. Wenn aber jeder Kontrast gleich als Indiz für das „Theatralische“ gedeutet wird, verliert der Begriff rasch seine Konturen und damit seinen Wert für die Monteverdi-Analyse. Legt man Koldaus Kriterien zugrunde, dürfte es kaum ein Vokalkonzert in dieser Zeit gegeben haben, das nicht „theatralisch“ ist.

Die Lektüre des Buches wird durch zahlreiche Hilfsmittel erleichtert. Nicht nur hat Koldau großzügig Notenbeispiele eingefügt, sondern auch sämtliche lateinischen und italienischen Zitate übersetzt. Außerdem gibt es viele Tabellen sowie mehrere Anhänge und Verzeichnisse. Dabei scheint allerdings nicht immer alles gelungen zu sein. Vor allem wird der Benutzer gelegentlich durch unterschiedliche Angaben zu gleichen Sachverhalten irritiert. So verzeichnet etwa die Tabelle 5.1 auf S. 140 insgesamt 21 gedruckt und handschrift-

lich überlieferte Einzelwerke Monteverdis, die in keinem seiner Sammeldrucke enthalten sind. Tatsächlich aber handelt es sich, wie auf S. 141 deutlich wird, nicht um 21, sondern um 26 (fünf weitere Stücke sind hinzuzurechnen). Laut Tabelle 5.2 auf S. 142 existieren hingegen insgesamt 29 Einzelwerke, ohne dass auf die Differenz zu 26 näher eingegangen wird. Im Anhang ist zunächst wieder von 26 Stücken die Rede (S. 468), während die dazu gehörenden Verzeichnisse (S. 477 ff.) 28 Kompositionen enthalten; erst bei genauem Studium bemerkt man, dass zwei Stücke keine Unika sind.

Die Endredaktion des Buches hätte gründlicher sein können; an einigen Stellen fehlt Text (S. 180, 198, 203, 225, 273). Und bei den Notenbeispielen stört die Platzierung der Violinen unter die vokalen Bassstimmen ebenso wie die merkwürdige Verwendung von Längenstrichen bei der Textunterlegung. Zwar enthält das Buch auch ein Personenregister. Aber leider umfasst es allein die im Haupttext erwähnten Personen, während solche aus den Fußnoten lediglich eingeschränkt aufgenommen sind, was man angesichts der Überfülle an Informationen dort nur bedauern kann. Derlei kritische Anmerkungen sollten jedoch nicht davon ablenken, dass Koldau mit ihrem Buch nicht nur der Monteverdi-Forschung, sondern der Untersuchung norditalienischer Kirchenmusik zwischen 1630 und 1650 insgesamt wichtige Impulse gegeben hat.

(März 2003)

Walter Werbeck

JOHANN GOTTFRIED WALTHER: *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec. Studienausgabe im Neusatz des Textes und der Noten*. Hrsg. von Friederike RAMM. Kassel u. a.: Bärenreiter 2001. 601 S., Notenbeisp.

Seit Jahren verfügen wir über Nachdrucke der maßgeblichen Theoretika der Musikgeschichte, und die Tendenz, weitere Abhandlungen, Lehrwerke (z. B. des Berliner Theoretikerkreises um Marpurg und Kirnberger) als Reprint vorzulegen, ist eher noch steigend. Von Johann Gottfried Walthers *Musicalischem Lexicon oder Musicalischer Bibliothec* aus dem Jahre 1732 existiert seit 1952 ein fotomechanischer Nachdruck, der seitdem mehrfach aufgelegt wurde. Dieses Werk, das „den Anfang der deutschsprachigen Musiklexikographie [und]

auch den Beginn des musikbiographischen Zweigs der Nachschlagewerke“ (M. Bandur) bildet, dürfte mithin in allen größeren Bibliotheken vorhanden sein. Nun erschien Walthers Lexikon in modernem Schriftsatz und moderner Notation. Es wendet sich, so die Herausgeberin, an eine Zielgruppe, der „das Lesen von Frakturschrift und alten Schlüsseln nicht mehr selbstverständlich ist“ (S. VII). Doch gerade die Befähigung hierzu wird auch künftighin eine maßgebliche Aufgabe jedweder musikwissenschaftlichen Ausbildung bleiben müssen. Wir können dennoch annehmen, dass nicht nur der den Umgang mit Primärquellen suchende Musikwissenschaftsstudent, sondern auch der musikhistorisch ambitionierte Leser gern nach diesem Neudruck greifen wird, um beispielsweise biographisches Wissen über Johann Sebastian Bach und Telemann aus erster Hand zu erfahren, oder um sich über musikalische Termini *technici* im Verständnis der Bachzeit, über Begriffe der Harmonie- und Kompositionslehre, über Formen und Gattungen zu informieren. Der Benutzer des Nachschlagewerks kann dies unbedenklich tun, denn die über 4000 Personen- und Sachartikel sind in bewundernswert akribischer Arbeit exakt übertragen worden. Es ist tatsächlich gelungen, „eine Ausgabe zu schaffen, in der Text, Schrifttypen und Paginierung des Originals nachvollziehbar bleiben“ (S. VII). Damit erweist sich der vorliegende Band zugleich als uneingeschränkt zitierfähig. Dass sich dennoch der eine oder andere Druckfehler eingeschlichen hat, wen wollte das bei einem Textkorpus von annähernd 600 Druckseiten verwundern. So muss es zum Beispiel im Titel richtig „französische“ statt „französische Sprache“ heißen.

Vielleicht hätte die Herausgeberin in einem Vorwort stärker auf den musikhistorischen Rang dieses Quellenwerks hinweisen können, auf seine Verbreitung, sein Nachwirken. Erwähnenswert erscheint auch die Tatsache, dass Walthers Lexikon auf Sébastien de Brossards *Dictionnaire de Musique* (Paris 1703) fußt und mehr als ein halbes Jahrhundert später in Ernst Ludwig Gerbers *Historisch-Biographischem Lexicon der Tonkünstler* (Leipzig 1790–92) ein gleichrangiges Pendant gefunden hat. Auch Aussagen zur Biographie des Lexikographen wären für die avisierte breite Leserschaft sicher nützlich gewesen, zumal sich schon Richard

Schaal in seiner Reprint-Ausgabe von 1952 in Hinblick auf einen musikhistorischen Kommentar denkbar „wortkarg“ zeigte. Dies aber wäre ohnehin nur verstehendes Beiwerk für eine grandiose Herausgeberleistung gewesen, die nachdrücklich Lob verdient.

(Oktober 2002) Hans-Günter Ottenberg

SIEGBERT RAMPE/DOMINIK SACKMANN: *Bachs Orchestermusik. Entstehung, Klangwelt, Interpretation. Ein Handbuch. Kassel u. a.: Bärenreiter 2000. 507 S., Abb., Notenbeisp.*

Im Jahr 1850, einhundert Jahre nach Bachs Tod, begann Siegfried Dehn mit der Erstveröffentlichung der *Brandenburgischen Konzerte* im Verlag C. F. Peters. Diese Pioniertat eröffnete den Blick auf einen Bereich des bachschen Schaffens, der bis dahin nur wenig Beachtung gefunden hatte, nämlich auf die Orchestermusik. Um die Schwierigkeiten zu beleuchten, denen ein Herausgeber damals gegenüberstand, möge der Hinweis auf die Tatsache genügen, dass Dehn in der Vorrede zum 4. *Brandenburgischen Konzert* auf einen Eintrag in Johann Gottfried Walthers *Musicalischem Lexicon* zurückgreifen zu müssen glaubte, um den Lesern die außer Mode gekommene Blockflöte zu erklären.

Hundertfünfzig Jahre später stehen die Herausgeber eines Handbuchs zu *Bachs Orchestermusik* vor ganz anderen Problemen: Es gibt eine Überfülle von Wissen, die eine Flut neuer Fragen nach sich gezogen hat. Darunter sind so viele Details, dass die beiden Hauptautoren gut daran getan haben, für instrumentenkundliche und aufführungspraktische Themen Spezialforscher heranzuziehen – insgesamt dreizehn an der Zahl.

Dass der Band gleichwohl nicht in eine Vielzahl kleiner und kleinster Abhandlungen zerfällt, ist den Autoren Siegbert Rampe und Dominik Sackmann zu danken, die keineswegs nur als Herausgeber fungieren, sondern zwischen 80 und 90% des Textes geschrieben und dem Buch unmissverständlich ihren Stempel aufgedrückt haben. Zwar gibt das Werk dem Praktiker in speziellen Abschnitten wichtige Hinweise auf Bachs Weimarer, Köthener und Leipziger Orchester, auf Art und Behandlung des Instrumentariums, auf Temperatur, Takt, Tempo, Artikulation, Phrasierung, Improvisa-

tion, Ornamentik, Generalbasspraxis usw. Damit liegt erstmals ein Handbuch über einen Komponisten vor, das Wissenschaft und Praxis in gleicher Weise anspricht.

Von der Umfangsgewichtung her gesehen, ist es freilich nicht zuletzt ein Buch über Quellen, Entstehungsgeschichte, Chronologie und den stilgeschichtlichen Kontext der Werke. Offensichtlich wollen die beiden Forscher frischen Wind in den Forschungsbereich „Bachs Orchesterwerke“ bringen, und dies gelingt ihnen auch: Rampe und Sackmann legen Material vor, das die Diskussion im nächsten Jahrzehnt mitbestimmen dürfte. Eine Kernthese wird bereits im einleitenden Arbeitsgespräch vorgestellt: „Als einmal klar war, dass das ‚Brandenburgische Konzert 6‘ BWV 1051 aus formalen und kompositionstechnischen Gründen als eines der letzten dieser Sammlung entstand, war ein wichtiger Orientierungspunkt erreicht. Als sich jedoch aus der Analyse sämtlicher als Violin- und Cembalokonzerte erhaltenen Kompositionen Bachs ergab, daß das ‚Brandenburgische Konzert 6‘ offenbar auch eines der letzten unter allen überlieferten Orchesterkonzerten ist, wurde die weitere Arbeit sehr spannend. Denn dieses Werk war ja [...] spätestens im März 1721 abgeschlossen – alle anderen Konzerte Bachs mußten also früher entstanden sein, in jedem Fall deutlich vor Antritt des Leipziger Thomaskantorats 1723! Gleiches gilt auch für die Orchestersuiten“ (S. 17).

In der Tat datieren Rampe und Sackmann die mutmaßlichen Frühfassungen aller erhaltenen Orchesterwerke Bachs in die Vor-Leipziger Zeit: „Nicht ein ‚Musenkuß‘ bestimmte den Entstehungszeitpunkt einer Komposition, sondern Bach griff erst dann zur Feder, wenn ein äußerer Anlaß bestand – offenbar als Weimarer Konzertmeister und Köthener Kapellmeister“ (S. 18). Die ehemalige Existenz von Leipziger Originalkompositionen ist damit nicht ausgeschlossen, doch sind entsprechende Werke nach Meinung von Rampe und Sackmann, die übrigens große Verluste im Bereich der Orchestermusik ausschließen, nicht erhalten.

Die Autoren datieren selbst das hypothetische Urbild der *h-Moll-Ouvertüre* BWV 1067 nach Köthen (u. a. auf Grund von Bachs Umgang mit dem punktierten Ouvertüren-Rhythmus, vgl. S. 270 f.), ebenso eine *Trionsonate* BWV 1043[a], die sie, keineswegs unplausibel,

als Urbild des *Violin-Doppelkonzerts d-Moll* rekonstruieren.

In die Vor-Köthener Zeit, in der nach Christoph Wolffs neuester Darstellung „die meisten, wahrscheinlich sämtliche [Brandenburgischen] Konzerte“ entstanden sein sollen, datieren die Autoren unter anderem Frühfassungen des *Trippelkonzerts* BWV 1044, des 1. und 3. *Brandenburgischen Konzerts*, des *Cembalokonzerts* BWV 1052, des *Konzerts für 2 Cembali* BWV 1061, des *Konzerts für 3 Cembali* BWV 1063 und der *Orchesterouvertüre D-Dur* BWV 1069.

Wichtiger als das jeweils nackte Datum ist der Begründungszusammenhang. Die Autoren finden einerseits differenzierte Belege für den Einfluss italienischer Musik auf Bachs Konzertschaffen und akzentuieren in diesem Kontext die Bedeutung Corellis, Torellis und Albinonis neben derjenigen Vivaldis. Sie warnen andererseits davor, Bachs Kompositionen beständig mit denen seiner italienischen Zeitgenossen abzugleichen und aus den Ergebnissen womöglich eine Chronologie zu zimmern: Weder sei die Entwicklung in Italien schematisch verlaufen, noch könne man damit rechnen, dass Bach sie geradlinig rezipiert oder mit dieser Rezeption gar erst im Zuge der Weimarer Klavier- und Orgeltranskriptionen, deren Datierung übrigens neu hinterfragt wird, begonnen habe. Oberstes Kriterium ist vielmehr der Gedanke eines immanenten Fortschritts in Bachs eigenem Schaffen: „Daß man einmal erworbene kompositorische Fähigkeiten und Resultate einfach aufgeben würde, kann nur vermuten, wer nie komponierte. In der Praxis ist man froh um jede gelungene Lösung und versucht, sie weiterzuverwenden, zu entwickeln, zu verändern.“ Und weiter: „Rein handwerklich ist der erste Satz von Bachs a-Moll-Violinkonzert einer Konzertform aus Albinonis Opus 2 deutlich überlegen. Deshalb ist kaum anzunehmen, daß Bach im Anschluß an dieses Violinkonzert ein Konzert schrieb, dessen kompositorisches Niveau deutlich geringer ausfiel“ (S. 21).

Freilich sehen sich die Autoren verständlicherweise nicht in der Lage, den von ihnen postulierten Fortschritt allein am Corpus der Orchesterwerke zu demonstrieren. Vielmehr benötigte Rampe Analysen „sämtlicher Chöre und Arien von Bachs Weimarer, Köthener und frühen Leipziger Kantaten, um auch hier kom-

positionstechnische Entwicklungen sichtbar zu machen“ (S. 19). Da diese Vokalwerke samt und sonders datierbar sind, konnten als Konsequenz aus einem Vergleich von Vokal- und Instrumentalmusik nicht nur relative, sondern auch absolute Datierungen gewagt werden.

Diese sind erstaunlich bestimmt. So wird das *E-Dur-Violinkonzert* BWV 1042 auf „1718“, das *a-Moll-Violinkonzert* BWV 1041 auf „1719/20“ datiert. Warum, so frage ich provokativ, nicht umgekehrt? Ist das *E-Dur-Konzert*, um in Rampes Gedankengang zu bleiben, wirklich von deutlich geringerem Niveau als das *a-Moll-Konzert*, und muss es deshalb vor diesem entstanden sein; oder handelt es sich nicht eher um zwei Vollkommenheiten sui generis? Und hatten die Autoren nicht postuliert, Bach habe seine Orchesterwerke vor allem aus „äußerem Anlaß“ komponiert? War das *E-Dur-Konzert* – beileibe kein neuer Datierungsvorschlag! – womöglich ein Geschenk für einen Gönner des Leipziger Collegium musicum, der sich ein Konzert mit französischem Schluss-Rondeau wünschte? Verschließen wir uns solchen Gedankenspielen im Prinzip, so engen wir unseren Erwartungshorizont unnötig ein; wir starren dann wie das Kaninchen auf die Schlange – hier die Schlange der Werke, die unbedingt in eine „logische“ Abfolge zu bringen ist.

Natürlich kommen wir auch im Fall „Bach“ nicht darum herum, uns kontinuierlich Gedanken über die Systematik des Komponierens zu machen und Kriterien aufzustellen, die zu ihrer Entdeckung und damit auch zu einer zunehmend plausiblen Chronologie führen könnten. Doch wir sollten nicht vergessen, dass wir uns im Stadium der Diskussion befinden, noch wenig über Bachs kompositorische Grundsätze wissen und von den Kriterien, nach denen er seine kompositorischen Entscheidungen getroffen hat, bisweilen noch nicht einmal den Schimmer einer Ahnung haben. Wenn in einem „Handbuch“ unvertitelten Werk fixe Daten erscheinen, kann der Eindruck entstehen, hier würden die neuen Pflöcke recht schnell eingeschlagen. Doch nicht darauf sei hier abgehoben, sondern auf die imponierende Forscherleistung der beiden Hauptautoren, auf die vielen originellen Beobachtungen, Neubewertungen und Anregungen kompositionsgeschichtlicher, analytischer, aufführungspraktischer und interpretatorischer Art, die Rampes und Sack-

manns Handbuch nicht nur zu einem Standardwerk, sondern auch zu einer Fundgrube der Bach-Forschung machen.
(Dezember 2000) Martin Geck

THOMAS DANIEL: *Der Choralsatz bei Bach und seinen Zeitgenossen. Eine historische Satzlehre. Köln-Rheinkassel: Verlag Dohr 2000. 412 S., Notenbeisp.*

Stilkopien und satztechnische Analysen von bachschen Choralsätzen gehören zu den verbreitetsten Übungen im Tonsatzunterricht an Hochschulen. Entsprechend groß ist der Bedarf an Grundlagenliteratur. Sie besteht zum einen aus musikhistorischen Spezialstudien, zum anderen aus Praktikerliteratur, in der der bachsche Choralsatz zumeist als bloßes Exempel voll entwickelter Dur-Moll-Tonalität behandelt wird. Das große Verdienst des Buches von Thomas Daniel besteht darin, die Lücke zwischen beiden Extremen geschlossen zu haben. Es verbindet analytische Genauigkeit mit historischem Bewusstsein und erfüllt gleichzeitig das Bedürfnis nach Systematik und Geschlossenheit, vor allem aber nach Resümeebildung in Form von Lehrsätzen, die im Tonsatzunterricht erforderlich und erwünscht sind.

Der Neuansatz des Buches besteht zum einen in der Einbettung von Bachs Choralsatz in musikgeschichtliche Zusammenhänge: Die damalige „Theorie“ (hauptsächlich: Johann Gottfried Walthers *Praecepta der musicalischen Composition*, 1708) wird herangezogen, ohne dass sich Daniel Einsichten versperrt, die durch spätere Erkenntnisse der Musiktheorie zustande kommen (in einem ‚Referat‘ der wichtigsten theoretischen Harmoniesysteme werden ‚Essentials‘, Schwächen und Widersprüche konzis zusammengefasst); Vergleiche mit Choralsätzen von Zeitgenossen Bachs, insbesondere Telemanns, fördern das Spezifische des bachschen Choralsatzes zutage. So wird der Choralsatz „Die Sünd macht Leid“, der dritte Satz aus der *Kantate* Nr. 40, zwei anderen Sätzen Bachs zur selben Melodie sowie Telemanns entsprechendem Generalbasssatz gegenübergestellt (mit dem Ergebnis, dass die Spezifika Bachs vor allem im Variantenreichtum der Schlüsse, im Stufenreichtum und in der Qualität der Bassführung bestehen).

Im gleichen Kapitel analysiert Daniel die ursprüngliche Melodie (1593 gedruckt) und Johann Hermann Scheins Chorsatz aus dem Jahr 1627: Neben synchronen sind in diesem Buch diachrone Vergleiche aufschlussreich. Bereits durch die Verwendung zumeist älterer Kirchengesänge sind Bachs Sätze bekanntlich zugleich tief in der Tradition verwurzelt und radikal von ihr durch Innovationen geschieden. Doch Daniel erblickt die historische Einbindung nicht nur in den (von außen entliehenen) Choralmelodien, sondern im inneren satztechnischen Gefüge. Die Traditionsbezüge reichen von den „Kadenzen“ mit ihrem (linear-polyphonen) Klauselwesen (Daniel führt sie partiell auf das Tenor-Diskant-Gerüst der Niederländer zurück) bis zu den Tanzbassformeln des 16. und 17. Jahrhunderts (*Folia*, *Romanesca* etc.).

In der Einbeziehung wesentlicher Aspekte der Kontrapunktik und Linienführung besteht denn auch der zweite Neuansatz des Buches. Anstatt isolierte Klänge und Intervalle zu betrachten, bemüht sich Daniel stets darum, Satzregeln an Bedingungen des konkreten stimmungstechnischen Kontextes zu binden. Hier gelangt er in vielen Punkten über die herkömmliche Theorie hinaus. Mit Hilfe satztechnischer und formaler Differenzierung (nach Stimmen, Bewegungsrichtungen, harmonischem Kontext, Stellung im formalen Ablauf etc.) glückt es ihm, so manche ‚Faustregel‘ ergrauter Theoretiker zu präzisieren und zu revidieren. Zum Beispiel: Analysen zeigen, dass man „seine Aufmerksamkeit nicht auf die Terzverdoppelung als solche beschränken darf, sondern ihr Zustandekommen einbeziehen muß: Die verdoppelten Terztöne führt Bach durchweg schrittweise in Gegenbewegung ein oder in Seitenbewegung“ (S. 68). – „Verdeckte Oktaven und Quinten der Außenstimmen geschehen bei springendem Sopran gewöhnlich nur mit ‚Verwechslung‘“ (S. 87), d. h. bei gleichbleibender Harmonie (Ausnahme: verdeckte Oktaven bei Zeilenschlüssen).

Basis der Thesen ist eine Analyse aller (als authentisch betrachteten) Choralsätze Bachs (unter Ausklammerung der figurierten Choralbearbeitungen). Bereits hierin überrundet Daniel die zumeist aus zufälligen und partiellen Beobachtungen gespeisten Lehrgebäude älterer Publikationen. Vor allen Dingen zwingt ihn aber die nahezu lückenlose Ausschöpfung

des Bestandes dazu, sperrige, nicht leicht in „Theorie“ auflösbare Fälle ausführlich zu diskutieren und nicht nach Theoretikermanier voreilig zu übergehen.

Wichtig wird dies besonders im Kapitel über „Lizenzen“ des Dissonanzgebrauchs. Hier rückt zum ersten Mal der Aspekt des Wort-Ton-Verhältnisses in den Vordergrund. Die Passagen über musikalische Textausdeutung gehören zu den besten des Buches. Sie werden auch solche Leser überzeugen, die die Detailfülle und Ausführlichkeit vieler Analysen womöglich allzu beschwerlich finden. Ihnen ist entgegenzuhalten, dass das Buch einen tonsatzpraktischen Hintergrund hat (auch wenn Übungsaufgaben etc. fehlen), und in der Ton-satzarbeit steckt der Teufel nun einmal im Detail. Doch selbst Leser, die nicht in der Verfertigung von Bachsätzen unterwiesen werden wollen, können profitieren: Die Analysen sensibilisieren für zahlreiche satztechnische Qualitäten und Feinheiten, die wir, befangen durch scheinbar allzu große Vertrautheit mit dem Gegenstand, für selbstverständlich halten und dadurch schlicht ‚überhören‘.

(Oktober 2001) Hans-Ulrich Fuß

ANDREW PARROTT: *The Essential Bach Choir*. Woodbridge: The Boydell Press 2000. 223 S., Abb., Notenbeisp.

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 2003. 229 S., Abb., Notenbeisp.

Im November 1981 reiste Joshua Rifkin mit einem Paper über das Thema „Bach's chorus“ zur Jahrestagung der American Musicological Society nach Boston, konnte sein Manuskript jedoch nur zur Hälfte verlesen – „owing to unforeseen problems“, wie es bei Parrott (S. 189) sibyllinisch heißt. Die Empörung war damals groß: Rifkin wollte darlegen, dass Bachs „Chor“ in der Regel aus vier solistischen Concertisten bestanden habe (im fünfstimmigen Vokalsatz natürlich aus fünf usw.). Ripienstimmen, die das Vokalensemble verdoppelten, habe Bach nur zurückhaltend eingesetzt. Den Originalquellen zufolge ließen sich solche Ripienstimmen in etwa 14 Werken feststellen. Da diese 14

Werke (BWV 71, 63, 76, 21, 245, 110, 201, 29, 195, 22, 75, 24, 234, 191) überwiegend besonderen Repräsentationszwecken gedient hätten, dürfe man wohl vermuten, dass Bach nur in speziellen Fällen seinen „Chor“ von vier auf acht Stimmen aufgestockt habe.

Die Vorstellung, dass Bach in seiner Leipziger Kantoratsprobe und in den vier ersten Stücken seines 1. Leipziger Kantatenjahrgangs immerhin noch mit vier plus vier, danach aber meistens nur noch mit vier Sängern agiert habe, musste auch den befremden, der sich einer Kritik am Thomanerchor aus dem Jahre 1749 entsann, derzufolge die Schule damals über „keinen brauchbaren Discantisten“ verfügte. Denn Rifkin und mit ihm Parrott unterstellen nicht etwa eine spezielle Mangelsituation in Leipzig, die Bach zu solistischen Besetzungen mehr oder weniger gezwungen hätte; sie betrachten die kleine Besetzung vielmehr sowohl als Usus der Zeit als auch als künstlerische Willensbekundung Bachs.

Parrott versteht sich nicht als Ghostwriter Rifkins, übernimmt vielmehr die Aufgabe, 20 Jahre Diskursgeschichte über „Bach's Choir“ aufzuarbeiten und dabei die rund zwanzig größeren Aufsätze und kleineren Diskussionsbeiträge, die Rifkin selbst zum Thema veröffentlicht hat, gebührend zu berücksichtigen. Herausgekommen ist ein Buch, das die Thesen Rifkins fundiert, stabilisiert und gelegentlich weiterführt, ohne doch diesem nach dem Munde zu reden. Denn nicht zuletzt in künstlerischer Hinsicht weiß Parrott selbst, wovon er spricht: Er hat – gleich Rifkin, Kuijkens, McCreesh, Junghänel, The Purcell Quartet und sogar Koopman – Bachs Vokalmusik in solistischen Besetzungen – jedoch nicht nur in solchen – erfolgreich aufgeführt und eingespielt.

Vor diesem Erfahrungshorizont schreibt er u. a. über „Bach als Kantor und Director musices in Leipzig“ und sein „Repertoire“, über „Konzertisten und Ripienisten“; er diskutiert systematisch den Aussagewert der originalen Aufführungsmaterialien und Bachs *Entwurf einer wohlbestallten Kirchen Music* von 1730. Er beschäftigt sich auch mit dem Einsatz von Sängern, die nicht der Thomasschule angehörten, kommt jedoch zu der Auffassung, dass solche Sänger Bachs Chor im Regelfall nicht verstärkt, sondern fehlende Thomasschüler ersetzt hätten.

Der neueste Forschungsstand ist berücksichtigt; so gibt es in der englischsprachigen Ausgabe (2000) einen Hinweis auf ein noch unveröffentlichtes Paper von Jeanne Swack aus dem Jahr 1999, in dem die Autorin darlegt, dass Telemanns Frankfurter Kantaten vermutlich solistisch dargeboten worden sind; ähnliche Aufführungspraktiken hatte Rifkin zuvor schon für den Dresdner Hof wahrscheinlich gemacht. Zweisprachig mitgeteiltes Quellenmaterial und ein aussagekräftiger Bildteil machen Parrotts Buch auch als Dokumentation wertvoll. Es sei allen empfohlen, die sich ihr eigenes Bild vom Stand der Kontroverse um Bachs Chor machen wollen – zwar aus der Perspektive Rifkins, jedoch ohne Polemik gegenüber seinen Kritikern, deren Arbeiten im Literaturverzeichnis ausführlich Berücksichtigung finden.

Dem Rezensenten sei abschließend eine eigene Einschätzung erlaubt. Wir haben keine Augenzeugenberichte, die dokumentieren, mit wie vielen Sängern Bach sein Leipziger Probestück, die *Johannespassion*, den *Streit zwischen Phoebus und Pan* oder was auch immer aufgeführt hat. Wir haben nur Indizien. Aus solchen Indizien hat Arnold Schering 1920 eine These gezimmert, die für die damalige Zeit beachtlich, gleichwohl in ihrer Argumentation nicht ohne Oberflächlichkeit war: Bachs Chor bestand demnach aus einem Concertisten und zwei Ripienisten je Stimme. Mit dieser Zwölfer-These im Arm hat die internationale Bach-Forschung – sieht man von Wilhelm Ehmanns Gedanken zur *h-Moll-Messe* ab – 60 Jahre lang sanft und selig geschlummert. Von Rifkin hochgeschreckt, reagierte sie nicht etwa dankbar oder neugierig, sondern im Wesentlichen empört und beleidigt. Ich kann das vor dem Hintergrund des „Mythos Chor“ zwar nachvollziehen, aber dennoch nicht verstehen: Längst ist es nicht mehr Rifkin, der weitere Argumente vorzutragen oder das Buch zu schreiben hätte, das jetzt Parrott vorlegt; vielmehr müssten sich die Enkel Scherings fragen, was von ihrem Erbe noch zu retten sei. Folgt man Eric Van Tassels Bericht (*Early Music* 28, 2000, Heft 4) über das im August 2000 von der Internationalen Bach-Akademie Stuttgart veranstaltete diesbezügliche Symposium, so wurde von deutscher Seite jedoch einmal mehr nur defensiv argumentiert. – Das ist die eine Seite der Sache: diejenige der historischen Aufführungspraxis. Eine ganz andere Frage ist die aufführungs-

ästhetische. Da gilt es sine ira et studio zu prüfen, was Rifkins Entdeckung uns Hörern bringt. Ich glaube: einiges.

Die inzwischen erschienene deutsche Ausgabe hat – vor allem auf Grund der Beratung durch Rudolf Bossard – an Zuverlässigkeit und Aktualität noch gewonnen und deutschsprachige Leser dürften sie deshalb dem Original vorziehen.

(Juni 2003)

Martin Geck

HEINRICH CHRISTOPH KOCH: Musikalisches Lexikon. Faksimile-Reprint der Ausgabe Frankfurt/Main 1802. Hrsg. und mit einer Einführung versehen von Nicole SCHWINDT. Kassel u. a.: Bärenreiter 2001. XVIII, 1802 Sp.

„Heinrich Christoph Kochs *Musikalisches Lexikon* von 1802 gilt heute als eines der bedeutendsten historischen Musiklexika überhaupt.“ Dieses Urteil, mit dem Nicole Schwindt die Einführung zu dem von ihr herausgegebenen Taschenbuch-Reprint des Werkes eröffnet, rechtfertigt die Entscheidung des Bärenreiter-Verlages, das wichtigste deutschsprachige Musiklexikon zwischen Johann Gottfried Walther und Hugo Riemann nunmehr in dieser Form auf den Markt zu bringen. Der Reprint des Werkes im Georg Olms Verlag ist zwar noch im Handel, doch die 2001 erschienene Taschenausgabe ist für ein Drittel von dessen Preis zu haben – nach der Edition für Fachbibliotheken bietet Bärenreiter nun die Liebhaberausgabe für den Bücherschrank. Die Initiative erscheint sinnvoll, finden musiktheoretische Quellentexte unter geschichtsbewussten praktischen Musikern heute doch ein neues, breiteres Publikum. Mancher Musiker, der sich über Vortragsmanieren der Mozart-Zeit kundig machen möchte, wird sich die Taschenausgabe leisten – sie schließt eine Marktlücke.

Gerade für diesen Leserkreis stellt Schwindts Einführung wichtige Informationen bereit: über die Geschichte der (Musik-)Lexikographie und deren wechselnden Konzeptionen, über die Entstehung und die Quellen des Lexikons, über seine Druckgeschichte und seine Rezeption sowie über die Persönlichkeit des Verfassers. Das alles wird kenntnisreich und in gut lesbarer Formulierung zusammengetragen – eine Einführung in Leben und Werk des Musiktheoretikers Koch, die umfassend und auf

der Höhe des aktuellen Forschungsstands in den Gegenstand einführt. Allenfalls Untersuchungen zur Entstehungs- und Druckgeschichte des Lexikons dürften noch neue Ergebnisse zeitigen. So zeigt ein stichprobenartiger Vergleich zwischen dem *Musikalischen Lexikon* und Kochs 1795 publiziertem *Journal der Tonkunst*, dass dieser nicht nur aus seiner dreibändigen Kompositionslehre *Versuch einer Anleitung zur Composition*, sondern auch aus diesem Periodikum Materialien z. T. sogar wörtlich in die historischen und vortragstechnischen Artikel des Lexikons übernommen hat. Unbedingt zuzustimmen ist dagegen Schwindts Einschätzung Kochs als eines klugen, um Neutralität bemühten Kompilators, die auch durch jüngste Studien über die Schriften dieses Theoretikers nur erhärtet wird.

Ansprechend und für die Zielgruppe der an Musiktheorie interessierten Laien einladend nimmt sich die Gestaltung des Paperback-Einbands aus. Das Taschenbuch-Format machte es freilich notwendig, den Satzspiegel recht klein zu wählen und so gerade bei den Fußnoten bis an die Grenzen der Lesbarkeit zu gehen. Bedauerlich ist, dass der Reproduktion ein schadhafes Exemplar zugrunde gelegt wurde. Nicht wenige Seiten weisen Kleckse und Verschmierungen auf, die allerdings kaum je die Lesbarkeit beeinträchtigen. Beim Durchblättern entsteht so der Eindruck mangelnder Sorgfalt im Technischen, der das Lob für die Initiative der Taschenausgabe mit gelungener Einführung freilich nur geringfügig relativiert.

(Dezember 2002)

Markus Waldura

DORIS BOSWORTH POWERS: *Carl Philipp Emanuel Bach. A Guide to Research*. New York/London: Routledge 2002. XIV, 270, [28] S. (Routledge music bibliographies.)

Wer eine Bibliographie zusammenstellt, unterzieht sich einer undankbaren Aufgabe. Sie ist mit ihrem Erscheinen so aktuell wie die Zeitung von gestern – und wird doch kritisch beäugt wie eine wissenschaftliche Arbeit. Vollständigkeit ist anzustreben – und kann doch nicht erreicht werden. Dies gilt auch für den vorliegenden *Guide to Research* zu Carl Philipp Emanuel Bach. Der Zeitpunkt des Erscheinens ist zweifellos problematisch, kann jedoch auch als Chance begriffen werden: Durch die Wie-

derentdeckung der Bestände der Berliner Singakademie in Kiew und deren Rückführung nach Berlin erlebt die C. P. E. Bach-Forschung derzeit einen Aufschwung, der durch die kurz vor der Veröffentlichung stehenden ersten Bände der Gesamtausgabe seiner Werke (als Gemeinschaftsproduktion der Sächsischen Akademie der Wissenschaften in Leipzig und dem Packard Humanities Institute in Los Altos) zweifellos weitere Impulse erhalten wird. Der *Guide to Research* wird damit noch schneller überholt sein, als dies ohnehin für diese Textgattung üblich ist. Die Deadline der Bibliographie ist Juli 1999 (mit einzelnen Einträgen bis 2000). Sie deckt damit weitgehend die Zeit vor der Wiederentdeckung der Kiewer Bestände ab (diese spielen nur am Rande eine Rolle). Eine Chance liegt jedoch darin, dass hier die wichtigsten Beiträge zur bisherigen Forschung zusammengetragen sind, auf die sich nun die weitere Beschäftigung mit dem zweitältesten Bach-Sohn stützen kann.

Bisher musste sich die Bach-Forschung auf einzelne, mehr oder weniger zuverlässige Literaturlisten stützen wie etwa eine 379 Titel umfassende Übersicht von Stephen L. Clark (in: *C. P. E. Bach Studies*, Oxford 1988) sowie die „Chronologische Bibliographie des Schrifttums zu Carl Philipp Emanuel Bach“ (in: *Carl Philipp Emanuel Bach. Beiträge zu Leben und Werk*, Mainz 1993), die 336 Titel verzeichnet. Die Bibliographie von Powers ist nicht nur deutlich umfangreicher (790 Einträge), sondern bietet – anders als ihre Vorgängerinnen – auch zu jedem eine knappe Zusammenfassung.

Vollständigkeit kann selbstverständlich auch Powers nicht für sich beanspruchen. Problematisch erscheint es jedoch, dass im Hinblick auf die berücksichtigten Sprachen eine rigide Selektion getroffen wurde. So sind sowohl das Niederländische, wie auch die skandinavischen Sprachen ausgeschlossen; dasselbe gilt für die osteuropäischen und asiatischen Sprachen. Auch wenn die Autorin dieser Sprachen nicht mächtig ist – und somit auf eine Zusammenfassung verzichten musste –, so hätte es sich angeboten, diese Titel zumindest in Form knapper bibliographischer Einträge aufzunehmen und auf Abstracts zu verzichten.

Die Anlage der Bibliographie ist überzeugend. Der Band bietet nach einer knappen Einführung, die Bachs Leben und Werk sowie ei-

nen Überblick über die bisherige Forschung auf wenige Seiten komprimiert, zunächst ein Verzeichnis der Hilfsmittel wie Kataloge, Indizes, Verzeichnisse sowie Dokumentausgaben und Editionen. Dieser Abteilung folgt Material zum biographischen, historischen und ästhetischen Umfeld sowie zur Rezeption Bachs. Den umfangreichsten Teil nehmen die Schriften zu den Werken Bachs ein, deren Abfolge sich weitgehend an das Werkverzeichnis von Helm anlehnt. Den Abschluss bildet ein Verzeichnis der Studien zur Aufführungspraxis. Erschlossen wird die Bibliographie durch mehrere Indices, die nicht nur die Titel, sondern auch zahlreiche in den Abstracts genannte Lemmata berücksichtigen.

Kritik ist weniger an der Gesamtanlage als am Detail zu üben. Dabei kann es nicht darum gehen, beckenmessersch jeden kleinen Fehler aufzulisten, jede Fehleinschätzung in den Abstracts zu rügen. Vielmehr sollen die grundlegenden Probleme der Bibliographie kurz benannt werden: Dem Band hätte eine gründliche Durchsicht durch einen versierten deutschsprachigen Lektor gut getan. Es liegt in der Natur des behandelten Gegenstandes, dass zahlreiche Titel in deutscher Sprache verfasst sind oder in Titel bzw. Abstract deutsche Begriffe erscheinen. In den meisten Fällen sind Schreibfehler leicht zu erkennen. Problematisch werden sie allerdings, wenn sie zur Unkenntlichkeit des Eintrags führen: Kaum jemand wird in der Lage sein, von dem bei Powers genannten Autor „J. G. Schiessen“ (S. 44) auf den tatsächlichen Verfasser des *Versuchs einer Gelehrten-Geschichte von Hamburg* (1783), Johann Otto Thieß, zu schließen. Solche Fehler sind nicht sehr häufig, sie schmälern den Nutzen einer solchen Bibliographie aber doch erheblich.

Ungleich schwerer wiegt, dass einige wichtige Titel in der Bibliographie fehlen. So vermisst man Joachim Kremers Studie *Das norddeutsche Kantorat im 18. Jahrhundert* (Kassel u. a. 1995), die aktuellste und umfangreichste Untersuchung zu Bachs Schaffensbedingungen in Hamburg; ebenfalls fehlen sämtliche Veröffentlichungen von Tobias Plebuch, vor allem seine Berliner Dissertation von 1996 über den Musikalienmarkt im Zeitalter Carl Philipp Emanuel Bachs. Darüber hinaus ist es unverständlich, dass Powers sämtliche fünf Bände der zwischen 1983 und 1996 erschiene-

nen *Carl-Philipp-Emanuel-Bach-Konzepte* – als wichtigstem Periodikum der Forschung – entgangen sind. Besonders ärgerlich wird das Fehlen von Titeln, wenn damit vollständige Werkgruppen ausgeschlossen sind. So findet sich bei Powers nichts über die Bürgerkapitänsmusiken (H 822a-d), da sie die Beiträge von Pfeiffer (in: *Carl-Philipp-Emanuel-Bach-Konzepte* 4) und Maertens (in seiner Studie zu Telemanns Kapitänsmusiken) nicht berücksichtigt hat.

Ein Pluspunkt der Bibliographie ist, dass Powers auch Querverbindungen zwischen Texten aufzeigt. Hierdurch können wissenschaftliche Diskurse und Abhängigkeiten besser nachvollzogen werden, was insbesondere für Einsteiger in die Thematik eine große Hilfe sein dürfte. Dazu trägt auch bei, dass bei selbständigen Publikationen häufig die wichtigsten Rezensionen angegeben sind.

Enttäuschend ist hingegen das Register. Es ist zwar umfangreich und die Lemmata sind sinnvoll gewählt, jedoch wäre auch hier etwas mehr Ausführlichkeit wünschenswert gewesen. Ein bibliographischer Titel wird im Hauptteil des Buches immer nur einmal verzeichnet, jedoch sollte es zumindest möglich sein, die an anderer Stelle verzeichneten Werke durch das Register aufzufinden; dies ist jedoch nicht gewährleistet. So erscheint Allan D. Kellers Dissertation *The Hamburg Bach* unter der Rubrik „Analysis and Criticism“ statt im biographischen Teil (was durchaus zu rechtfertigen ist), aber das Buch wird im Register nicht unter dem Lemma Hamburg verzeichnet und fällt damit bei gezielten Recherchen zu den letzten Lebensjahren Bachs in der Hansestadt durch das Raster. Ähnliches gilt für zahlreiche weitere Einträge.

All diese Kritikpunkte treffen jedoch vor allem Details der Bibliographie. In Grundkonzeption und Umfang, der weit über bisherige Literaturlisten hinausgeht, ist sie ein nützliches Hilfsmittel für die weitere Erforschung der Werke Bachs. Wer die Einschränkungen kennt, wird ein probates Arbeitsinstrument vorfinden, das allerdings durch weitere – etwa *RILM* oder die Online-Bach-Bibliography von Yo Tomita (www.music.qub.ac.uk/~tomita/bachbib) – ergänzt werden muss.

(November 2002)

Markus Rathey

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

Der unbestimmt anmutende Titel dieser Dissertation deutet auf ein weithin unbeachtetes und nach wie vor namenloses Genre hin: Untersucht werden „groß besetzte Vokalwerke für Soli, Chor und Orchester aus dem ersten Viertel des 19. Jahrhunderts“, deren genuiner Aufführungsort weder exklusiv auf der Bühne, in der Kirche oder im bürgerlichen Konzertsaal, sondern ‚dazwischen‘ auszumachen ist. Gemeint sind weltliche Oratorien, dramatische (jedoch nicht-szenische) Kantaten sowie hymnische Choroden (von geistlicher bis patriotischer Provenienz) – Gattungen, über die Carl Dahlhaus geschrieben hat, sie seien „so gründlich vergessen worden, daß die Epoche, die sich gerade in ihnen so deutlich wie nirgends sonst ausprägte, im Rückblick als ein Zeitalter der Instrumentalmusik erscheint, das sie trotz Beethoven nicht war“. Die Darstellung eines stilbildenden weltanschaulichen Paradigmenwechsels in der oratorischen Vokalmusik um 1800 steht im Blickpunkt dieser von Detlef Altenburg angeregten Studie. Damit sind nicht nur musiksoziologische Gattungsaspekte berührt (Musikfeste, Chorwesen, Publizistik), sondern auch literarhistorische Fragen zur Librettistik (Text- und Autorenkanon, Stereotypen, Übersetzungen).

Die zentrale These lautet: Gegen E. T. A. Hoffmanns Verdikt, die Vokalmusik sei für das Unaussprechliche nur begrenzt geeignet, habe sich im beginnenden bürgerlichen Konzertleben des frühen 19. Jahrhunderts eine im einzelnen charakteristische Formenvielfalt choris-instrumentaler Vokalmusik etabliert, die thematisch nach dem Vorbild der Dichtungen von John Milton und Friedrich Gottlieb Klopstock dem Erhabenen verpflichtet war (und somit zugleich Oratorien Georg Friedrich Händels). Die Autorin beobachtet hier einen Säkularisationsvorgang, der zur Auflösung der Gattungsgrenzen von geistlicher und weltlicher Musik beigetragen habe (man könnte auch von einer Sakralisierung weltlicher Ideale sprechen): Schlüsselwerke wie Joseph Haydns *Schöpfung*, Carl Maria von Webers Kantate *Kampf und Sieg*, Peter von Winters *Schlacht-Sin-*

fonie mit Chören und Ludwig van Beethovens *Bühnenmusik zu Goethes Egmont* weisen, so Steiners Resümee, überdies gemeinsame kompositorische Stilmerkmale auf: So werde das Erhabene auch zum musikalischen Topos; Konzert- und Kirchenstil sowie Elemente der Bühnenmusik würden dabei verknüpft. Das Finale von Beethovens *Neunter Sinfonie* erscheint dabei als Höhepunkt einer breiteren Entwicklungslinie, die nicht nur auf dessen eigene gattungsübergreifende Experimente zurückzuführen sei.

Obwohl der kulturelle Horizont des „Funktionsverlusts“ geistlicher Gattungen nur den Hintergrund zahlreicher kursorischer Werkanalysen bildet, überzeugt der Band insbesondere durch den Aufweis einer neuen politischen Funktion quasi-religiöser musikalischer Formen im Zeitalter Beethovens: Die Musik wird zum Weiheinstrument sublimer Ersatz-Begeisterungen. Verdienstvoll ist zudem die Katalogisierung zahlreicher Werke, die trotz oder gerade wegen ihrer ‚zwischen‘ Kirche, Bühne und Konzertsaal gelegenen Stillage gründlich vergessen worden sind. Das von Johann Anton Andrés *Vater unser* (nach Klopstock) bis Carl Friedrich Zelters Schiller-Vertonung *Die Gunst des Augenblicks* reichende Verzeichnis vermag die These einer weitgehenden Verweltlichung oratorischer Formen jedoch gründlich zu belegen.

(Oktober 2002)

Michael Kohlhäufel

ELISABETH HÖLLERER: *Handlungsräume des Weiblichen. Die musikalische Gestaltung der Frauen in Mozarts „Le nozze di Figaro“ und „Don Giovanni“*. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 2001. 361 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI: Musikwissenschaft. Band 215.)

Mozart konnte bekanntlich recht grob mit Frauen umgehen, schuf andererseits aber in seinen Opern Frauenfiguren von großer Kraft und Differenziertheit. Untersuchungen zu den Handlungsräumen der Frauenfiguren sind eher spärlich. Zu nennen wäre hier Charles Fords Buch *Così? Sexual politics in Mozart's operas* (Manchester u. a. 1991), in dem er Mozarts Opern in einen Zusammenhang mit der Sexualmoral der Aufklärung bringt und das Verhältnis zwischen Männern und Frauen als

eher gewalttätig hinstellt. Elisabeth Höllerer, die mit der vorliegenden Studie ihre Dissertation vorlegt, bezieht sich ausschließlich auf die beiden Buffo-Opern, die sie chronologisch analysiert, um die weiblichen Sphären kennen zu lernen. Als Begründung für die Wahl dieser zwei Werke mit den Libretti Da Pontes führt die Verfasserin an: „Steht doch im Zentrum der Untersuchung die Frage nach den Handlungsmöglichkeiten der Frauenfiguren, wie die Frauen sich gegen den gesellschaftlich mächtigeren Mann wehren, wie Konflikte mit Männern ausgetragen werden und wie Mozart sie in Musik umsetzt. Diese Fragestellung macht die Frauenfiguren von Mozart/Da Ponte exzeptionell für ihre Zeit“ (S. 18). Griffige Thesen oder systematische Zusammenfassungen, die man gemeinhin am Ende von Studien findet, werden nicht geliefert; die Autorin argumentiert eher vorsichtig und entlang dem musikalischen Text. Sie untersucht musikalische Motive, Vers und musikalische Syntax, rhythmische Strukturen, die Entsprechung von musikalischer Form und Handlung in Anlehnung an die Schriften über das Sonatenprinzip in den komischen Opern Mozarts von Charles Rosen und Georg Knepler. Man könnte annehmen, dass das Standardwerk *Mozarts Opern* von Stefan Kunze (1984) mit den detaillierten Analysen die einzelnen Arien bereits erschöpfend behandelt, und Höllerer bezieht sich auch darauf. Dennoch weiß sie durch direkte Analysen des Geschlechterverhältnisses der Untersuchung eine weitere, reizvolle Perspektive hinzuzufügen. Als Beispiel kann die berühmte Aufttrittsarie Donna Elviras dienen. Während Kunze die Seria-Konvention aufgreift und die Arie auf knapp vier Seiten musikalisch ausleuchtet, geht Höllerer auf insgesamt 46 Seiten ausführlich auf diverse Aspekte ein. So führt sie den merkwürdigen Kontrast zwischen Forteschlägen und Schleifermotiven darauf zurück, dass Mozart Kraft mit Anmut paarte, wobei Letzteres vom Komponisten aus dem Blickwinkel Don Giovannis gesehen und umgesetzt wurde. Desgleichen betont sie, dass Elvira als hassende Frau eine Erfindung da Pontes und Mozarts war. Sie zeigt sich mit der Sekundärliteratur souverän vertraut, die sie häufig vergleichend einbezieht. Ein zusammenfassender Oper-zu-Oper-Vergleich wird nicht angestrebt, er wäre auch nicht sinnvoll, dafür werden vor allem im

zweiten Teil immer wieder aufschlussreiche Bezüge hergestellt.

(Mai 2003)

Eva Rieger

GIROLAMO CALVI: Di Giovanni Simone Mayr. A cura di Pierangelo PELUCCHI. Bergamo: Fondazione Donizetti 2000. XXXVIII, 532 S., Abb., Notenbeisp. (Saggi e Monografie/Fondazione Donizetti 1.)

Die italienische Oper am Beginn des 19. Jahrhunderts, für die bereits Henri Stendhal angesichts des Fehlens epochaler Leitbilder das Schlagwort eines „Interregnums“ zwischen Domenico Cimarosa und Gioacchino Rossini prägte, ist noch immer ein musikwissenschaftlich vergleichsweise wenig erforschtes Terrain. Unter den um 1800 auf der Apenninhalbinsel tätigen Komponisten wurden bislang nur Giovanni Simone Mayr und Ferdinando Paër neuere wissenschaftliche Arbeiten in größerer Zahl gewidmet, und auch diese betreffen nur relativ begrenzte Aspekte ihres Schaffens. Andere, zu Lebzeiten kaum weniger erfolgreiche Komponisten wie beispielsweise Pietro Generali, Giuseppe Farinelli, Stefano Pavesi oder Valentino Fioravanti sind dagegen heute so gut wie unbekannt.

Dass gerade der aus Mendorf bei Ingolstadt stammende Mayr (1763–1845) schon seit längerem in der Forschung besondere Aufmerksamkeit erfährt, ist vor allem dem Engagement der Mayr-Pflegestätten Ingolstadt und Bergamo zu verdanken, die bereits eine ganze Reihe wissenschaftlicher Kongresse und Publikationen über den Künstler initiiert haben. Günstig für Mayr wirkte sich bislang auch die Tatsache aus, dass ihm Ludwig Schiedermair bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine Habilitationsschrift widmete, die Mayr zum „Bindeglied“ zwischen der Wiener Klassik und der Oper des 19. Jahrhunderts und damit zu einer musikgeschichtlichen Zentralfigur stilisiert. Diese Hochachtung, die John Stewart Allitt in seiner Mayr-Monographie mit dem Untertitel *Father of Nineteenth-Century Italian Music* (London 1990) sogar noch zuspitzte, ist erst unlängst durch Anselm Gerhard nachhaltig in Frage gestellt worden; Gerhard führt die anhaltende „Überschätzung Mayrs“ auf einen „historiographischen Mythos im wilhelminischen Deutschland“ zurück (vgl. Gerhard, „Mozarts Geist aus

Mayrs Händen“, in: *Giovanni Simone Mayr. L'opera teatrale e la musica sacra*, hrsg. von Francesco Bellotto, Bergamo 1997, S. 77–95).

Auch wenn insofern die tatsächliche musikhistorische Bedeutung Mayrs wohl noch einige Zeit umstritten bleiben wird (Stendhal zufolge war er „le maestro le plus savant de l'inter-règne“, und Rossini zählte ihn unter die ersten „che facesse progredire dignitosamente il dramma musicale fissandone il canto caratteristico“), so dürfte außer Frage stehen, dass die Untersuchung seines umfassenden, vergleichsweise gut dokumentierten Schaffens als Opernkomponist, Kirchenmusiker, Pädagoge und Musikgelehrter Erkenntnisse von generellem Interesse ermöglicht und damit wesentlich zum Verständnis eines bislang vernachlässigten operngeschichtlichen Zeitraums beitragen kann. Daher ist die nun vorliegende, von Pierangelo Pelucchi herausgegebene Edition der Mayr-Biographie von Girolamo Calvi sehr zu begrüßen. Der Jurist und Literat Calvi war ein enger Freund Mayrs und wie dieser Mitglied der Bergamasker Akademie. Nach Mayrs Tod verwaltete er den Nachlass des Komponisten und veröffentlichte in den Jahren 1846 und 1848 die einzelnen Kapitel seiner Biographie in der *Gazzetta musicale di Milano*; die *Wiener Allgemeine Musik-Zeitung* brachte die ersten vierzehn Kapitel in deutscher Übersetzung. Schon damals plante der Verlag Ricordi eine Buchausgabe, zu der es freilich nicht mehr kam, zumal Mayr in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts schnell in Vergessenheit geriet.

Dass sich nun die ebenfalls in Bergamo ansässige Fondazione Donizetti dieser Aufgabe angenommen hat, ist mehr als nur ein verständlicher Tribut an den Lehrer und väterlichen Förderer des aus kleinsten Verhältnissen stammenden Gaetano Donizetti: Die Stiftung beherbergt heute auch den Großteil von Mayrs Korrespondenz, jene Quellen also, auf die sich Calvis Biographie neben den intensiven persönlichen Erinnerungen in erster Linie stützt. Allerdings sind etliche an Mayr gerichtete Briefe bedeutender Zeitgenossen, auf die Calvi noch zurückgreifen konnte, heute verloren; dass auch ihre Wiedergabe durch Calvi als authentisch angesehen werden kann, legt dessen akkurate Behandlung der erhaltenen Dokumente nahe. Wie der Herausgeber in der Einleitung bemerkt, hat Calvi nirgends „anche solo

parzialmente piegato la verità a sostegno di una propria idea“ (S. XXVI). Calvis gleichsam positivistisches Vorgehen in der strikt chronologischen Präsentation seiner Zeugnisse gewährleistet den hohen Rang des Buches als Quelldokumentation. So werden am Beispiel Mayrs Wandlungsprozesse der ästhetischen Wahrnehmung greifbar, die für das erwähnte „Interregnum“, den Übergang vom Klassizismus zum „melodramma“ des 19. Jahrhunderts, grundlegend waren. Exemplarisch hierfür ist Mayrs Festhalten am Postulat stilistischer Einheitlichkeit innerhalb der einzelnen Operngattungen, wohingegen Rossini die Auflösung dieser Gattungsschranken betrieben habe: „Oh come i tempi son cambiati!“ soleva dire Mayr negli ultimi suoi anni. „Altra volta io tratteneva un pieno teatro con poche note e colle più semplici espressioni della natura; oggi anco un'opera buffa richiede sfarzo e profusione di musiche ricchezze quanto un'opera seria.“ – E infatti l'opera buffa del dì d'oggi non si può quasi dire opera buffa. Quanti motivi e pezzi intieri non vi son entro i quali potrebbero vestire benissimo de' concetti seri? Dopo che Rossini coll'attraentissimo suo brio, cogli ammaliamenti suoi pensieri ci richiama tutta l'anima all'inebriamento che essi producono, ci siam sovente trovati con musici scherzi nel serio e con serie cantilene sopra facezie burlesche senza quasi accorgerci“ (S. 73). Gerade im authentischen Erfassen solcher Wandlungen liegt heute das Hauptinteresse von Calvis Buch, dessen Text und damit vor allem die biographischen Fakten (abgesehen von einigen unveröffentlichten Passagen, die Pelucchi aus dem erst 1997 aufgefundenen Autograph ergänzen konnte) der Forschung natürlich längst bekannt waren.

Die hervorragend ausgestattete und kommentierte Edition bietet im Anhang neben einigen bislang unveröffentlichten Briefen und Dokumenten, die Calvi nicht mehr in seine Darstellung integrieren konnte, einem Werkverzeichnis und dem sehr zuverlässigen Personen- und Werkregister auch auf dreißig Spalten die bislang vollständigste und umfangreichste Mayr-Bibliographie.

(Februar 2003)

Arnold Jacobshagen

PETER VON LINDPAINNER: *Briefe. Gesamtausgabe (1809–1856)*. Hrsg. von Reiner NÄGELE. Göttingen: Hainholz Verlag 2001. 504 S., Abb. (Hainholz Musikwissenschaft, Band 1.)

Als Komponist und Dirigent erntete Peter Joseph (von) Lindpaintner zu seinen Lebzeiten erhebliche Anerkennung: 1791 in Koblenz geboren, in Augsburg aufgewachsen, in München bei Peter von Winter und Joseph Grätz zum Musiker ausgebildet, 1812 zum Musikdirektor des königlichen Theaters am Isartor ernannt, wurde er 1819 als Königlich-Württembergischer Hofkapellmeister nach Stuttgart berufen. Dieses Amt hatte er bis zu seinem Tode (1856) inne. Während Mendelssohn ihn 1832 als den „besten Orchesterdirigenten in Deutschland“ schätzte und Schumann ihn zu den „würdigen Künstlern“ Deutschlands zählte, hielten Wagner und Bülow seine Art zu dirigieren schon bald darauf für überholt. Als Komponist war Lindpaintner enorm fruchtbar – sein handschriftliches Werkverzeichnis umfasst 483 Nummern. Einige der mehr als 20 Opern, ein „Affenballett“ (*Danina oder Joko der brasilianische Affe*) und vor allem manche Lieder entfalteten vorübergehend größere Wirksamkeit; den Instrumentalisten lieferte Lindpaintner dankbar aufgenommene konzertante Gebrauchsmusik.

Reiner Nägele, der bereits seine Tübinger Dissertation dem Leben und Wirken dieses Musikers widmete (*Peter Joseph von Lindpaintner. Sein Leben – sein Werk. Ein Beitrag zur Typologie des Kapellmeisters im 19. Jahrhundert*, Tutzing 1993), legt nun die 466 Nummern umfassende *Gesamtausgabe* der Briefe Lindpaintners vor. Mag man inhaltlich das Fehlen der Gegenbriefe bedauern, so hatte die Beschränkung doch vor allem praktische Gründe (S. 9 f.). Dass Lindpaintner in der Spätphase des Hofmusikertums wirkte, dokumentieren die von seinem üblichen Schreibstil absteckenden gedrechselten Briefe an Stuttgarts Hoftheater-Intendanz und Wilhelm I., König von Württemberg. Inhaltliche Schwerpunkte der Korrespondenz bilden in künstlerisch-beruflicher Hinsicht organisatorische Fragen, vor allem Stellungnahmen zu Urlaubsgesuchen, Besoldungsfragen und Neueinstellungen, Disziplinarmaßnahmen, aber auch die Auseinandersetzungen, die der alternde Lindpaintner führte, als ihm Friedrich Wilhelm Kücken als zweiter Kapellmeister beigegeben wurde. Hinzu kommen Ver-

handlungen mit renommierten Verlagen wie Peters, Schott und Simrock, die Diskussion über Opernlibretti – auch mit der unvermeidlichen Helmina von Chézy – und die Planung von Opernaufführungen. Eine dienstliche Reise nach Paris sowie die späten Konzerteinladungen nach London (1853 und 1854) schlugen sich ebenfalls in Briefen nieder. Im privaten Bereich sind insbesondere die freundschaftlichen Schreiben an den Münchner Klarinettisten Heinrich Bärmann und die Briefe des blutjungen Lindpaintner an Bettina von Brentano (1809/10) zu nennen.

Die Briefausgabe, äußerlich ansprechend und erfreulich arm an Druckfehlern, macht in bestimmter Hinsicht einen ausgesprochen soliden, verlässlichen Eindruck. Die Übertragung der Briefe wirkt, soweit dies bei textimmanentem Lesen zu beurteilen und beim kurzen Brief Nr. 81 durch den Vergleich mit dem Faksimile zu überprüfen ist, fast ausnahmslos stimmig. (Bei der Notenübertragung des Widmungs-Präludiums auf S. 428 dürfte am Schluss indes die Unterstimme des oberen Systems eine Terz zu tief gerutscht sein.) Hilfreich ist auch der Registerteil – vor allem das Verzeichnis der erwähnten lindpaintnerschen und fremden Kompositionen, dem die knappen Werk-Identifikationen in den Endnoten der Briefe vorarbeiten, sowie das Orts- und das Personenverzeichnis, das Nägele soweit wie möglich durch Lebensdaten und Berufsbezeichnungen anreicherte. Dass der Herausgeber ein ausgewiesener Lindpaintner-Fachmann ist, schlägt immer wieder positiv zu Buche. Bei Stichproben erwiesen sich die Register-Verweise weithin als verlässlich, wenn auch kleine Lücken zu konstatieren sind: So fehlt im Kompositionsverzeichnis (S. 469) für Johann Joseph Abert (der im Personenverzeichnis auf S. 483 übrigens nur als Kontrabassist firmiert) die auf S. 452 erwähnte *Zweite Symphonie in B*. Auch im Personenverzeichnis wären gelegentlich Seitenverweise nachzutragen – so für Steinhart (auf S. 498: S. 301 f.) und Rudolf Zumsteeg (S. 501: S. 428 f.).

Gegenüber den genannten Positiva enttäuscht die generelle bibliographische Präsentation der Briefe. Man muss sich gar nicht auf die vorbildliche editorische Konsequenz und Präzision der *Richtlinien-Empfehlungen zur Edition von Musikerbriefen* (Mainz 1997) berufen, sondern lediglich den gesunden Briefleser-Ver-

stand bemühen, um zu bedauern, dass im standardisierten Briefkopf stets nur Adressat(in) samt Wohnort, nicht aber Briefdatum und Absendeort genannt werden. Das ist besonders misslich, weil Lindpaintners Briefe meist erst abschließend datiert sind. Wenig kohärent verfährt die Edition, die das auf S. 8 skizzierte Kommentierungsprinzip nicht durchhält, bei Personenkommentaren. Warum gibt es beispielsweise eine Anmerkung zum Adressaten von Nr. 228, nicht aber zu demjenigen von Nr. 210 (beide jeweils erstmals genannt)? Warum erhält in Nr. 199 Flötist Keller einen Kommentar, nicht aber in Nr. 156 die Sängerin Schröder, bei der es sich, wie das Personenregister enthüllt, um Wilhelmine Schröder-Devrient handelt? Unsystematisch bleibt auch die orthographische Regulierung und Erschließung von Namen. Dass das Personenverzeichnis den auf S. 329 erwähnten „genialen Virtuosen Berhalter“ als Beerhalter, den auf S. 176 genannten Herrn Rökl als Roeckel und Calliwoda (S. 220) natürlich als Kalliwoda registriert, muss man als Leser selbst wissen oder eruieren. Mit Kommentaren zum Briefkontext ist Nägele ebenfalls sparsam, so dass man vielfach auf die Parallel-Lektüre seiner Dissertation angewiesen ist (was vielleicht verkaufsstrategisch, nicht aber editorisch überzeugt). Ähnlich ist es mit manchen Abbildungen: Der hochinteressante Programmzettel des ‚historischen‘ Konzertes vom 25. Dezember 1824, das Lindpaintner leitete, ohne als Dirigent genannt zu sein, erhält im Briefband nichts als die Legende „Konzertzettel“ samt Standortnachweis (S. 90). Da keiner der Briefe das besagte Konzert erwähnt, muss man abermals Nägeles Dissertation (S. 152 f.) konsultieren, um die Abbildung einordnen und würdigen zu können. So ist die Briefausgabe musikhistorisch und institutionengeschichtlich zweifellos willkommen und Nägeles Lindpaintner-Kompetenz unbestritten. Doch die Leser müssen Aufgaben erledigen, die eigentlich Hausaufgaben des Herausgebers gewesen wären.

(März 2003)

Michael Struck

HANS-CHRISTIAN TACKE: Johann Gottlob Töpfer (1792–1870). Leben – Werk – Wirksamkeit. Kassel u. a.: Bärenreiter 2002. XXI, 497 S., Notenbeisp. (Veröffentlichungen der Orgelwis-

senschaftlichen Forschungsstelle im Musikwissenschaftlichen Seminar der Westfälischen Wilhelms-Universität, Münster. Band 22.)

Dieses Buch war seit langer Zeit schon fällig, nicht nur wegen der ständigen Wiederentdeckung und Aufwertung alles dessen, was mit Orgel und Orgelmusik im 19. Jahrhundert zusammenhängt. Als 22. Veröffentlichung der Orgelwissenschaftlichen Forschungsstelle Münster geht diese Dissertation über den bislang üblichen Rahmen (Schwerpunkt Westfalen) hinaus und setzt vereinzelte Forschungen fort, die vor 1989 aus Gründen der Quellenzugänglichkeit auf dem Gebiet der DDR erfolgt waren oder später als Diplomarbeiten (Weimar, Bonn) auf dieses Buch hin präludivierten. Nach dem einleitenden biographischen Kapitel wendet sich Tacke der Weimarer Stadtkirchenorgel zu (Trampeli 1813), deren Misslingen für Töpfer den unmittelbaren Anlass bot, sich mit Orgelbau- und Reparaturfragen zu befassen. Daran schließen sich zwei gründliche Kapitel über Töpfer als Orgelbautheoretiker (III) und -sachverständiger (IV) an. Im dritten Kapitel werden Töpfers Versuchsreihen sowie die daraus abgeleiteten Konsequenzen für die Pfeifenmensurierung eingehend (und vor allem auch lesbar) dargestellt; ihre Anwendungen en praxi bilden den höchst aufschlussreichen Kernpunkt des 4. Kapitels. Besonders zu begrüßen ist, dass Töpfer auch als Komponist gewürdigt wird (Kap. VIII, dazu Kap. X mit dem Werkverzeichnis und Kap. XV mit einem Notenanhang, der auf 60 Seiten komplette Werke – meist c. f.-Bearbeitungen – bringt). Das Quellen- und Literaturverzeichnis dürfte an Ausführlichkeit kaum zu überbieten sein. Alles in allem eine wissenschaftlich hieb- und stichfeste Arbeit, die zugleich als „Lesebuch“ für Historiker und Praktiker attraktiv ist.

(Januar 2003)

Martin Weyer

FRANZ LISZT: Sämtliche Schriften. Band 1: Frühe Schriften. Hrsg. von Rainer KLEINERTZ, kommentiert unter Mitarbeit von Serge GUT. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2000. XVII, 684 S., Abb., Notenbeisp.

Mehr als hundert Jahre nach der unvollständigen und von willkürlichen Eingriffen in die Originaltexte geprägten Ausgabe der Schriften Franz Liszts von Lina Ramann erscheint seit

1989 die neue auf neun Bände angelegte historisch-kritische und vollständige Ausgabe seiner *Sämtlichen Schriften* „in den von ihm selbst für den Druck bestimmten Fassungen“ (S. IX). Nun hat Rainer Kleinertz den ersten Band (nach)geliefert, der wegen seiner besonders komplizierten Textherstellung längere Bearbeitungszeit verlangt haben mag als die bisher erschienenen Bände 3–5. Es handelt sich um sämtliche Schriften Liszts aus seiner Vor-Weimarer Zeit. Der besondere Wert und Reiz der Ausgabe: Liszts Schriften werden in einer französisch-deutschen Parallelausgabe präsentiert. Paris, die „Hauptstadt des neunzehnten Jahrhunderts“, mit Walter Benjamin zu reden, ist mit seinen Salons und Journalen, seinem Opern-, Konzert- und Literaturbetrieb, seiner politischen und sozialen Dynamik auch das Zentrum dieses Bandes. Inmitten des Stimmengewirrs des Pariser Lebens sucht der „musicien poète“ Liszt seinen Standort zu finden. Und dieser Standort ist nicht nur ein musikalischer. Liszt gehört jener neuen ‚sentimentalischen‘ Musikergeneration an, die in den Spuren der deutschen und französischen Romantik nach einer Vereinigung der Künste strebt, für Literatur und bildende Kunst zumindest in der Theorie und der eigenen Schriftstellerei – und diese gehört nun unbedingt zum Selbstverständnis und zur Selbstdarstellung des Musikers – das gleiche Interesse aufbringt. Musterbeispiele dafür sind die im Mittelpunkt des vorliegenden Bandes stehenden Reisebriefe Liszts – die *Lettre d'un voyageur à George Sand* und die erstmals hier als geschlossenes Werk präsentierten *Lettres d'un bachelier ès-musique* („Briefe eines Bakkalaureus der Tonkunst“) –, die in der Nachfolge der *Italienischen Reise* Goethes, der *Reisebilder* seines Freundes Heinrich Heine – an ihn ist auch einer der schönsten dieser Briefe adressiert – und unmittelbar der *Lettres d'un voyageur* von George Sand stehen, deren eine an ihn selber gerichtet ist. Sie entwerfen ein kulturelles und kulturkritisches Panorama der besuchten Orte und Landschaften, wobei Liszt sich besondere Mühe gibt, exakte Beschreibungen von bedeutenden Kunstwerken wie der *Assunta* von Tizian oder des *Perseus* von Benvenuto Cellini zu bieten, um zu demonstrieren, dass er eben alles andere als Nur-Musiker ist. Das scheint ihm um so notwendiger, als der Musiker in der französischen

Gesellschaft im Vergleich mit anderen Künstlern als „subaltern“ (Liszts eigenes Wort) angesehen wurde. Selbst er, der weltberühmte Virtuose, musste oft genug erfahren, dass seine Kunst für die Gesellschaft nicht viel mehr war als ein mit Herablassung quittiertes Amusement. In seiner Schrift *De la situation des artistes, et de leur condition dans la société* ist er diesem Problem eingehend nachgegangen. Mit seinen Vorschlägen zur Reform des französischen Musiklebens sucht er der beschriebenen Misere Herr zu werden. Sie gipfeln in der Idee einer „musique humanitaire“, die Theater und Kirche vereinigt und auf einen neuen Gesellschaftszustand vorbereitet, der deutlich Züge der Lehre Saint-Simons trägt. Was Heine für die deutsche Philosophie und Literatur zu leisten suchte – beileibe nicht mit dem Erfolg, den er sich wünschte –, das sollte Franz Liszt für die Musik auf grandiose Weise gelingen: die Vermittlung zwischen deutscher und französischer Tradition im Rahmen eines europäischen Kulturbewusstseins, als „Weltliteratur in Tönen“ im Geiste der goetheschen Weltliteraturidee. Erst durch ihn etwa wurde Schumann in Frankreich heimisch. Sein musikalischer Kosmopolitismus kannte keine nationalen Grenzen. Doch nicht nur als musikalischer Vermittler trat er in Erscheinung. Seine Schriften sind durchzogen von Zitaten und Anspielungen auf deutsche Literatur, auf Goethe, Schiller, aber selbst auf Grillparzer, dessen Namen wohl selbst der gebildetste Franzose bis dahin nicht kannte. Franz Liszt verkörperte ein Europa als Spannungsfeld nationaler Kulturen, die sich wechselseitig befruchteten – gewiss nicht jenes ökonomisch-administrativ nivellierte und globalisierte Europa der Gegenwart. Der Textteil des Bandes gliedert sich in drei Teile: Der erste enthält die Reformschrift *De la situation des artistes*, der zweite die Reisebriefe, der dritte Aufsätze, Rezensionen und Konzertkritiken aus den Jahren 1836–1841, wobei die Artikel über Paganini – Liszts Ideal und Idol des Virtuosen –, Berlioz, Chopin, seinen Konkurrenten und Intimfeind Thalberg, Alkan und Schumann von besonderem musikhistorischen und -ästhetischen Erkenntniswert sind. Die vorliegende Edition mit ihrem vorzüglichen Überblicks- und akribischen Stellenkommentar sowie ihrem dokumentarischen Anhang ist das Muster einer kommentierten kritischen Aus-

gabe. Schade nur, dass ein Personenregister fehlt, auf das wir bis zum Abschluss der Ausgabe warten müssen. Doch das ist allenfalls ein marginaler Einwand gegen diese vorbildliche, wirklich ‚ultimative‘ Edition der frühen Schriften Liszts.

(August 2003)

Dieter Borchmeyer

ANNA HARWELL CELENZA: The Early Works of Niels W. Gade. In Search of the Poetic. Aldershot u. a.: Ashgate 2001. 251 S., Abb., Notenbeisp.

Wissenschaftliche Arbeiten zum Frühwerk eines Komponisten stellen nicht nur eine Herausforderung dar, sondern unterliegen auch einem besonderen Anspruch. Denn während von der Position des „Spätwerks“ aus die bereits vollzogene Jahrzehnte umfassende stilistische Entwicklung und ästhetische Positionierung sich meist relativ klar beschreiben lässt und in der Monographie eines „Meisterwerkes“ dieses selbst im Mittelpunkt steht, ist für die früheste schöpferische Phase eines Komponisten der zu betrachtende Kontext in aller Regel viel weiter zu fassen. Zu ergründen wären die kulturellen Rahmenbedingungen im Allgemeinen wie auch die Situation des Musiklebens einer Stadt oder einer Region im Detail, um die Aneignung handwerklicher Fähigkeiten, aber auch bestimmter Ideen und Modelle sowie deren schöpferische Reflexion angemessen zu deuten. Als Ausgangspunkt dafür werden wohl immer die zur Verfügung stehenden Skizzen, Fragmente und auch vollendeten Kompositionen sowie andere, meist rare Dokumente und Briefe zu dienen haben – ohne dabei den zu teleologischen Sichtweisen neigenden Blick zu stark auf Späteres zu fixieren.

Dieser Gefahr erliegt Anna Harwell Celenza mit ihrer dem „Frühwerk“ von Niels W. Gade gewidmeten Studie, die auf einer 1994 in den USA eingereichten Dissertation basiert, nicht. Vielmehr deutet das Inhaltsverzeichnis einen weiten Bogen an, in dem biographische, werk-spezifische und auch politische Aspekte mit wechselnden Akzentverschiebungen durchmessen werden. So steht im ersten Teil des Buches („The Formative Years [1817–38]“) der frühe Werdegang und die ästhetische Ausrichtung Gades im Zentrum, im zweiten („In Search of the Poetic [1839–42]“) rückt das mu-

sikalische Schaffen in den Mittelpunkt. Der dritte Teil wirkt hierzu ergänzend („Gade and Danish Nationalism“).

Angelpunkt der Studie bildet Gades sogenanntes „Tagebuch“ – jenes Heftchen, in dem auf wenigen Seiten zwischen dem 31. Juli 1839 und Oktober 1841 vollständige Strophen oder auch nur einzelne Verse als poetische Entwürfe zu mehreren Werken notiert und Stichworte zur musikalischen Gestaltung ergänzt, allerdings nicht immer vollständig in Partitur umgesetzt wurden. Überblickt man indes die nachfolgenden, den einzelnen Werken und Werkgruppen gewidmeten Kapitel, könnte der Eindruck entstehen, Celenza sei der Faszination dieses bemerkenswerten Dokuments und Gades eigenem Motto („Formel hält uns nicht gebunden, unsre Kunst heißt Poesie“) erlegen. Denn sie setzt das Tagebuch nicht nur zu Robert Schumanns Poetik in Beziehung, sondern konzentriert sich nahezu ausschließlich auf die Frage der musikalischen Realisation der Vorwürfe. Ehrlicherweise wird dieser eine Aspekt, der für Gades künstlerische Entwicklung nicht zu unterschätzen ist, zwar schon im Untertitel der Arbeit angedeutet (*In Search of the Poetic*), doch bleiben damit kompositionstechnische und stilistische Fragestellungen, die man mit „Frühwerken“ als Dokumente eines mehr oder weniger rasch voranschreitenden Aneignungsprozesses verbindet, auf der Strecke. Dies erweist sich etwa im ausführlichen Kapitel zur Kammermusik als fatal, in dem trotz der im Detail skizzierten Voraussetzungen die aus der zweiten Hälfte der 1830er-Jahre stammenden Einzelsätze mit nur wenigen Zeilen gewürdigt werden, obwohl sie doch den Ausgangspunkt bilden für „the emergence of what might be best described as a romantic manner“ (S. 52) – das *Allegro* (1836) für Streichquartett, das bereits 1995 im Rahmen der *Gade-Gesamtausgabe* erschien, wird von Celenza noch immer als „never published“ bezeichnet (ohnehin fehlt jeder Hinweis auf dieses Editionsprojekt!), der einzelne Satz für Streichquintett (1837) erfährt lediglich hinsichtlich seiner Besetzung eine knappe Diskussion. (Statt des von Celenza zu Recht selbst bezweifelten Verweises auf das zu jener Zeit noch unveröffentlichte Schubert-*Quintett* wäre ein noch viel weiter zurückreichender Fingerzeig auf Boccherini angebracht gewesen.) Die aufwendigen, mehrere Seiten

umfassenden Notenbeispiele aus dem *Klaviertrio B-Dur* (1839) und dem *Streichquartett F-Dur* (1840) dienen nicht der Illustration spezieller satztechnischer oder motivischer Verfahren, sondern allein dem Versuch, den Satzverlauf oberflächlich formal zu beschreiben und den poetischen Vorwurf im Satzcharakter wieder zu erkennen.

Sind Celenzas einseitige Überlegungen leicht nachzuvollziehen, so fordern die sich immer wieder in die Arbeit einschleichenden Ungenauigkeiten unnötig die ganze Aufmerksamkeit und Geduld des geneigten Lesers. Als Beispiel sei die Skizze zur Ouvertüre *Agnete og Havmanden* genannt (der Titel wird durchweg nur in englischer Übersetzung gebracht): Nach Celenza ist der Wassermann im Seitenthema „characterized by a trombone“ (S. 24), die Übertragung des Particells weist allerdings nur eine „Trombe“ aus; in Wirklichkeit ist das in Tenorlage einsetzende Thema von Gade jedoch eindeutig den „Violoncelli“ zugeordnet (S. 25). Doch auch die Übertragung des „Tagebuchs“ (in Anhang I des Buches), die den Eindruck einer diplomatischen Umschrift vermittelt, wirkt im Vergleich selbst mit dem stark gerasterten Faksimile unsicher; die gelegentliche Übersetzung einzelner Abschnitte in die englische Sprache bringt bisweilen andere Lesarten, vermeidbare Flüchtigkeiten („Violonc:“ zu „Viola“) oder zeugt von Nachlässigkeit gegenüber eingeführten Charakterbezeichnungen („Natstykke“ zu „Evening piece“). Nicht ganz einwandfrei sind auch die in einem anderen Anhang mitgeteilten Transkriptionen der drei von Mendelssohn an den Musikverein in Kopenhagen gerichteten Briefe.

So schwierig solche Umschriften bisweilen sind, so ist doch die unzureichende Berücksichtigung der einschlägigen Literatur in deutscher Sprache zu bemängeln. Dies betrifft vor allem die viel zu kurze Diskussion der Frage nach dem Einfluss des Volksliedes und der Ausprägung des nordischen Tons, vor allem in Bezug auf Gades *1. Sinfonie* (Siegfried Oechsle) und auf das Charakterstück (Heinrich W. Schwab), mehr aber noch das letzte Kapitel, in dem unter dem Titel „Gade's National Roots“ auf elf Seiten versucht wird, die komplexen politischen und kulturellen Rahmenbedingungen Dänemarks der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in einer (offenbar nicht für ein mitteleuropäi-

ches Lesepublikum bestimmten) simplifizierenden Form darzustellen. Denn während die Termini „patriotism“ und „nationalism“ in ihrer früheren Bedeutung erläutert werden, vermisst man etwa in der Darstellung der Auseinandersetzung um die schleswig-holsteinischen Herzogtümer den Begriff des „Gesamtstaates“, in Bezug auf die Entwicklung des national-patriotischen Gedankens in der Dichtung den Namen Klopstock, auf das Volkslied bezogen den von Johann Abraham Peter Schulz.

(Dezember 2002)

Michael Kube

Anton Bruckner. Tradition und Fortschritt in der Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts. Hrsg. von Friedrich Wilhelm RIEDEL. Sinzig: Studio 2001. 400 S., Abb., Notenbeisp. (Kirchenmusikalische Studien. Band 7.)

Der Band enthält die 17 Referate eines 1996 in Mainz abgehaltenen Symposions (siehe *Mf* 50, 1997, S. 222) mit gleichem Thema. Ein großer Teil der Beiträge ist dem Kontext von Bruckners kirchenmusikalischem Schaffen gewidmet. Dieser Kontext bestimmt sich überwiegend aus den Grenzen der Habsburger-Monarchie; es geht um kirchliche Komposition in Schlesien (H. Unverricht), Mähren (J. Sehnal), Ungarn (Z. Farkas), in Prag (T. Slavický), wobei der Blickwinkel teilweise auf die Messkomposition eingeschränkt wird. Das vielfältige Bild, das dennoch hierbei entsteht, wird ergänzt durch speziellere Abhandlungen: Ladislav Kačič gibt faszinierende Einblicke in die Welt der franziskanischen Messkomposition, in Strategien der Volkstümlichkeit. Birgit Lodes beschäftigt sich mit Luigi Cherubinis *Messe solennelle in F* (1809) und Beethovens *Missa solennis*, wobei deutlich wird, dass beider Anliegen eine „Aktualisierung“ des Textes ist. Gabriele Krombach vergleicht Abschnitt für Abschnitt die formale Gestaltung des „Gloria“ in den Festmessen von Anton Bruckner und Franz Liszt, während Hartmut Krones Bruckners Kirchenmusik im Spiegel der cäcilianischen Ästhetik näher zu kommen sucht. Ob der Cäcilianismus jedoch für eine Idee historistischen Umgangs mit satztechnischen Verfahren des 16. Jahrhunderts steht, sei dahingestellt. Franz Karl Praßl weist in seinem aufschlussreichen Beitrag zu „Anton Bruckner und der gregorianische Choral seiner Zeit in Österreich“ darauf

hin, dass der Historismus im 19. Jahrhundert ein Gutteil Eigenschöpfung sein kann. Einen ähnlichen Gegenstand behandelt der Kunsthistoriker Michael Bringmann, dessen Darstellung der „Kirchlichen Monumentalarchitektur im späten 19. Jahrhundert“ die Problematik ästhetischer Selbstbehauptung der Kirchen im Industriezeitalter auf eindruckliche Weise darstellt. Während der Beitrag der Historikerin Monika Glettler („Die Monarchia Austriaca und die deutsche Musik“) von den Schwierigkeiten wirklich interdisziplinärer Darstellung zeugt, lässt sich aus Friedrich W. Riedels Überlegungen zu „Liturgie und Kirchenmusik im Umbruch zwischen Biedermeier und Gründerzeit“ einiges Material zum Überdenken gängiger Klischees entnehmen; vielleicht ist das 19. Jahrhundert als „saeculum religiosum“ in seiner Gänze erst noch zu entdecken. Näher an Bruckner befinden sich schließlich die Aufsätze von Dieter Michael Backes, der vom Aspekt der Instrumentation her die Bezüge zwischen Bruckners symphonischem und kirchlichem Stil zu erhellen versucht, von Winfried Kirsch, der sich mit der Formel „Versenkung und Ekstase“ dem Faszinosum von Bruckners Motetten nähert, von Jürgen Blume, der bei der Frage nach „Bruckners Einfluß auf die Kirchenmusik des 20. Jahrhunderts“ das „Einfluß“-Theorem etwas überstrapaziert und schließlich von Elmar Seidel, der die Frage nach der Anwendbarkeit von Simon Sechters Harmonielehre auf Bruckners Musik in weiser Beschränkung und damit auf hilfreiche Art und Weise zu beantworten sucht. Werk-, Begriffs-, Namens- und Ortsregister schließen den facettenreichen Band ab.

(März 2003)

Thomas Röder

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

Die Beschränkung auf einen deutlich konturierten Gegenstand, die Kammermusik, perspektiviert durch das Begriffspaar „Tradition und Innovation“, dies war das Konzept des Wiener Kongresses zum Brahms-Jahr 1997. Immerhin lassen sich im Spannungsfeld dieser beiden Begriffe grundlegende musikhistorio-

graphische Problemstellungen diskutieren wie etwa Kontinuität oder Diskontinuität von historischen Verläufen sowie Fragen von Kanonbildung und Musealisierung, von Traditionsbindungen und dem ihnen inhärenten Möglichkeitspotential. Konsequenterweise haben die Veranstalter mehrere Vertreter benachbarter Disziplinen mit der Aufgabe betraut, die Meta-Thematik systematisch aufzuschlüsseln (besonders aufschlussreich der Beitrag des Philosophen Wolfgang Röd; weitere Beiträge von Moritz Czáky und Paul Kuon).

Mit dem Versuch Wolfgang Gratzers, Thesen zur musikalischen Traditionsbildung einer kritischen Sichtung zu unterziehen, werden indessen die Grenzen deutlich, die den Erkenntnispielraum dieses Begriffsrasters für den Gegenstand der Kammermusik von Johannes Brahms einengen. Grätzer fordert zu Recht, „zwischen dem (stets nur fragmentarisch rekonstruierbaren) Geschichtsbewußtsein von Personen, welchen eine traditionelle Handlung zugeschrieben wird, also z. B. Brahms, und dem Geschichtsbewußtsein derer, die von musikalischen Traditionen sprechen, etwa uns“, zu unterscheiden (S. 119). Doch in der Brahms-Forschung haben der Parteienstreit zwischen Wagnerianern und Brahminen (vgl. Manfred Wagners Beitrag zur Musiktheorie in Wien) und Schönbergs ideologische Vereinnahmung von Johannes Brahms das historische Denken offenbar in schier unverrückbaren Zeitachsen-Koordinaten erstarren lassen. Und so verlängern mehrere Aufsätze die betagten Debatten, inwieweit der (von wem eigentlich immer noch?) als „konservativ“ geschmähte Brahms aufgrund seiner Verwendung von Keimintervallen, musikalischer Prosa und Parameterdenken nicht eben doch als Innovator – und das heißt als Schönberg-Wegbereiter – zu identifizieren sei (obwohl Brahms, wie Christian Martin Schmidt pointiert, vom Begriff der „entwickelnden Variation“ im schönbergischen Sinne „und dies ist in vollem Ernste gesagt – keine Ahnung“ gehabt habe; S. 283).

Unter diesen Auspizien wird „Tradition“ zur Instanz des Hergebracht-Vertrauten, von der sich Brahms mit diversen kompositorischen Strategien individuell abhebt. Diese Perspektive liegt den meisten Untersuchungen zu einzelnen Werken zugrunde (analytisch besonders dicht und impulsgebend: Peter Revers

zum Horntrio op. 40 und Josef Lederer zum Klaviertrio op. 101; weitere Beiträge: Gottfried Scholz zum Klaviertrio op. 8, Agnes Dittrich zum Klavierquintett op. 34, Gerold W. Gruber zur Violoncellosonate op. 38, Siegfried Mauser zur Violinsonate op. 100 und Reiner Boestfleisch zu den Klarinettensonaten op. 120). Dass jedoch keineswegs immer offensichtlich ist, was genau für Brahms als Tradition zu verstehen sei, darauf machen drei anregende Beiträge mit gattungsgeschichtlicher Orientierung aufmerksam: Gernot Gruber und Michael Kube bezogen auf Streichquintett und Streichsextett mit ihren spezifischen Satz- und Klangstrukturen und Friedhelm Krummacher mit Blick auf das Streichquartett um und nach 1850.

Abgerundet wird der redaktionell sorgfältig bearbeitete Band durch einige Aufsätze zum Wien der Brahms-Zeit (Friedrich C. Heller, Otto Biba, Hartmut Kronen) sowie einen Gesamtüberblick über Brahms' Kammermusik aus der Feder Imogen Fellingens.

(Mai 2003)

Signe Rotter-Broman

HERVÉ LACOMBE: *Georges Bizet. Naissance d'une identité créatrice*. Paris: Fayard 2000. 863 S., Abb.

Georges Bizet zählt zu jenen Komponisten, deren Ruhm sich nahezu ausschließlich einem einzigen Werk verdankt. Den Welterfolg von *Carmen* konnte Bizet freilich nicht mehr erleben: Er starb drei Monate nach der glücklosen Uraufführung seines letzten Werkes im Alter von nur 36 Jahren am 3. Juni 1875 in Paris. Während *Carmen* (1875) nach wie vor die Repertoirestatistiken des internationalen Opernbetriebs anführt, sind die übrigen Werke Bizets, mit Ausnahme der gelegentlich aufgeführten *Pêcheurs de perles* (1863), der aus der gleichnamigen Schauspielmusik arrangierten *Arlésienne-Suite* (1872) sowie der frühen *C-Dur-Symphonie* (1855) noch immer kaum bekannt. Entsprechend einseitig war lange Zeit auch die Forschungssituation, ungeachtet der Tatsache, dass sich der Komponist in seinem kurzen Leben abgesehen von Kammer- und Kirchenmusik nahezu allen musikalischen Gattungen widmete. So konnte Lesley A. Wright noch im Jahre 1981 in ihrer bis heute grundlegenden Dissertation *Bizet before Carmen* daran gehen, ein gewal-

tiges Terrain musikwissenschaftlich aufzuarbeiten, wobei sie zunächst nachdrücklich auf die drei Hauptdesiderate der Bizet-Forschung aufmerksam machte: das Fehlen einer kritischen Gesamtausgabe, eines Werkkatalogs und einer zuverlässigen Briefausgabe. Seither ist allerdings einiges geschehen, und neben Wright hat sich in der Bizet-Forschung zweifellos Hervé Lacombe die größten Verdienste erworben: Sowohl die Gesamtausgabe der musikalischen Werke als auch jene der Briefe ist von ihm (mit) auf den Weg gebracht worden. Darüber hinaus hat Lacombe auch zur Interpretation Bizets und der Oper seiner Zeit wesentliche Anstöße geliefert. In seinem inzwischen mehrfach preisgekrönten und übersetzten Buch *Les Voies de l'opéra français* (Paris 1997) hatte Lacombe nicht etwa *Carmen*, sondern *Les Pêcheurs de perles* zum Paradigma einer ganzen Epoche der französischen Operngeschichte erhoben und damit in der Fachwelt kein ungeteiltes Echo hervorgerufen. Mit der vorliegenden monumentalen Bizet-Biographie verzichtet der Autor auf vergleichbare Provokationen und präsentiert stattdessen ein auf breiter Quellenbasis gewissenhaft recherchiertes Standardwerk, das ohne Zweifel für die nächsten Jahrzehnte Maßstäbe setzen wird.

Unkonventionell ist Lacombes biographischer Ansatz höchstens insofern, als er die Lebensschilderung Bizets nicht erst mit dessen Geburt, sondern bereits mit dem ersten Herzschlag des Fötus, etwa fünfundzwanzig Tage nach der Zeugung, beginnen lässt und den Leser auch über die wichtigsten Stationen der embryonalen Hirnentwicklung informiert. Inwieweit dieser Exkurs als Erläuterung des Untertitels *Naissance d'une identité créatrice* von Belang ist, mag dahingestellt bleiben. Im Übrigen folgt Lacombe in der Anlage der Biographie jedoch der auch in älteren Arbeiten zu findenden Dreiteilung. Während im ersten Teil („Les années d'apprentissage“, S. 17–262) Bizets Ausbildung am Conservatoire, seine starke persönliche und künstlerische Prägung durch Fromental Halévy und vor allem Charles Gounod, sein Bühnendebüt als Sieger des legendären Kompositionswettbewerbs an Jacques Offenbachs Théâtre des Bouffes-Parisiens mit *Le Docteur Miracle* (1855) und seine Italienreise nach dem Gewinn des Rompreises (1857) im Vordergrund stehen, schildert der zweite Teil („L'épreuve de réalité“, S. 263–456) den leid-

vollen Weg eines Opernkomponisten, dem die Tore der ersten Pariser Bühne zeitlebens verschlossen blieben. Hierbei kann Lacombe auf den Grundlagen seines vorangegangenen Buches aufbauen, einer institutionengeschichtlichen und theaterrechtlichen Fundierung der französischen Operngeschichte. Im dritten Teil („Le temps de la maturité“, S. 457–662) steht keineswegs allein die für die Opéra-Comique komponierte *Carmen* im Vordergrund. Nach einer intensiven Auseinandersetzung mit dem Musikleben in Paris zur Zeit des Deutsch-französischen Krieges, der Besetzung und der Commune behandelt Lacombe neben den späten Bühnenwerken *Djamileh* (1872), *L'Arlésienne* (1872) und dem unvollendeten *Don Rodrigue* (1873) auch eingehend Bizets Verhältnis zu Richard Wagner, seinen Hang zum Exotismus und wesentliche Aspekte seiner musikalischen Formsprache.

Auch wenn sich mit Lacombes Biographie kein grundsätzlich anderes Bizet-Bild ergibt, sind die neuen Erträge seiner Untersuchungen gewichtig. Dank der Zusammenarbeit mit dem führenden Pariser Musikantiquar Thierry Bodin, mit dem Lacombe auch die Edition der Bizet-Korrespondenz vorbereitet, präsentiert das Buch umfangreiche Zitate aus bislang unbekanntem Briefen, die erhellen, wie unmittelbar sich die vielfältigen Enttäuschungen und Misserfolge in Bizets mangelndem Selbstvertrauen niederschlugen. Zugleich wird in Lacombes Darstellung noch stärker als in früheren Biographien deutlich, dass die Grenzen seiner kompositorischen Möglichkeiten nicht nur in den administrativen und institutionellen Zwängen des Pariser Musikbetriebs, sondern vor allem in der mitunter gravierenden Unsicherheit seines ästhetischen Urteils begründet lagen. Hiermit hängt es zusammen, dass Bizet fast ebenso viele fragmentarische wie vollendete Werke hinterließ. Schade nur, dass der Verlag den Abdruck von Notenbeispielen offenbar nur zu illustrativen Zwecken gestattete. So finden sich zwar Faksimiles einer Polka seines Vaters Adolphe (S. 45), des kalligraphischen Autographs der frühen *Barcarolle* für zwei Soprane (S. 94), des Erstdrucks der *Ronde turque* für Harmonium (S. 185) und der ersten Seite des *L'Arlésienne*-Manuskripts (S. 594). Die analytischen Bemerkungen zu vielen anderen der z. T. noch immer unedierten Werke wird der interessierte Leser indes nur dann nachvoll-

ziehen können, sofern er bei der Lektüre Zugriff auf die Bestände der Pariser Bibliothèque Nationale haben sollte. Auch der Anhang fällt angesichts des Gewichts der ihm vorangehenden rund achthundert Textseiten knapp aus: Das Werkverzeichnis bietet gegenüber Lacombes Vorgängern Curtiss und Dean nur minimale Ergänzungen und verzichtet weitgehend auf Quellenhinweise; die Bibliographie beschränkt sich auf die französische und englischsprachige Sekundärliteratur. Diese leicht nachvollziehbaren Zugeständnisse an den Verlag schmälern freilich nicht den bedeutenden Rang des Buches. (Februar 2003) Arnold Jacobshagen

PETER TSCHAIKOWSKY: Musikalische Essays und Erinnerungen. Mit Hermann LAROCHE Vorwort zur ersten russischen Ausgabe von 1898 und einem Originalbeitrag von Andreas WEHRMEYER. Unter Verwendung einer Teilübersetzung von Heinrich STÜMCKE aus dem Russischen übertragen und hrsg. von Ernst KUHN. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2000. LXII, 432 S. (musik konkret. Band 10.)

Die deutschsprachige Čajkovskij-Forschung kann sich glücklich schätzen, in Ernst Kuhn einen engagierten und kompetenten Kenner, Übersetzer, Herausgeber und Verleger zu haben, der seit den frühen 1990er-Jahren wichtige Quellentexte und Abhandlungen zur russischen Musik vor allem des 19. Jahrhunderts vorlegt. Den Bänden mit Čajkovskijs Tagebüchern (1992), den Erinnerungen und Aufsätzen von Nikolaj Kaškin (1992) und German Laroš (1993) sowie den Erinnerungen von Zeitgenossen (*Tschaikowsky aus der Nähe*, Berlin 1994) stellt er jetzt die erste deutsche Gesamtausgabe von Čajkovskijs Musikkritiken zur Seite, die bisher auf Deutsch nur in kleiner Auswahl verfügbar waren (H. Stümcke, Berlin 1899, und erweitert Leipzig 1922; R. Petzoldt, Leipzig 1945 und später, z. B. 1961; R. Petzoldt/L. Fahlbusch, Leipzig/Wiesbaden 1974).

Kuhns Ausgabe folgt nicht der 1953 von V. V. Jakovlev in Band II der alten *Čajkovskij-Gesamtausgabe* vorgelegten, an nicht wenigen Stellen aus zumeist ideologischen oder sozusagen hagiographischen Gründen gekürzten Edition, sondern German Laroš's Erstausgabe, Moskau 1898, und übernimmt auch deren Vor-

wort, das nicht nur das Wirken Čajkovskijs als Musikkritiker der Metropole Moskau würdigt, sondern auch seine Persönlichkeit in all ihren reichen Facetten beleuchtet. (Laroš war mit Čajkovskij seit den gemeinsamen Studienjahren am Petersburger Konservatorium befreundet und selbst – neben Serov und Stasov – einer der bedeutendsten russischen Musikkritiker seiner Zeit.)

Die meisten seiner 54 Rezensionen von 1868–1876 hat Čajkovskij 1872–1875 für die *Russkie vedomosti* (*Russische Zeitung*) geschrieben, aus der Sicht eines zugleich distanzierenden und engagierten Chronisten des Moskauer Musiklebens mit seinen Sinfonie- und Kammerkonzerten, den Aufführungen der Italienischen und der Russischen Oper, Benefizvorstellungen verdienter Künstler und Gastauftritten großer ausländischer Interpreten (wie z. B. Hans von Bülow und Camille Saint-Saëns). Anders als die Komponisten und Musikkritiker bzw. -schriftsteller Schumann, Berlioz, Liszt und Wagner oder Serov und Kjuj (Cui) hat Čajkovskij seine nur wenige Jahre währende Tätigkeit als Rezensent ohne großen Anspruch und lediglich nebenher – vor allem zur Aufbesserung seines schmalen Professorengehalts – versehen. Dennoch interessieren seine Kritiken auch heute noch – und das nicht nur, weil sie von einem großen Komponisten stammen. Sie geben ein vielfältiges, detailreiches und tief ausgeleuchtetes Bild des Moskauer Musiklebens der späten 1860er- und der 1870er-Jahre, des Repertoires, der Institutionen, der Rivalität zwischen italienischer und russischer Oper. Mit leichter, eleganter Hand geschrieben, sind sie angenehm zu lesen, persönlich und kraftvoll im Urteil, ungemein anschaulich, nur selten polemisch, zumeist sachlich, dabei humorvoll und zuweilen von sanfter Ironie getönt. Wenn Laroš im Vorwort in dem „objektiven, mitunter humoristischen, aber niemals zornigen Verhältnis zu sich selbst“ einen der wesentlichen Züge von Čajkovskijs Persönlichkeit sieht, so kann man die Texte des Musikkritikers Čajkovskij ganz ähnlich charakterisieren. „Tiefe und interessante Fragen“ stellt er zwar hier und da, überlässt ihre Beantwortung aber lieber den „Liebhabern ästhetischen Philosophierens“ (S. 122). Das, was ihn im Inneren bewegt, hat Čajkovskij in seiner Musik gesagt.

Über die Wirkung seiner offenbar viel gelesenen und beliebten Musikfeuilletons hat sich Čajkovskij keine Illusionen gemacht. Auch wenn er nicht darauf aus war, eine eigene Lehre des musikalisch Schönen zu verkünden, da er „jeglichem System fernstand“ (Laroš in seinem Vorwort, S. XXVII), so war sich Čajkovskij doch seiner erzieherischen Aufgabe bewusst. Besonders in zwei Texten (Nr. 19 und 44) reflektiert er seine Rezensentenrolle als nichtig und unbedeutend, die eines „Predigers in der Wüste“ (S. 168) und eines rechten Don Quijotte im Kampf gegen die Windmühlen.

Neben den Rezensionen Čajkovskijs (Nr. 1–49) enthält der Band den fünfteiligen Zeitungsbericht über die Erstaufführung von Wagners *Ring des Nibelungen* in Bayreuth 1876 (Nr. 50–54) und, in Anhang I und II, einen kurzen Zeitungsbeitrag über „Richard Wagner und seine Musik“, 1891 während seiner USA-Tournee für das *New Yorker Morning Journal* geschrieben, sowie die leider unvollendet gebliebenen autobiographischen Aufzeichnungen von seiner ersten großen Europatournee 1888 als Dirigent eigener Werke.

Die Übersetzung aus dem Russischen (unter Verwendung der Teilübersetzung von H. Stümcke, 1899) ist sorgfältig, wenn auch zuweilen etwas spröde, das Register mit Namen und Werken fast perfekt (der von Čajkovskij geschätzte Kapellmeister Julius Laube, S. 413, sollte dort nicht fehlen; Félix „Maquart“, der von Čajkovskijs Hauptverleger P. I. Jurgenson, Moskau, die Rechte an seinen Werken in Frankreich und Belgien erworben hatte, schreibt sich richtig „Mackar“).

Ein gutgemachter, wichtiger Band, der das Bild des Konservatoriumsprofessors und Komponisten Čajkovskij um eine bedeutende Facette bereichert und einen lebendigen Eindruck vom russischen Musikleben seiner Zeit vermittelt.

(Februar 2001)

Thomas Kohlhasse

MICHAEL BRIM BECKERMAN: *New Worlds of Dvořák. Searching in America for the Composer's Inner Life*. New York/London: W. W. Norton & Co. 2003. XXIII, 272, [16] S., Abb., CD mit Musikbeispielen.

Dieses Buch ist ein Experiment: Michael Beckerman, Professor an der New York University, verzichtet in seiner Monographie über Antonín Dvořáks amerikanische Jahre auf den Abdruck von Notenbeispielen (abgesehen von einigen Seiten Faksimile in den Bildtafeln). Stattdessen gibt es eine CD mit Musikbeispielen. Nicht, dass der Verzicht auf Notenbeispiele Beckerman leicht gefallen wäre: Er vermerkt, 1893 hätten sogar New Yorker Tageszeitungen Kritiken von Dvořáks *Symphonie Nr. 9* mit Notenbeispielen illustriert, beklagt dann aber: „The overall quality of contemporary music criticism is about as low as the general level of musical literacy“ (S. 121). Da Beckerman größten Wert auf breite Verständlichkeit legt – er moderierte Sendungen der Reihe „Live from the Lincoln Center“ des öffentlichen Fernsehens PBS und schreibt für die *New York Times* –, sah er keine andere Wahl, als dem vermuteten Mangel an „musical literacy“ seiner nicht nur professionellen Leserschaft Rechnung zu tragen. Immerhin können die den Klangbeispielen entsprechenden Notenbeispiele – 95 Stück, von einer Zeile bis zu mehreren Seiten lang – auf der Internet-Homepage des Verlages eingesehen und gebührenfrei heruntergeladen werden.

Das Buch gliedert sich in fünfzehn Kapitel, die zum Teil auf älteren Aufsätzen beruhen. Sie sind zu fünf größeren Einheiten zusammengefasst: „Introduction: A Composer Goes to America“, „Dvořák and Hiawatha“, „Dvořák Among the Journalists“, „American Influences, American Landscapes“ und „The Hidden Dvořák“. Abgesehen vom letzten Kapitel konzentriert sich Beckerman ganz auf Dvořáks amerikanische Aktivitäten.

Beckerman grub – zum Teil in Dvořáks Nachlass in Prag – mehrere bisher unbekannte Dokumente aus, die dessen Vorstellung von amerikanischer Musik (vor allem der Schwarzen und Indianer) entscheidend geprägt haben müssen und deren Einfluss er in Form von musikalischen Zitaten in seinen Werken aus der amerikanischen Zeit nachweist. Am wichtigsten ist der Aufsatz „Negro Music“ von Johann Tonsor (1892), der nunmehr als grundlegend für die *Symphonie Nr. 9* erscheinen muss (S. 84–87; Nachdruck des Aufsatzes im Anhang, S. 229–232). Hinter dem Pseudonym „Johann Tonsor“ verbirgt sich wahrscheinlich

Mildred Hill, die Komponistin von *Happy Birthday* (S. 95–98). Nicht minder erhellend sind die Ausführungen zu Dvořáks nicht zum Tragen gekommener Oper nach dem Epos *Hiawatha* von Henry Wadsworth Longfellow, das Dvořák schon seit den 1870er-Jahren kannte und liebte. Die beiliegende CD enthält die Rekonstruktion einer Arie nach Dvořáks Skizzen. Faszinierend ist die Beschreibung von Dvořáks Behandlung durch die amerikanische Presse. James Creelman vom *New York Herald*, dem Dvořák sein Interview „The Real Value of Negro Music“ gab, bekannte, beim Interviewen grundsätzlich keine Notizen zu machen. Beckerman: „Unless Creelman possessed an eerie ability for total recall, this technique is not likely to produce a completely accurate transcript of the event“ (S. 106).

In einer Manier, die den deutschen Leser unmittelbar an Constantin Floros erinnert, macht sich Beckerman auf die Suche nach verschwiegenen, z. T. autobiographischen Programmen in Dvořáks Instrumentalwerken. Häufig vermutet er auch einen Bezug zu *Hiawatha*. Um seinen Hypothesen Nachdruck zu verleihen, beschreitet Beckerman neue Wege: Angeregt durch das Verfahren einer instrumentalen Quasi-Textvertonung, das Dvořák später in seinen symphonischen Dichtungen nach Karel Jaromír Erben anwandte, deklamiert Beckerman auf der Begleit-CD Auszüge aus *Hiawatha* zur Musik. Im Finale der *Symphonie Nr. 9* singt er an einer Stelle sogar. (Wer einmal einen Vortrag des extrovertierten Beckerman erlebt hat, weiß, dass er auch als Wissenschaftler ein „performer“ ist.) Beckerman bleibt sich dabei der Uneindeutigkeit außermusikalischer Bezüge immer bewusst (S. 11), auch wenn er allen fundamentalen Kritikern musikalischer Hermeneutik einen bemerkenswerten Satz ins Stammbuch schreibt: „It is a peculiarity of music that while we can never say what it is, we can rather often be sure of what it isn't“ (S. 56).

Beckerman sieht Dvořák als latenten Wagnerianer. „Although Dvořák's biographers speak of Wagnerism as though it was a dreadful disease from which the composer only gradually recovered, it is clear that he never recovered from it“ (S. 12). Anders als für Eduard Hanslick schloss dies für Dvořák jedoch Loyalität gegenüber Johannes Brahms nicht aus. Beckerman betont die Vielzahl nebeneinander existieren-

der musikalischer Idiome im Schaffen Dvořáks (S. 11) und stellt eine interessante, auch über Dvořák hinaus bedeutsame Hypothese auf: „So much of what we call influence is in reality a dialogue between masters reaching back for centuries. We understand that Beethoven comments on the works of Bach and Mozart, and that Brahms carries on discussions with Palestrina, Buxtehude, Haydn, and Beethoven. Dvořák's dialogues, commentaries, and annotations involve among others Beethoven, Smetana, Mozart, Schubert, and Brahms“ (S. 219 f.). Dvořáks Abkehr von der absoluten Musik nach der Rückkehr aus den USA wird als Ausdruck eines neu gewonnenen Selbstbewusstseins gewertet: In den USA war er erstmals der angesehenste lebende Komponist im Lande und nicht der zweite Mann hinter Bedřich Smetana oder Johannes Brahms; endlich fühlte er sich frei zu komponieren, was er wollte, auch wenn er damit Hanslick oder den Verleger Simrock vor den Kopf stieß (S. 224).

Beckermans Wertschätzung für Dvořák könnte gar nicht höher sein: „He is no second-tier master but rather the equal of Wagner, Beethoven, and Brahms“ (S. 21). Aber Hagiographie ist seine Sache nicht. Deutlich wird dies im Schlusskapitel „The Hidden Dvořák“. Der Mensch Dvořák, den man sich gemeinhin als unauffälligen Kleinbürger vorstellt, erscheint hier gebrochen. Beckerman arbeitet Dvořáks Alkoholproblem und seine zeitweise bedrohliche Agoraphobie heraus. Seine wichtigste Quelle sind – auch an anderen Stellen des Buches – die bisher nur auszugsweise veröffentlichten Erinnerungen von Josef Kovařík, Dvořáks engstem Vertrauten in Amerika. Sie befinden sich im Besitz des tschechischen Dvořák-Forschers Jarmil Burghauser.

Leider nimmt Beckerman ausschließlich Literatur in englischer und tschechischer Sprache zur Kenntnis, und die regelmäßige Verwendung von Ausdrücken und Redewendungen, die der Rezensent in seinem Wörterbuch (*Canadian Oxford Dictionary*, Toronto 1998) als „informal“ oder sogar als „slang“ gekennzeichnet fand, erschwert für Nicht-Amerikaner das Verständnis. Das Herunterladen der für den Wissenschaftler doch unverzichtbaren Notenbeispiele ist umständlich. Die „melodramas“ (Deklamationen) suchen eher zu überreden als zu überzeugen. Immerhin beweisen sie aber,

dass eine Begleit-CD Perspektiven eröffnet, die dem klassischen Printmedium verschlossen bleiben. Überhaupt ist die CD ein klarer Gewinn, und trotz aller Bedenken besteht kein Zweifel daran, dass Beckerman mit *New Worlds of Dvořák* seinen Ruf als führender Dvořák-Forscher Amerikas eindrucksvoll untermauert.

(Juni 2003)

Albrecht Gaub

MANUELA SCHWARTZ: *Wagner-Rezeption und französische Oper des Fin de siècle. Untersuchungen zu Vincent d'Indys „Fervaal“*. Sinzig: Studio 1999. 361 S., Notenbeisp. (*Berliner Musik Studien. Band 18.*)

Ist „Wagnérisme“ tatsächlich ein primär literaturhistorischer Begriff? Sind es tatsächlich zunächst literarische Arbeiten, die den Begriff des Wagnérisme überhaupt rechtfertigen? Manuela Schwartz geht dieser Frage nach und enttarnt sie als revisionsbedürftig. Wagnérisme, so Schwartz, müsse als „zentrale Kategorie zur Analyse der französischen Oper“ (S. XVI) des Fin de siècle rehabilitiert werden.

Voraussetzungen dafür schafft Schwartz, indem sie akribisch Dokumente auswertet, die die Auseinandersetzung mit dem Gesamtphänomen Richard Wagner in Frankreich in den Jahren zwischen 1869 bis 1914 beschreiben. Zur Verfügung standen ihr dabei auch zahlreiche private Archive, so dass sie sich ergebnisreich auf bislang unpubliziertes Material stützen kann. Die vielen Parameter, die die Autorin dabei mit einbezieht, lässt ihr Plädoyer für einen musikalischen Wagnérisme (neben dem unwidersprochenen literarischen) überzeugend werden. Schwartz führt etwa Aufführungszahlen und die Aufführungsqualität von Wagners Opern auf Pariser Konzert- und Opernbühnen an, beschreibt die bislang unbeachtet gebliebenen, nichtsdestoweniger höchst einflussreichen Wagner-Séancen in den privaten Salons, thematisiert Übersetzungsfragen (sowohl der Bühnenwerke als auch der theoretischen Schriften), beleuchtet Wagner als Gegenstand der musikalischen Ausbildung und widmet sich nicht zuletzt auch den persönlichen Auseinandersetzungen mit Werken Wagners durch französische Komponisten, eingeschlossen den zahlreichen „Pilgerreisen“ nach Bayreuth und München.

Dieses Detailwissen ist notwendig, um die Tragweite jener Debatten um Wagner zu begreifen, die in diesen Jahren ebenso polemisch wie vehement geführt wurden. Denn Wagner, der in Frankreich „primär politische Bedeutung“ hatte und „erst in einem zweiten Schritt [...] musikhistorische Relevanz“ (S. 18) besaß, polarisierte die Meinungen: In den 1870er-Jahren galten Wagner-Aufführungen in Paris als anti-patriotisch (während andere deutsche Komponisten durchaus aufgeführt wurden). In der letzten Dekade des 19. Jahrhunderts hingegen findet das sich entspannende deutsch-französische Verhältnis auch in den Aufführungszahlen wagnerscher Musikdramen seinen Niederschlag.

Den Fokus trichterförmig von der öffentlichen Rezeption über die Auseinandersetzung der französischen Komponisten allgemein bis zu d'Indys konkretem Fall, seiner Oper *Fervaal*, auszurichten, birgt zwar die Gefahr von Redundanzen, ist aber insofern überzeugend, als allein vor dem Hintergrund der allgemeinen Stimmung für oder gegen Wagner die Reaktionen der französischen Komponisten nachvollziehbar werden: warum Wagner um die Jahrhundertwende für zahlreiche französische Komponisten zum handfesten Problem wird – seine Musikdramen sind nun nicht mehr „revolutionär“ sondern „à la mode“ – oder warum sich etwa Debussy während seiner Arbeit an *Pelléas et Mélisande* von Wagner abwendet, und dabei doch ohne Wagner-Rezeption nicht denkbar ist.

Dass Schwartz im zweiten Teil ihres Buches d'Indy und seine Oper *Fervaal* in den Mittelpunkt rückt, wird plausibel durch die enge Verstrickung d'Indys in die Diskussionen um den Wagnérisme: „Kaum ein anderer französischer Komponist hat in vergleichbarem Umfang und in vergleichbarer Vielfalt Schriften hinterlassen, die wesentliche Aussagen zu den drei Aspekten der Wagner-Rezeption – sein Werk, seine öffentliche Rezeption in Frankreich und die individuelle kompositorische Umsetzung seines Stils – enthalten“ (S. 107).

Schwartz gelingt es, unter dem notwendigen Blick auf Details nicht den Gesamtzusammenhang aus den Augen zu verlieren. Und so liest sich das Buch einerseits als minutiöse Detailstudie, andererseits als umfassende Deutung eines weitverzweigten und vielschichtigen Phä-

nomens, das für die französische Musikgeschichte des Fin de siècle von eminenter Bedeutung war.

(Juli 2003)

Melanie Unseld

MEINHARD SAREMBA: *Leoš Janáček. Zeit – Leben – Werk – Wirkung. Kassel u. a.: Bärenreiter 2001. 455 S., Abb., Notenbeisp.*

Seit Jaroslav Vogels Monographie über Leoš Janáček von 1958 ist in deutscher Sprache keine so umfassende Studie mehr über den als sperrig geltenden tschechischen Komponisten veröffentlicht worden. Schmalere Bücher über Janáček – etwa die interessante Arbeit von Detlef Gojowy aus dem Jahr 2000 (vgl. *Mf* 53, 2000, S. 480) – haben Janáček zwar nie ganz aus dem publizistischen Blickfeld geraten lassen, dennoch bestand immer ein auffälliges Ungleichgewicht zwischen der durchaus beachtlichen Popularität seiner Werke (zumal auf den internationalen Opernbühnen) und einem schmerzlichen Vakuum in der deutschsprachigen Janáček-Literatur. Sollte der wissenschaftlich-publizistische Zugang zu Janáček in der Tat noch sperriger sein als der zu seiner Musik?

Sarembas umfangreiche Monographie nähert sich von mehreren Seiten seinem Sujet. Eine ausführliche Zeittafel skizziert zunächst politische wie kulturelle, private wie künstlerische Ereignisse in einem weiten zeitlichen Radius um Janáčeks Lebenszeit (1854–1928). Nach einem essayistischen Porträt über den „Künstler als unbekanntes Wesen“ geht Saremba zu einem chronologisch-ausführlichen Gang durch dessen Lebensgeschichte über. Abgeschlossen wird der Band durch den Abdruck von Interviews mit Janáček (aus den Jahren 1906–1928), Interviews mit ausgewiesenen Janáček-Kennern (Rafael Kubelik, Charles Mackerras und Gerd Albrecht) sowie einen detaillierten Anhang.

Saremba beschreibt detailgenau und sichert sich häufig mit ausführlichen Zitaten ab. Er konsultiert verdienstvollerweise vor allem auch jene Dokumente, die erst seit kurzer Zeit zugänglich sind, und lässt sie ausführlich zu Wort kommen: etwa die Memoiren von Janáčeks Ehefrau Zdenka oder die Briefe an Kamilla Stösslová, jener Frau, die Janáček zu seinem intensiven Spätwerk inspirierte. Dies erlaubt einen neuen Blick auf den Menschen

Janáček. Dass Saremba jedoch derart auf der „Sperrigkeit“ des Charakters besteht, er immer wieder von „heftigen Dissonanzen“ spricht, die dieser mit seiner Umwelt gehabt habe, irritiert: Welcher Komponist ist bislang so ostinat auf seine charakterliche Integrität abgeklopft worden? Würde dabei etwa Richard Wagner, dessen Entscheidung für Cosima von Bülow im Übrigen wesentlich folgenreicher war als jene „Beziehung“ zwischen Janáček und Stösslová, bestehen können? Oder anders gefragt: Muss man ein schwieriges Wesen nachweisen, um eine sperrige Musik zu rechtfertigen, die doch eigentlich nur eines im Sinn hat: Individualität und Modernität?

Sarembas Hinweise in Sachen Musik werden so manche vor den CD-Spieler oder ins Konzert locken: Vieles gibt es aus dem Œuvre Janáčeks noch zu entdecken, und Saremba lässt für viele dieser unbekannteren Werke Raum. Überhaupt wechselt der Autor geschickt zwischen biographischen Ereignissen, Werkbetrachtungen, ästhetischen Gedanken, kulturhistorischen Einschüben und auch politisch-zeitgeschichtlichen Exkursen. Diese Mischung scheint gerade bei Janáček eine gelungene, gibt es doch vieles, was durch die langjährige Barriere des Eisernen Vorhangs hierzulande in Vergessenheit geraten, wieder zu benennen ist. So entsteht ein Leselabyrinth, das im besten Falle eine wichtige Lücke nicht nur für die Janáček-Forschung, sondern auch in Sachen tschechisches Musikleben hätte schließen können. Allein, Saremba vertut hier seine Chance, die Fülle des Materials war offenbar nicht zu bändigen: Einerseits wiederholt sich Saremba mehrfach (ohne dass dahinter eine dramaturgische Intention zu erkennen wäre), andererseits nimmt er sich für so manchen interessanten Gedanken zu wenig Raum. So fällt einiges gelegentlich allzu oberflächlich aus (etwa der Janáček-Puccini-Vergleich, S. 171 f.). An einigen Stellen wäre darum weniger mehr gewesen.

So verdienstvoll die Intention des Buches, so diskussionswürdig ist es in den Details. Vollends überflüssig sind Fehler, die sich nicht nur in so manche Namensschreibweise, sondern auch in wichtige Einzelheiten eingeschlichen haben: Steva und Laca sind nicht die Halbbrüder Jenufas (wie S. 153 behauptet wird), sonst hätten wir es in Janáčeks berühmtester Oper tatsächlich mit einem Inzest-Drama zu tun. Fazit:

Das Kapitel Janáček ist keineswegs abgeschlossen, und es bleibt zu hoffen, dass bis zur nächsten Monographie nicht wieder ein halbes Jahrhundert verstreichen muss.

(Juni 2003)

Melanie Unseld

MICHAEL GASSMANN: Edward Elgar und die deutsche symphonische Tradition. Studien zu Einfluß und Eigenständigkeit. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2002. XII, 335 S., Notenbeisp. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 27.)

Die Frage, ob Edward Elgar ein typisch britischer oder ein besonders nicht-britischer, der deutschen Tradition nahe stehender Komponist sei, ist ein zentrales Problem der Rezeptionsforschung britischer Musikgeschichte um 1900; Edward J. Dent's ästhetische Wertung Elgars (in Adlers *Handbuch der Musikgeschichte*, 21929), die in Britannien seinerzeit einen Aufschrei der Empörung verursachte, hat bis heute kaum etwas von ihrer Brisanz verloren (vgl. *BMS News* 90/2001, S. 162). Daher ist das von Gassmann in seiner Freiburger Dissertation des Jahres 2000 gewählte Thema (leider ohne Bezugnahme auf Dent) von nicht unwesentlicher Bedeutung. Bedauerlicherweise hinterlässt Gassmanns Arbeit in gerade dieser Hinsicht einen äußerst zwiespältigen Eindruck. Einige Gedanken Gassmanns werden zweifellos intensiv ausgearbeitet, die Einzelbetrachtungen besitzen Tiefe und sind sorgsam und mit offenkundigem Wissen um die Materie geschrieben. Eine umfassendere Untersuchung bleibt aber, angeblich aufgrund mangelnden Quellenmaterials (S. 7), aus. Schon Gassmanns Grundthese, dass sich „Elgar [...] zum zwar an deutschen Vorbildern geschulten, aber dennoch eigenständigen Symphoniker“ entwickelt habe, ist zumindest extrem diskussionswürdig und kann auf keinen Fall das zeitgenössische Schaffen anderer Länder vollständig ausblenden, insbesondere, wenn andererseits ein von Elgar anscheinend kaum rezipierter Brief über die Bedeutung Mahlers ungekürzten Abdruck erfährt (S. 198–201). Vor allem aber kann Elgar nicht als einziger Symphoniker in Großbritannien dargestellt werden (und die Ausblendung seines historischen Umfelds durch bevorzugte Befassung mit Primärquellen hat eben diesen Effekt) – gerade in den Jahren um 1900 erlebte

Großbritannien eine „Musical Renaissance“, deren Existenz wohl bekannt ist, die aber auf dem Gebiet der Symphonik auch hier unberücksichtigt bleibt. Gassmann betont, dass er anhand von „Elgars Auseinandersetzung mit der deutschen Symphonik [die] spezifische Qualität“ seines Personalstils aufzuzeigen bestrebt sei (S. 7); damit unterstellt er, dass die „spezifische Qualität“ seines Personalstils noch nie erschöpfend behandelt worden sei (was unrichtig und nur mit Blick auf intensive Befassung mit den von Gassmann ausgewählten Quellen in der Tat noch nie geschehen ist). Gleichzeitig schließt Gassmann vergleichende harmonische oder instrumentationstechnische Untersuchungen aus und befasst sich ausschließlich mit „der Untersuchung der Funktionsverschiebungen zwischen formaler Architektur und motivisch-thematischem Gewebe“ (S. 7).

Gassmann befasst sich intensiv mit einigen von Elgars symphonischen Werken – andere lässt er ohne Angabe von Gründen weg. (Die „Chorsinfonie“ *The Black Knight* lässt er ebenso aus wie das fast vollständig erhaltene Particell der teilweise sogar orchestrierten *Dritten Sinfonie* – entsprechend ignoriert er auch die zentralen Äußerungen etwa Anthony Paynes, die die Elgar-Forschung in den vergangenen zehn Jahren enorm voran gebracht haben; ob das *Violinkonzert* oder *Introduction and Allegro* für Streicher für das Thema relevant sein könnten, wird nicht diskutiert.) Zentral werden damit teilweise Gedanken, die keineswegs neu sind (etwa wie wichtig Schumann, Brahms und Strauss für Elgar gewesen sind) – allerdings von Gassmann sorgsam mit Evidenz untermauert. Der umfassende Abdruck des „Credo“ nach Ausschnitten aus Beethoven-Symphonien (S. 27–45) ist loblich, auch wenn nicht nachvollziehbar ist, warum in diesem Fall das Facsimile veröffentlicht wird, im Falle des Symphonieentwurfs nach Mozart (S. 61–69) aber nur eine Transkription. Der II. Hauptteil scheint auf den ersten Blick neue Perspektiven aufzustoßen – mit ausführlichen Betrachtungen zu Elgars Wagner- und Strauss-Rezeption und einem direkten Vergleich von Schumanns *Études symphoniques* op. 13 und Elgars *Variations on an Original Theme* op. 36 (Letztere basierend auf Ideen Julian Rushtons). Gleichwohl enttäuscht der dritte Teil, ganz besonders infol-

ge des Weglassens einer Diskussion des Materials von Elgars *Dritter Symphonie*, die an nicht unwichtiger Stelle, aber bloß als Intermezzo, angesprochen wird (S. 197).

Zum Schluss einige Worte zur wissenschaftlichen Sorgfalt der Arbeit: Schon das Zitat S. X, mit dem Gassmann seine Ausführungen eröffnet, wird nicht durch einen entsprechenden bibliographischen Nachweis gestützt (weitere ähnliche Zitationen folgen, etwa auf S. 250). Ähnliche Mängel durchziehen das gesamte Buch – hier sei nur das Fehlen eines Registers und die zahllosen Fehler in der kargen Bibliographie erwähnt – zum Beispiel heißt die Institution Crystal Palace, nicht Chrystal Palace (S. 332). Die Behauptung „Eine deutsche Elgar-Forschung existiert nicht“ (S. 3) übertreibt, wenn auch nur geringfügig: Naturgemäß gibt es nicht viel, aber es gibt eben mehr als Gassmann offenbar bibliographisch erfasst hat. Relevant gewesen wäre etwa Andreas Friesenhagens Studie zu Elgars Kompositionstechniken im Rahmen seiner Arbeit über *The Dream of Gerontius* (Köln-Rheinkassel 1994), daneben eine Reihe von Zeitschriftenaufsätze verschiedener Autoren. Ähnlich ist die Situation bei britischer Literatur zum Thema: Auch hier wurden einige Bücher (etwa von Ian Parrott, aber auch Anthony Paynes Studie zur *Dritten Symphonie*) und zahlreiche wichtige Aufsätze (etwa von Mikael Garnaes, Gregory Murray, David Cox, Daniel Gregory Mason, Henry Cope Colles oder Ernest Newman, selbst Christopher Kent, einem der wichtigsten neueren Autoren zu Elgar überhaupt) ignoriert. Zuletzt mag gefragt werden, ob Gassmann wohl für alle geschützten Abbildungen (ganze Partiturseiten noch lieferbarer Notendrucke, Manuskriptseiten im Besitz der British Library) Abdruckgenehmigungen eingeholt haben mag – der Rezensent hat jedenfalls keinen Nachweis gefunden.

(Juli 2003)

Jürgen Schaarwächter

ANITA KOLBUS: *Maeterlinck, Debussy, Schönberg und andere: Pelléas et Mélisande. Zur musikalischen Rezeption eines symbolistischen Dramas*. Marburg: Tectum Verlag 2001. 310 S., Notenbeisp.

Vergleichende Untersuchungen von Kompositionen, denen dasselbe Sujet zugrunde liegt,

gehören seit längerem zu den besonders beliebten musikwissenschaftlichen Dissertationsthemen. Häufig genug werden indes die methodischen Probleme eines solchen Herangehens nur unzureichend reflektiert und folglich gleichsam Äpfel mit Birnen verglichen. Dank einer konsequenten rezeptionsgeschichtlichen Fundierung, einer spezifischen analytischen Fragestellung und einer Beschränkung auf eine chronologisch unmittelbar benachbarte Werkauswahl ist Anita Kolbus in ihrer Untersuchung von insgesamt sechs Kompositionen nach Maurice Maeterlincks *Pelléas et Mélisande* diesen Gefahren souverän aus dem Weg gegangen. Im ersten Teil des Buches („Maeterlinck und der Symbolismus“, S. 11–106) setzt sich die Autorin eingehend mit den Dramen Maeterlincks und deren intermedialer Rezeption in Literatur, Theater, Kunst und Musik vor dem Hintergrund des französischen und belgischen Symbolismus auseinander, ehe sie das Drama *Pelléas et Mélisande* hinsichtlich Entstehung, Quellen, Aufbau, Orts- und Zeitstrukturen, Figuren sowie Motivik und Symbolik systematisch untersucht. Sodann behandelt sie im zweiten Teil (S. 107–280) nacheinander sechs *Pelléas*-Musiken von Claude Debussy (1892–1902), Arnold Schönberg (1903), Charles Koechlin (1901–1920), Gabriel Fauré (1898), Jean Sibelius (1905) und William Wallace (1900). Hierbei soll der Einfluss der literarischen auf die musikalische Gestaltung untersucht werden, weshalb die Verfasserin an den in ihrer Dramenanalyse zugrunde gelegten Kategorien festhält und diesen in den einzelnen Vertonungen nachspürt. Formale Charakteristika sind u. a. das Nebeneinander dreier Wirklichkeitsebenen (real, psychisch, transzendent), eine episodische Struktur mit der Szene als Grundeinheit sowie eine symmetrische Mittelpunktzentrierung. Als räumliche Merkmale gelten ihr die Eigenständigkeit der Teil-Räume, die Bildhaftigkeit der Einzelszenen, das „Eingeschlossensein“ („enclos“), die Korrespondenz von „Innen“ und „Außen“ sowie die „raumentfaltenden Wahrnehmungen der Figuren als Bühnenbild-Ersatz“ (S. 107). In ähnlich systematischer Weise werden auch Zeitaspekte (legendäres Mittelalter, die „Hervorhebung natürlicher Zeitzyklen“, zeitliche Diskontinuitäten, zyklische Momente u. a.), figurenbezogene Merkmale (psychische Konturierung, mo-

tivische Charakterisierung, unterschiedliche Wirklichkeitszugehörigkeit, Emotionalität) und Motivik bzw. Symbolik (Licht-Finsternis-Dualismus, Wasser, Raum-Zeit-Symbole, Einzelsymbole wie Krone, Ring u. a.) untersucht.

Die Ergebnisse der solide gearbeiteten Analyse sind überzeugend, wenngleich in der Tendenz nicht unbedingt überraschend. Einzig in der Partitur von Debussy lassen sich intensive Beziehungen in einer der Komplexität des zugrunde gelegten Analyserasters gebührenden Dichte nachweisen; folglich lasse sich auch nur bei Debussy „mit einiger Berechtigung von symbolistischer Musik sprechen“ (S. 279). Zudem erschöpft sich Debussys kompositorisches Vorgehen „nicht in der Schaffung von Detailanalogien zur literarischen Vorlage; er versucht vielmehr, grundsätzliche dramaturgische Elemente des symbolistischen Dramas musikalisch umzusetzen. Dazu gehören die ‚silence‘ als Ausdrucksmittel und ausdrucksgebender Kontext (z. B. a-cappella-Stellen zur Hervorhebung wichtiger Aussagen), die tendenzielle Aufhebung der Zeitsukzession, die Betonung der Einzelszene als Einheit gegenüber der fortlaufenden Handlung und die motivisch schwache Konturierung der psychisch vage konzipierten Figuren. Mit der Einbeziehung von Gestaltungsmitteln aus Literatur und Malerei (z. B. ikonische Verwendung von Harmonik und Tonalität, Reihung, mosaikartige Satzanlage, Sprechnähe des Vokalparts) folgt Debussy der symbolistischen Idee einer Kunstsynthese im Sinne der Erweiterung der eigenen Kunst durch Mittel von Nachbarkünsten“ (S. 164).

Für die übrigen Vertonungen gelangt Kolbus zu einem auch „national“ abgestuften Resultat, wobei sie den beiden anderen französischen Komponisten Fauré und Koechlin eine „relativ hohe Kongruenz mit dem Drama“ (S. 277) bescheinigt, während Schönberg, Sibelius und Wallace unter dem Eindruck der deutschen Musikästhetik und insbesondere des wagnerschen Musikdramas in der Vertonung weniger eine Transformation des literarischen Textes als vielmehr eine „Eigenkreation“, in der Literaturvorlage hingegen „kein vollkommenes, sondern ein zu ergänzendes Kunstwerk“ sahen (S. 278). Der Anhang bietet neben einer umfassenden, stark literaturwissenschaftlich ausgerichteten Bibliographie auch ein „Verzeichnis der Kompositionen zu Maeterlinck-

Dramen“ (S. 282–292), das weit über hundert „Werke“ auflistet. Auch wenn es nicht alle dieser „Werke“ tatsächlich gegeben hat (das ohne weiteren Kommentar auf „ca. 1899“ datierte „Opernvorhaben“ *Pelléas et Mélisande* von Giacomo Puccini beispielsweise war nicht mehr als ein kurzfristiger Gedanke, den Puccini sofort fallen ließ, als er von Debussys Arbeit an eben diesem Projekt hörte), so dokumentiert dieser beeindruckende Überblick hinreichend die musikhistorische Relevanz einer wissenschaftlichen Beschäftigung mit der kompositorischen Maeterlinck-Rezeption.

(Juli 2003)

Arnold Jacobshagen

Richard Strauss. Essays zu Leben und Werk. Hrsg. von Michael HEINEMANN, Matthias HERRMANN und Stefan WEISS. Laaber: Laaber-Verlag 2002. 271 S., Abb., Notenbeisp.

Der vorliegende Band dokumentiert im Kern eine an der Dresdner Musikhochschule gehaltene Ringvorlesung aus dem Strauss-Jahr 1999. Darüber hinaus – und deshalb wurden auch Essays weiterer Autoren aufgenommen – handelt es sich um eine Festgabe für Hans John aus Anlass von dessen 65. Geburtstag.

Natürlich zielen die meisten Texte weniger auf das Leben als auf das Werk von Richard Strauss; und ebenso natürlich dominieren dabei die Opern: Sechs der insgesamt 15 musikdramatischen Werke werden thematisiert. Besonders gewichtig die „Fragmente zur Entstehungsgeschichte der *Frau ohne Schatten*“ aus der Feder von Norbert Miller: ein brillanter Essay, der weit über eine bloße Nachzeichnung der Werkgenese hinausgeht. Souverän verfügt Miller über die literarhistorischen Details, und seine Sympathie für Hofmannsthals Konzeption verbindet sich mit großem Verständnis für die Schwierigkeiten wie die Leistungen des Komponisten. Anregend auch Wolfgang Mendels Interpretation von *Feuersnot* als „Wagnerdämmerung“: das „Singgedicht“ als Befreiung Straussens von den opernästhetischen Positionen des späten 19. Jahrhunderts dadurch, dass sie ihm zur freien Verfügungsmasse gerieten, die er erstmals nach Belieben disponierte. Neben diesen Texten haben es die weiteren Operninterpretationen von Ingo Zimmermann (*Daphne*), Joachim Herz (*Salome*), Michael

Heinemann (*Elektra*) und Andreas Baumann (*Ariadne*) nicht ganz leicht, sich zu behaupten.

Der zweiten Gruppe von Strauss' Hauptwerken, den Tondichtungen, sind lediglich zwei Texte gewidmet. Stefan Gies geht „Zarathustras Odyssee durch die Medien“ nach – wobei hier „Zarathustra“ als Kürzel für die werbewirksamen ersten 20 Takte der Tondichtung steht –, und Wolfgang Marggraf versucht mit einer Untersuchung der Introdution des *Don Quixote*, den Komponisten gegen dessen eigene Aussage zu verteidigen, wonach er in diesem Stück das überflüssige Schreiben von Orchestervariationen ironisch ad absurdum geführt habe. Es fällt auf, dass beide Autoren der Ansicht sind, bei Strauss ließe sich zwischen einer Programmmusik im engeren Sinne (als musikalische Illustration) und im weiteren Sinne (als Ideenkunstwerk ohne musikalische Bilder) unterscheiden. Doch kann davon keine Rede sein, Strauss' Konzept lässt eine Trennung beider Bereiche nicht zu. Auch die Introdution von *Don Quixote* enthält Bilder, und die Variationen erschöpfen sich keineswegs in Illustrationen.

Unter den Texten zu weiteren Instrumentalkompositionen ragt der Essay von Peter Damm heraus: ein reicher Ertrag der Beschäftigung des Hornisten mit Strauss' *Erstem Hornkonzert*. Damm informiert über die Entstehung und die Umstände der ersten Aufführungen, er lässt sich auf eine formale Analyse ein und gibt – selten genug in diesem Band – zahlreiche Hinweise zur Interpretation. Darüber hinaus bietet Damm eine kritische Bewertung aller derzeit verfügbaren Quellen, darunter ein bislang unbekanntes Notizblatt mit vermutlich von Bülow stammenden Änderungsvorschlägen, die weitgehend vom Komponisten übernommen wurden. (Leider hat man darauf verzichtet, das Blatt vollständig – sei es als Faksimile, sei es in einer Umschrift – abzudrucken.) Weitere Texte sind den beiden Klavierkonzerten (Stefan Weiss) und den *Metamorphosen* (Hans-Günter Ottenberg) gewidmet – wobei Ottenbergs Interpretation ein wenig darunter leidet, dass die neueren Forschungsergebnisse von Timothy Jackson (1992) oder von Birgit Lodes (1994) nicht eingearbeitet wurden und deshalb beispielsweise die zwar eingewurzelte, aber unzutreffende Ansicht wiederholt wird, die mit „Trauer um München“ betitelte Skizze

Straussens gehöre zu den *Metamorphosen*, während sie in Wahrheit auf die zweite Fassung des Walzers *München* zu beziehen ist.

Mit Liedern von Strauss befassen sich Gerhard Allroggen und Clemens Kühn. Allroggen informiert über die „Textgrundlage der Lieder op. 10“, der Sammlung also, der die berühmte *Zueignung* angehört, und Kühn interpretiert die *Vier letzten Lieder* durchaus einleuchtend als Orchesterstücke mit hinzutretender Singstimme.

Ein Buch wie dieses kann nicht ohne einen Beitrag über die Strauss-Stadt Dresden auskommen: Dieter Härtwig schildert ebenso kenntnis- wie quellenreich, wie die Beziehungen zwischen Stadt und Komponist begannen. Weitere biographische Themen: Straussens „Künstlerbild und Weltanschauung“ (Helmut Loos), Strauss und das Urheberrecht (Günther Hadding) sowie Strauss und die NS-Zeit (Matthias Herrmann).

Redaktion und Layout der Texte sind im Allgemeinen ordentlich ausgefallen; bedauerlich nur, dass man dem Band keinerlei Register beigegeben hat.

(Februar 2003)

Walter Werbeck

FRANÇOIS SALVAN-RENUCCI: „*Ein Ganzes von Text und Musik*“. Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss. Tutzing: Hans Schneider 2001. 415 S. (Dokumente und Studien zu Richard Strauss. Band 3.)

Dass die Oper „ein Ganzes von Text und Musik“ sein soll, ist spätestens seit der Romantik das Ziel zunächst der opernverliebten Dichter, dann der dichtungsverliebten Komponisten. Seit Richard Wagner ist diese Prämisse Standard der Opernästhetik. Und selbstverständlich ist für den in Wagners Spuren wandelnden Richard Strauss die Einheit von Dichtung und Musik die *Conditio sine qua non* der zeitgenössischen Oper. Ein Glücksfall der Operngeschichte ist es, dass er in Hofmannsthal den kongenialen Textdichter fand. Das alles ist wohlbekannt. François Salvan-Renucci geht diesem Wohlbekannten noch einmal nach, wobei er das ‚Ganze von Text und Musik‘ von der Seite des Textes her in den Blick nimmt. Es handelt sich hier also um eine literaturwissenschaftlich-librettistische Studie. Seine musikologischen Fachkenntnisse will der Verfasser nicht überbewertet wissen. Nach seiner Überzeugung sind sie nicht erfor-

derlich, um die spezifisch musikgerechte, musikdramatische Struktur einer Operndichtung zu erkennen, also das, was Hofmannsthal selber das ‚Vorwalten‘ der Dichtung genannt hat, damit die Musik nur noch in das von ihr gebahnte Strombett einzuströmen brauche (vgl. S. 67 f.). An der Analyse dieser Struktur, ihrer Unterscheidung von der rein literarischen, liegt dem Verfasser vorrangig. In den Hauptteilen seiner Untersuchung geht er der von Hofmannsthal so genannten „Kollaboration“ zwischen Dichter und Komponist im Spannungsfeld zwischen Nummernoper zumal mozartischer Prägung und Musikdrama wagnerscher Provenienz nach. Überzeugend zeigt er noch einmal, dass man Hofmannsthal nicht einfach auf die Mozart-Seite, Strauss dagegen auf die Wagner-Seite schieben darf, wie es lange geschehen ist. Ausführlich demonstriert er, dass auch Hofmannsthal – trotz mancher Sottisen über Wagners Musik im Briefwechsel mit Strauss, die wohl aus der gereizten Opposition gegen ihre übermächtige Vorbildlichkeit für den Komponistenfreund zu erklären sind – seine bedeutendsten librettistischen, vor allem dramaturgischen Eingebungen dem wagnerschen Paradigma verdankt. Letzten Endes erstreben Hofmannsthal wie Strauss die Synthese aus Musikdrama und Nummernoper. Das ist eine nicht eben taufrische Beobachtung. Innovativer sind die Kapitel über das dramaturgische Prinzip der „Steigerung“, das Hofmannsthals und Strauss' Opernästhetik verbindet, und ihre jeweiligen Vorstellungen von den Stimmgattungen in Verbindung mit der Figurenkonstellation. Das abschließende Kapitel widmet sich mit einer Reihe von subtilen Beobachtungen dem Charakter des hofmannsthalschen Librettos als „Sprachpartitur“.

Trotz einer Fülle interessanter Details irritiert an dieser Monographie zweierlei. Einmal stört das Fehlen einer stringenten Gliederung; die Studie hat weder einen konsequent systematischen noch einen werkchronologischen Aufbau. Ständig wird zwischen den Gesichtspunkten wie zwischen den verschiedenen Opern gewechselt. Man hat selten einen festen Boden unter den Füßen. Das macht die Lektüre dieses sich ohnehin sehr in die Länge ziehenden Buchs etwas mühsam, wobei nicht einmal ein Register helfen würde, das gerade bei dieser unübersichtlichen Monographie dringend

notwendig gewesen wäre. Zum andern ist eine wissenschaftliche Meta-Ebene zu vermissen. Der Verfasser verzichtet ausdrücklich auf sie, betont in seiner „Vorbemerkung“, dass er „keine anderen musikalischen Termini“ gebrauche „als die im Briefwechsel sowie in den Aufsätzen von Richard Strauss vorkommenden“ (S. 10). Dies – die bloße Verlängerung und Elaboration der Selbstinterpretation der Autoren – ist ein wissenschaftlich höchst anfechtbares Verfahren, durch das der Verfasser seine Monographie aus dem Kreise der wirklich bedeutenden musikdramatischen Untersuchungen von Operndichtungen, die auf eine solche Meta-Ebene nicht verzichten, im Grunde ausschließt. Das darf man trotz der vorzüglichen Einzelbeobachtungen dieses Buches bedauern. (August 2003) Dieter Borchmeyer

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

Im Musikleben des NS-Staates war Sibelius ein Sonderfall. Bereits lange vor den dreißiger Jahren zählte er zu den wichtigsten zeitgenössischen Symphonikern Europas und erreichte kurz vor 1940 nicht zuletzt in den angelsächsischen Ländern den Höhepunkt seiner Beliebtheit – in den USA, einer repräsentativen Umfrage zufolge, sogar als wichtigster E-Musikschaffender der Gegenwart und überhaupt als der beliebteste Tonkünstler nach Beethoven. Nicht nur der NS-Ideologe und Journalist Alfred Rosenberg, sondern auch viele Musiker schätzten seine Werke. Das Orchester des Jüdischen Kulturbundes in Berlin spielte ihn genauso wie die Emigranten Bruno Walter und Otto Klemperer sowohl vor als auch nach ihrer Auswanderung – gleichermaßen Wilhelm Furtwängler und Herbert von Karajan.

So dürfte das spätere „Problem Sibelius“ in Deutschland und Frankreich aus der Sicht der progressivsten Moderne (Adorno, Leibowitz u. a.) tatsächlich weniger am Interesse der NS-Politiker liegen, das Ruth-Maria Gleißner in ihrer Arbeit untersucht, als vielmehr an der populistischen Definition seiner Musik als bester, zumal symphonischer Ausdruck der nord-

ischen Natur nach Grieg, den Hanslick freilich als „Brahms im Seehundfell“ (scheinbar wertneutral verniedlichend) bloßgestellt hatte. Diese Art der Rezeption wurzelte in der norddeutschen ‚Heimatabewegung‘ der Jahrhundertwende und Nordlandbegeisterung des Kaisers. Sobald die Hintergründe der Sibelius-Rezeption berücksichtigt werden, wird der Unterschied zwischen politischen und weltanschaulichen Paradigmen (eine Unterscheidung, die Ruth-Maria Gleißner übrigens nicht macht) den Äußerungen in der Presse und Konzertkritiken der Jahre zwischen 1933 und 1945 deutlich.

Genau aus diesem Grund weicht die deutsche Rezeption viel weniger von der amerikanischen ab, als gemeinhin behauptet wird. Gewiss schrieb der Hamburger Musikschriftsteller Walter Niemann in seinem *Nordlandbuch* von 1909: „In Sibelius hat finnische Kunst ihren glänzendsten Persönlichkeitsausdruck gefunden.“ Doch im gleichen Jahr meinte der in der Sibelius-Forschung sehr (in modernistischen Kreisen weniger) geschätzte Musikkritiker der *New York Times*, Olin Downes, enthusiastisch zu Sibelius: „[...] a nation becomes articulate“. Während Downes Sibelius angeblich zum amerikanischen Erfolg verhalf (und zugleich, was oft übersehen wird, andersdenkende Fachleute provozierte), gilt Niemanns Beitrag (auch sein Buch *Jean Sibelius* von 1916) als höchst umstritten und „typisch deutsch“.

Aus zwei Gründen wurde Sibelius in den frühen vierziger Jahren offiziell ein Politikum in Berlin: erstens außenpolitisch, denn Finnland war ein Verbündeter im Krieg gegen die Sowjetunion. Die deutschen Machthaber wollten das Land respektvoll „mit Samthandschuhen“ (so in Hitlers Weisung vom 23.7.1942 – zitiert bei Gleißner auf S. 85 –, einige Wochen nach seinem Finnland-Besuch am 4.6.1942) behandeln. Zweitens kulturpolitisch, weil Sibelius die Idee des Nordischen zu verkörpern schien. Bis zu einem gewissen Grad war dies freilich ein gegenstandsloser Mythos, wie im Rahmen der Wiener Tagung „Sibelius in Wien 1890–1891“ im April 2002 gezeigt wurde (organisiert durch Hartmut Krones). Ethnisch gab es Probleme, weil Sibelius (irrtümlich) für einen „reinen Finnen“ gehalten wurde. Ideologisch verursachte sein Freimaurertum in Berlin heftige Kopfschmerzen. Doch die NS-Diplomaten erkannten, dass es der einfachste und harmlo-

seste Weg war, Finnland den Hof zu machen, indem sie Sibelius als einen großen Komponisten der Gegenwart feierten. Immerhin hatte Sibelius in Leipzig denselben Verleger wie Beethoven, und war seit 1921 Mitglied der Berliner Akademie der Künste.

In dieses Geflecht von Motiven und Erwägungen führt die Historikerin und Musikwissenschaftlerin Gleißner den Leser mit Hilfe einer erstaunlichen Menge an zitierten Dokumenten ein. Ihre Quellen stammen zum Teil aus den Schätzen der Sibelius-Sammlungen in Finnland, zum Teil (und dann ist die Arbeit am überzeugendsten) aus deutschen politischen und Presse-Archiven.

Problematisch an Gleißners insgesamt glanzvoller Präsentation ist, wie wenig sie zur Kontextualisierung der Äußerungen über Sibelius in der NS-Presse beiträgt. Rudolph Stephan (der sich keineswegs nur für Großmeister engagiert) warnte vor kurzem öffentlich davor, durch Arbeiten über ‚Kleingeister‘ der NS-Zeit zur historischen Aufwertung ihrer Bedeutungslosigkeit beizutragen. Ihnen wird, wenn man nicht aufpasst und ständig auf die nicht immer offensichtlichen Probleme ihrer Argumentation hinweist, durch die Wissenschaft in der Tat ein Forum geschaffen. Gegen diese Gefahr hat sich auch Gleißner nicht ausreichend gewappnet. So liest sich ihr Buch stellenweise wie eine positivistische Sammlung einzelner Manifestationen der kleinbürgerlichen NS-Begeisterung für Sibelius, ohne dass auf die Herkunft der verwässerten ästhetischen und weltanschaulichen Kategorien in der Publizistik des ersten Drittels des 20. Jahrhunderts hingewiesen und die fehlende Originalität des Enthusiasmus hinreichend klar bloßgestellt wird. Dass Gleißner hier nicht als Advokatin von Sibelius tätig sein will, zeigt sich am deutlichsten dort, wo sie die kritischen Tagebucheinträge zum Thema „Rassengesetze“ allzu einseitig mit dem Ärger erklärt, den Sibelius empfand, als er selbst von den Deutschen plötzlich als Ausländer behandelt wurde (S. 34 f.) – also vermeintlich aus Egoismus. Sein Verhältnis zu Fragen der ethnischen Herkunft war indes komplizierter.

Heikel ist die Ansicht, dass Veröffentlichungen ausgesprochener NS-Dirigenten wie Helmut Thierfelder zu Sibelius authentisch seien, wenn sich Sibelius zu den gedruckten Passa-

gen nicht ausdrücklich kritisch geäußert hat (etwa S. 37 f.). Über Sibelius wurde jedoch so viel geschrieben, dass er die fatale Neigung hatte, nur historiographische Fehler (insbesondere bezüglich der Frage nach seinen Lehrern und Vorbildern) zu korrigieren und vieles andere zu ignorieren. Unvorsichtig ist nicht zuletzt die Vermutung, dass er Einladungen aus NS-Deutschland abwies, weil er gegen die dortige Politik auf diese Weise protestieren wollte (S. 39). Schließlich verließ Sibelius Finnland nach 1931 in keine Himmelsrichtung.

Der zünftigen Musikwissenschaft wirft die Autorin als Historikerin vor, dass „niemand es für notwendig [gehalten hat], all die klischeehaften bzw. politisch-ideologisch geprägten Vorstellungen von Sibelius und seiner Musik, die in Deutschland seit Jahrzehnten herrschten, einer ernsthaften (wissenschaftlichen) Überprüfung zu unterziehen. Es genügte bereits, daß der Komponist, wenngleich ohne aktives Zutun, im Dienste der nationalsozialistischen Machthaber gestanden hatte [sic!?] und von ihnen besonders gefördert worden war“ (S. 449). Zum einen vereinfacht die Autorin hier die Hintergründe der zeitweilig problematischen Sibelius-Rezeption auf eine an sich übliche Art und Weise (vgl. dazu das Gespräch von Reinhold Brinkmann und Wolfgang Rihm in *musik nachdenken*, Regensburg 2001), denn die Gründe für die hartnäckige Sibelius-Kritik, die sich hinter Adornos Rücken versteckt, ohne jedoch von ihm allein beeinflusst worden zu sein (auch beispielsweise Joseph Joachim mochte Sibelius nicht und hatte großen Einfluss auf die Musiker des 20. Jahrhunderts), können nicht eindimensional sein; wer so argumentiert, erklärt jüngere Generationen von Musikwissenschaftlern und -kritikern in Deutschland und z. T. weltweit für intellektuell unselbständig. Zum anderen liefert auch Gleißner die problemorientierte „Überprüfung“ nicht.

Die Stärken der Arbeit liegen in der Fülle des einfallsreich ausgewählten Materials und der Liebe zum Detail. In der Sibelius-Forschung nimmt Gleißners Buch wohl eher eine Sonderstellung ein, denn gewiss ist die NS-Zeit nicht diejenige, deren Rezeptionsgeschichte ein besonderes Desiderat dargestellt hätte – etwa mehr als die Jahrzehnte davor in Österreich und Deutschland oder gar die amerikanische

Rezeption seit Frank van der Stuckens Aufführung der *König Christian II.-Orchestersuite* im Jahr 1901. Als Studie zum Musikleben der NS-Zeit setzt die Arbeit schon allein wegen der Fülle des Materials hohe Maßstäbe und erweitert das Spektrum der „Musik in der NS-Zeit“.
(Juli 2002) Tomi Mäkelä

GERD ZACHER: *Max Reger: Zum Orgelwerk*. Hrsg. von Heinz-Klaus METZGER und Rainer RIEHN. München: edition text + kritik 2002. 81 S., Notenbeisp. (Musik-Konzepte. Heft 115.)

Drei Aufsätze, 1973 (über op. 127), 1993 (über op. 73) und schließlich als neuer Beitrag zu der vorliegenden Publikation (über *Komm, süßer Tod* o. Op.-Zahl) geschrieben, belegen Zachers beständiges Nachdenken über Musik. Sein Zugriff ist der des Interpreten und Orgellehrers, und das merkt man auch seinen Aufsätzen an: Während man als Musikwissenschaftler gewohnt ist, spätestens bei der Überschrift die ersten Anmerkungen zu machen, fehlen solche hier gänzlich; vergeblich sucht man auch bibliographische Angaben. Aber, keine Frage: so geht's auch, vorausgesetzt, man verfügt über soviel interpretatorische Kompetenz wie der Autor. Das halbstündige Variationswerk Opus 73 wird von Zacher aufgeschlüsselt und seinen Hörern durchschaubar, ja nachvollziehbar gemacht. Dazu gehört, dass zunächst die Variationen, dann die (Schluss-)Fuge und schließlich die Introduction besprochen werden. Das Kapitel über Reger verbale Anweisungen sollte jedem Praktiker ins Gebetbuch geschrieben werden, aber auch für Musikwissenschaftler erweist sich der Interpret als gewinnbringender Analytiker und Deuter. Zugrunde gelegt wird für Opus 73 die ältere Ausgabe von Bote & Bock (1904 und 1932), nicht diskutiert wird die jüngere Reger-Gesamtausgabe (Breitkopf) mit der textkritisch problematischen, aber gleichwohl erwägenswerten Wiederaufnahme einer von Reger gestrichenen Variation durch Hans Klotz.

Ganz anders der Ansatz im Falle des Opus 127: Als „Interpretation über die Grenze“ bezeichnet Zacher die Bezugnahme des 1913 entstandenen Werkes zu Gustav Klimts Bild *Judith I* aus dem Jahre 1901. In einer „axiomatisch“ gewonnenen Analogie von Gemälde und Orgelwerk, Farben und Klängen (z. B.: „Haupt-

werk mit den Klangqualitäten [...] von Gold: archaisch, autoritär (fff), glänzend, profiliert“) erreicht Zacher eine in sich schlüssige Neuinterpretation, die nach historischer „Richtigkeit“ nicht fragt, stattdessen aber das Werk auf einer regerfernen (eher neobarock konzipierten) Orgel in wahrhaft neuem Licht erscheinen lässt. Zumindest als Stein des Denkanstoßes ist das ein Gewinn, denn es wird hier eine Orgelkomposition aus dem (heute so überschätzten) Ghetto der Werktreue befreit und aktualisiert.

Schließlich der kleine Aufsatz über Regers in mehrfacher Hinsicht singuläres Orgelstück *Vorspiel über „Komm süßer Tod“*: Dass dies Stück ohne Opuszahl blieb, deutet Zacher – typisches Beispiel für sein unverdrossenes Querdenken – als Indiz seiner Einzigartigkeit („nicht bündelbar“). In mehreren Durchgängen (z. B. Kolorierung, Pedal, Kadenz, Fermaten) erforscht Zacher Regers 1894 entstandenes Jugendwerk und sieht in ihm ein Stück Bachparaphrase des späten 19. Jahrhunderts, das sich neben Francks drei Chorälen, Brahms' nachgelassenen Choralvorspielen und Saties *Messe des pauvres* „angemessen“ verhält und behauptet.
(Juni 2003) Martin Weyer

SIGLIND BRUHN: *Musical Ekphrasis in Rilke's „Marien-Leben“*. Amsterdam u. a.: Rodopi 2000. 235 S., Abb., Notenbeisp. (*Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft* 47.)

Man hätte dieser Studie einen weniger missverständlichen Titel gewünscht: Weder geht es Siglind Bruhn um ‚Musikalität‘ oder musikanaloge Strukturen bei Rilke, noch ist dies eine primär methodisch orientierte Arbeit über musikalische ‚Ekphrasis‘, also – nach einem bislang aus der Literatur- und Kunstwissenschaft bekannten Konzept – über die „musikalische Repräsentation eines Textes, der ursprünglich in einem anderen Zeichensystem verfasst wurde“ (S. 9, Übers. Andreas Meyer). Vielmehr handelt es sich um eine Arbeit über Paul Hindemiths *Marienleben* nach dem gleichnamigen Zyklus Rainer Maria Rilkes; ein Schwerpunkt liegt auf dem Vergleich der verschiedenen Fassungen des Werkes, der Originalfassung von 1922/23 und der 1948 erschienenen Neufassung.

Die Kontroverse um Hindemiths Opus 27 ist bislang, wie die Autorin zu Recht anmerkt, vornehmlich entlang stilistischer Kriterien geführt worden. In der hochkochenden Diskussion um die neue Musik Ende der vierziger Jahre bekannten sich junge Komponisten wie Hans Werner Henze zur „wilden Schönheit“ der Originalfassung; auch Rudolf Stephan hat gegen die Revision – die Hindemith selbst zeitweise als praktischen Kommentar zur *Unterweisung im Tonsatz* ansah – als Ausdruck des Übergangs zu einem „formell rigiden Kompositionsstil“ Stellung bezogen.

Demgegenüber sind für Bruhn *Marienleben I* und *II* Ergebnis einer je verschiedenen Interpretation der Gedichte mit den Mitteln der Musik. Der junge Hindemith habe den bei Rilke vorgezeichneten Widerstreit zwischen ‚irdischer‘ und ‚himmlischer‘ Bestimmung Marias, zwischen menschlicher Verletzlichkeit und klaglosem Vollzug des göttlichen Plans akzentuiert, der ältere Hindemith hingegen sei in den sicheren Hafen einer kirchlich korrekten Devotion zurückgekehrt.

Wem das als Ergebnis musikalischer Analyse allzu spekulativ erscheint, der sei an Hindemiths eigenes Vorwort zur Neufassung erinnert, in dem der Komponist ein ausgeklügeltes System musikalischer Symbolik entwickelt. Indes hält Bruhn diesen vom Komponisten autorisierten Ansatz spürbar auf Distanz, sieht subtilere Symbolismen in der Erstfassung durch die eher eindimensionalen Zuordnungen der späteren Poetik verschüttet – wenn zum Beispiel durch die nachträgliche Verankerung einer Passage auf *Es*, für Hindemith die Tonalität der „Reinheit“, etwaige Zweifel an der frommen Tendenz eines Gedichtes ausgeräumt werden (vgl. S. 199, über „Vom Tode Mariä II“).

Um diesem originellen Ansatz in allen Belangen zu folgen, hätte man sich allerdings – über den sperrigen Begriff der Ekphrasis hinaus – eine schärfere methodische Reflexion gewünscht. Während Hindemith keinen Zweifel daran lässt, dass seine Zuordnungen durch bloße „Verabredung“ mit dem geneigten Hörer entstehen – also im Grunde gerade keinen Symbolcharakter haben, sondern arbiträre Zeichen darstellen –, lässt Bruhn ihre Leser über den Status der von ihr aufgedeckten „symbolischen Signifikanten“ (S. 190) einigermaßen im

Unklaren. Wer entscheidet darüber, ob ein musikalisches Merkmal etwas ‚bedeutet‘ (und wenn ja, was)? Bei einer Arbeit mit theoretischem Hintergrund – Bruhn hat das Konzept der ‚musikalischen Ekphrasis‘ an anderer Stelle ausgeführt (*Musical Ekphrasis. Composers Responding to Poetry and Painting*, Hillsdale 2000) – erstaunt das geringe Problembewusstsein gegenüber dem ‚medialen Übergang‘ von lyrischer Dichtung zum Lied – bis hin zu der Vorstellung, man könne die Interpretation praktisch komplett aufrechterhalten, wenn der musikalisch ‚repräsentierte‘ Text gar nicht gesungen, sondern die Vokalstimme zum Beispiel von einer Bratsche gespielt würde (vgl. S. 11).

Der Leser ist also gut beraten, die Argumentation am Notentext nachzuvollziehen und von Fall zu Fall selber zu entscheiden, wie weit er der Autorin zu folgen bereit ist. Neben manch scharfsichtiger, ja verblüffender Feststellung – über tonale Ambivalenzen etwa – wird er in anderen Fällen die Grenze zur zufälligen Analogie überschritten finden. Da werden komplex verschränkte ABA-Strukturen auf dreifach wiederkehrende Handlungsmuster im Gedicht bezogen, die in der Vertonung an ganz anderer Stelle stehen (vgl. S. 87–89), eine Vokalstimme aus fünf „Segmenten“ – nach einer durchaus anfechtbaren Einteilung – auf gleichfalls fünf Begriffe von „vielfacher Bedeutung“ (vgl. S. 160–165). Manches wäre bei etwas zurückhaltenderer Formulierung unproblematisch – ganz ohne Zweifel hat die selbstaufgelegte stilistische Mäßigung Hindemiths, die Abkehr von polymetrischen oder bitonalen Verfahren, inhaltliche, ja weltanschauliche Implikationen. Aber warum muss z. B. eine phrygische Eintrübung konkret die „Empörung des Dichters“ über das Schicksal der Maria bezeichnen, die Hindemith als „Subtext“ in seine Vertonung eingebracht habe, obwohl im Gedicht davon gar keine Rede ist (vgl. S. 90–94)? Demgegenüber sind die Gedichtanalysen und die eingeschalteten Passagen zur Religionsgeschichte und Ikonographie der Marienverehrung durchweg stichhaltig und instruktiv. Obwohl Bruhn ihre Arbeit nicht ausdrücklich in den Kontext der „gender critique“ stellt, ist ein zentrales Motiv dieser Studie das Interesse an einer Frau, die bei Rilke und Hindemith – gegen die vorbestimmte Funktionalisierung – vernehmlich mit

eigener Stimme spricht. Man wird sich dieser Perspektive gerne anschließen, ohne vor der behaupteten Strenge des Verfahrens in die Knie zu gehen.

(Mai 2003)

Andreas Meyer

BEATE KUTSCHKE: Wildes Denken in der Neuen Musik. Die Idee vom „Ende der Geschichte“ bei Theodor W. Adorno und Wolfgang Rihm. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002. 338 S., Abb., Notenbeisp.

Der Titel dieses Buches löst zunächst Verwunderung aus: Da ist von „Wildem Denken“ die Rede, was den Namen Claude Lévi-Strauss und eines seiner ethnologisch-anthropologischen Hauptwerke *La Pensée sauvage* assoziiert, weiter von Neuer Musik (mit großem „N“), wofür im Untertitel stellvertretend Wolfgang Rihm genannt wird, und beides tritt in einen Zusammenhang mit Theodor W. Adorno und einem Schlagwort der so genannten Postmoderne, dem „Ende der Geschichte“. Wie groß muss der Hut sein, unter den dies alles passen soll? Um es vorweg zu nehmen; er ist in der Tat sehr groß und bemisst sich an der Weite des geistigen Horizonts der Autorin. Methodisch orientiert sich Kutschke an dem, was sie auch inhaltlich zeigen möchte, nämlich dem Aufspüren „strukturell-gestalthafter Figuren [...], die in der Form, wie sie im Endgeschichtsgedanken und in der Musik erscheinen, sich isomorph zueinander verhalten“ (S. 19) und dabei räumt sie ein, dass es weniger um „inhaltlich-konkrete Bezüge“ (ebd.) geht. Hier liegt also eine vom Strukturalismus inspirierte, primär kulturwissenschaftliche Studie vor, die gewisse Analogien zwischen einer geschichtsphilosophischen Idee und musikalischen Werken am Beispiel Adorno und Rihm aufdeckt. Dementsprechend ist der Band in zwei gleich gewichtige Teile, einen Adorno- und einen Rihm-Teil, gegliedert. Im Adorno-Teil gelingt es der Autorin, vor dem Hintergrund einer aufklärerisch-optimistischen Fortschrittsgeschichte, wie sie im Anschluss an Kant und Hegel bei einem Großteil der Autoren des 19. Jahrhunderts mit dem Ziel einer geschichtlichen Vollendung formuliert wurde, die Herausbildung einer neuen, pessimistischen Endgeschichtsvorstellung der Katastrophe und Apokalypse durch absoluten Stillstand zu beschreiben. Die-

ser Idee vom Ende der Geschichte wird in Adornos Schriften unter vier Gesichtspunkten (systemische Totalität, Entsubjektivierung, Stagnation und Zeitverlust, der dialektische Umschlag) nachgegangen, die gewissermaßen als Symptome einer an der Krankheit „Selbstausslöschung“ leidenden, modernen, westlichen Zivilisation diagnostiziert werden. In musikalischer Hinsicht lässt Kutschke die punktuelle Phase der Seriellen Musik mit dieser gesellschaftlichen Verfallsform korrespondieren, in der nach Adorno (vgl. *Das Altern der Neuen Musik*) das System durch Überorganisation die Kontrolle über sich selbst verloren habe und somit künstlerische Freiheit in Systemzwang umgeschlagen sei.

Der Rihm-Teil wird dazu genutzt, einen künstlerischen Ausweg aus der Endgeschichts-Sackgasse zu demonstrieren. Unter Berufung auf frühmoderne und expressionistische Ideale, wie sie auch Adorno hegte, gelinge es Rihm, einerseits apokalyptische Visionen in seinen Werken *Dies* und *Andere Schatten* zu thematisieren, andererseits die genannten Symptome musikalisch zu beseitigen, indem er dort Fragmentizität (erstes Kapitel des Rihm-Teils) und Kreativität (drittes Kapitel) gegen System und Prozessualität, Expressivität (zweites und viertes Kapitel) gegen Rationalität und Selbstkontrolle setze.

Der größte Wert dieser Studie liegt sicherlich in der gedanklich dichten und geistesgeschichtlich umfassenden Darstellung eines Bezuges, der in der Musikwissenschaft keineswegs allgemein anerkannt ist, zumal Adorno meistens als unvereinbar mit jeglichen postmodernen Tendenzen, Rihm hingegen als Überwinder von Adorno-Doktrinen in den 1970er-Jahren (vgl. jüngst etwa in: *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1975–2000*, hrsg. von Helga de la Motte-Haber, Laaber 2000, S. 146) verstanden wird. Der Nachweis des Bezuges gelingt der Autorin freilich nur im Rahmen der von ihr selbst gesteckten Grenzen, d. h. innerhalb des strukturalistischen Ansatzes einer übergeordneten Gestaltanalogie. Damit ist auch eine wesentliche Schwäche des Buches berührt, denn die wenigen musikalischen Analysen fallen im Vergleich zu den Textinterpretationen im Niveau ab. Sie beschränken sich erstens hauptsächlich auf die zwei genannten Werke Rihms bzw. auf jeweils nur einige Takte

daraus. Zweitens scheinen die Analysen zu vage, um die betreffenden Konsequenzen tatsächlich daraus zu ziehen bzw. die sich daran anknüpfenden Analogien zur Endgeschichtsdiagnose herzustellen. Vor allem im Kapitel zur „kreativen Zeit“ (S. 185–225) wirkt es als Übertreibung, wenn die Autorin einen Zentralton (z. B. *fis* im 5. Streichquartett oder *es*² in *Dies*) als „Attraktor“ im naturwissenschaftlichen Sinne eines nicht-linearen Systems ansieht (S. 214), oder dynamische Steigerungspassagen in *Andere Schatten*, die unvermittelt abbrechen, mit kausal determinierter, irreversibel-teleologischer Zeit im Sinne einer Oxydation (S. 215) analogisiert, oder wenn harte Streichereinwürfe bzw. „mit Bedrohlichkeit konnotierte Trommelwirbel“ als das systemische Gleichgewicht störende, in Analogie zu den Störungen oder „mathematischen Lücken“ in der Chaostheorie interpretiert werden (S. 216 f.).

Auch das überdurchschnittlich schlechte Lektorat (z. B. pausenlose Druckfehler, auf S. 217 wird sogar ein ganzer Abschnitt von der vorigen Seite wiederholt), Unvollständigkeiten wie die Tatsache, dass das titelgebende Werk von Lévi-Strauss zwar eingangs zitiert wird, nicht aber im Literaturverzeichnis auftaucht, und so manche unpassenden Wortschöpfungen (z. B. das „Temporal-sich-bereits-in-der-Mitte-Befinden“, S. 219) trüben den guten Eindruck vom Adorno-Teil. Vielleicht – so wird man sich fragen – hat das „Wilde Denken“ hier in seiner Konkretisierung am Detail seine Grenze erreicht?

(Mai 2003)

Gregor Herzfeld

Dmitri Schostakowitsch und das jüdische musikalische Erbe/Dmitri Shostakovich and the Jewish Heritage in Music. Hrsg. von Ernst KUHN, Andreas WEHRMEYER und Günter WOLTER. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2001. X, 354 S., Notenbeisp. (Schostakowitsch-Studien. Band 3./studia slavica musicologica. Band 18.)

Mit seiner Vertonung von Evgenij Evtušenkos *Babij Jar*-Text in seiner anschließend umkämpften 13. Sinfonie, die er als eines der wichtigsten Ereignisse seines Lebens sah und deren Erstaufführung er jährlich wie seinen Geburtstag feierte, und mit den Erklärungen in seiner *Zeugen-*

aussage gegenüber Solomon Volkov hatte Šostakovič sein Engagement gegen jeglichen Antisemitismus und seine Neigung für die jiddische Volksmusik erklärt, an der ihn ihr in Heiterkeit sublimierter jahrtausendealter Schmerz eines unterdrückten Volkes faszinierte. Der aus Lettland stammende israelische Musikforscher Joachim Braun hatte dann in mehreren Veröffentlichungen (darunter: „Das Jüdische im Werk von Dimitri Schostakowitsch“, in: *Studien zur Musik des 20. Jahrhunderts in Ost- und Ostmitteleuropa*, Berlin 1990 [Osteuropaforschung 29], S. 103 ff.) nachgewiesen, dass und wo sich in Šostakovičs Werken Spuren, Elemente und Einflüsse solcher jüdischen Musik zeigten und dass z. B. den „jüdischen Gesängen“ op. 79 keineswegs nur, wie von sowjetischer Forschung behauptet, jüdische Volkstexte zugrunde lagen, sondern konkrete jiddische Lieder, mittels derer Braun schließlich eine komplette jiddische Fassung des Werkes konjizierte.

Dies alles gehört zu den Voraussetzungen und Ausgangspunkten jener Betrachtungen, Analysen und weitergehenden Forschungen, die in diesem Band vorgelegt werden. Zum Beispiel: Ging vielleicht Šostakovičs Liebe für das Judentum über ein bürgerrechtlich-humanistisches Engagement hinaus, sah er sich vielleicht selbst als jüdischen Komponisten etwa an der Seite des verehrten Gustav Mahler? Die Frage wird von Timothy L. Jackson („A Contribution to the Musical Poetics of Dmitri Shostakovich“, S. 19–55) aufgeworfen und in einer eigenen Logik diskutiert, etwa: Michelangelo sei Antisemit gewesen, insofern er Jesus oder den jüdischen Helden David mit unbeschnittenem Penis abbildete und ihnen damit ihr Judentum streitig machte. Oder: Bach sei Antisemit gewesen, indem er in der *Matthäuspassion* einem nichtjüdischen Jesus (wieso dies, wird nicht erklärt, denn ein mehrfach wiederholtes Scheinzitat „not a Jew!“ ist erschlichen) eine schuldbeladene jüdische Menge („Ich bin's, ich sollte büßen“) gegenübergestellt habe – von Strukturen betrachtender Barockdichtung, von „innerem Monolog“ scheint Jackson nie gehört zu haben, und diesen Unsinn kann man also vergessen.

Seriöser erscheinen dann schon empirische Erhebungen über Šostakovičs „jüdisches Umfeld“ in Russland, das sich eben nicht nur in seinem früh gefallenen Schüler Benjamin Fleisch-

mann (dessen Čechov-Oper *Rothschilds Geige* Šostakovič dann zu Ende komponierte) und dem ihm befreundeten Leiter des jüdischen Theaters, Solomon Michoels, erschöpfte, den Stalin ermorden ließ. Zu alledem besonders aufschlussreich ist der Beitrag von Per Skans: „Mieczysław Weinberg – ein bescheidener Kollege“ (S. 298–324). Neben bisher bekannten jüdischen Weggenossen eröffnet sich bei Izalij Zemcovskij („Schostakowitsch und der Jiddischismus“, S. 150–179) der Blick auf eine Reihe bislang nicht ins Bewusstsein getretener wie der Odessaer Schlagerkomponist Miron Jampol'skij (S. 163), wie die Freunde Solomon Geršov, Schüler von Marc Chagall, und Kazimir Malevič (S. 157) oder Lev Pul'ver (S. 155). Zu ihnen gehört seine dritte Frau, Irina Antonovna Supinskaja, wie auch zwei frühere Herzensdamen, Elmira Nazirite (S. 42) und Elena Konstantinovskaja (S. 128), sein Konservatoriumslehrer Maximilian Steinberg (dem aber die avantgardistischen Ambitionen seines Schülers fremd blieben), oder als Quelle jüdischer Erfahrungen sein aus dem „Ansiedlungsrayon“ Vitebsk stammender Freund Ivan Sollertinskij, der ihn mit Mahler und Schönberg vertraut machte. Nicht verborgen geblieben sein kann dem jungen Šostakovič als führende Persönlichkeit der „Jüdischen Schule“ in den 1920er-Jahren Michail Gnesin, dessen Musik für ein jüdisches Ballorchester in jener *Revisor*-Inszenierung Vsevolod Meyerholds erklang, an der Šostakovič mitwirkte.

Bei aller Umsicht und Gründlichkeit in der Erfassung dieser Kontakte und möglicher Einflüsse bleibt es unerfindlich, warum ein wichtiger Kontakt Šostakovičs mit einem befreundeten jüdischen Künstler hier vollständig ausgespart oder ignoriert wird: mit Joseph Schillinger (1895–1943), der Dmitrij Šostakovič auch aus der amerikanischen Emigration lebenslange Freundschaft hielt und dem sein Freund Dmitrij auf dem Sterbebett in Halluzinationen erschien, wie seine Witwe Frances Schillinger berichtete (*Joseph Schillinger. A Memory by his Wife*, New York 1949, S. 222–224). Šostakovičs Biographin Sof'ja Chentova hatte dargelegt, wie der junge Šostakovič sich 1925 als Pianist für die experimentellen Klavierkompositionen des älteren, verehrten Kollegen einsetzte (*Molodye gody Šostakoviča*, Bd. I, Leningrad/Moskau 1975, S. 110; Bd. II, 1980, S. 268) – Stücke, in

denen sich Schillingers Ideen zu einer „Elektrifizierung“, d. h. Mechanisierung der Musik und der Automatisierung des Kompositionsvorganges andeuteten! – und wie Šostakovičs *1. Sinfonie* zusammen mit Schillingers *Postup' Vostoka* 1926 zur Aufführung kam (ebd., Bd. I, S. 151). Schillinger wie bekanntlich auch Šostakovič waren jazzbegeistert; dem Jazzpropagandisten Schillinger trug 1927 sein Eintreten für dieses bald als „antisowjetisch“ geltende Musikgenre Anfeindungen der reaktionären „Assoziation Proletarischer Musiker“ ein, unter denen er es vorzog, von einer Vortragsreise in die USA nie zurückzukehren. Dort wurde er alsbald ein wichtiger Lehrer für Komposition und Arrangement u. a. von George Gershwin, Benny Goodman und Glenn Miller, begeisterte John Cage mit seinem automatischen Instrument „Rhythmicon“ (Frances Schillinger, S. 197 f.) und revolutionierte schließlich nicht nur die musikalische Avantgarde mit seiner Philosophie von der mathematischen Basis der Künste. Weder bei Vladimir Zak noch bei Marina Ritzarev noch bei Nelly Kravets noch bei Per Skans, die sich ausführlich mit jenem „jüdischen Umfeld“ beschäftigen, findet diese Freundschaft zweier Avantgardisten Erwähnung. Weitere jüdische Avantgardisten aus Šostakovičs russisch-sowjetischem Umfeld wie Arthur Louri'e (im damaligen Petersburg immerhin Musikkommissar bis 1922), Efim Golyšev oder Leo Ornstein bleiben erst recht außer Betracht.

Worin „jüdische Musik“ und ihre Eigentümlichkeiten bestehen, scheint nach allem hier zu Lesenden ein weites Feld offener Definitionen. Zwei Extrempositionen sind denkbar und schon (z. B. beim Kongress Mainz 1998 zu diesem Thema) ausgesprochen worden. Entweder sei jüdische Musik solche Musik, die im jüdischen Gottesdienst als Bibelcantillation erklingt und keine weitere sonst, oder aber jüdische Musik sei alle Musik jüdischer Komponisten, selbst wenn diese getauft wurden.

Irgendwo dazwischen lag für Šostakovič und seine Generation das, was sich als „Jüdische Musik“ seit den 1910er-Jahren programmatisch artikulierte, zunächst ausgehend von einer (nur als solche legalisierten) Gesellschaft für jüdische Volksmusik, seinerzeit beschrieben als *Die nationale jüdische Schule der Musik* von Leonid Sabaneev (Wien: UE 1927). Verstanden wurde

darunter die Musik von Aleksandr Krejn, Lazar Saminskij, Michail Gnesin, Aleksandr Žitomirskij oder Aleksandr Veprik, keinesfalls aber etwa die der obengenannten Avantgardisten, und man hatte sich gewissermaßen damit auf Jahrzehnte stilistisch festgelegt. Neuerdings – so bei Izalij Zemcovskij – wird dieser Stil als „Jiddischismus“ bezeichnet (vgl. auch *Jüdische Musik in Sowjetrußland*, Berlin 2002). „Jüdische Musik“ war also vorzugsweise Musik des volksnahen, unterhaltsamen Genres, das Šostakovič aus genannten Gründen begeisterte. Aber was immer daran als „typisch jüdisch“ (die Unterscheidung askenasisch – sephardisch spielt kaum eine Rolle) klingt und empfunden wird, erschöpft sich offenbar nicht – Vladimir Zak („Jüdisches und Nicht-Jüdisches bei Dmitrij Šostakovič“, S. 56–89), Zemcovskij, Judy Kuhn („Looking again at the Jewish Inflections in Shostakovich’s String Quartets“, S. 180–199) und Sigrid Neef („Das jüdische Element in Šostakovičs Opern“ S. 200–228) kommen hier zu kongruierenden Ergebnissen – in Skalen, ob schon es da einige sehr spezifisch „jüdische“, alterierte Leitern gibt, Floskeln, Rhythmen, Bewegungstypen etc., also nicht in Elementen, die jüdische Musik schließlich mit anderen Kulturen gemeinsam hat oder von dort übernahm, sondern in einer spezifischen Art zu denken, Eigenes und Übernommenes zu verschmelzen, in wiederkehrenden Themen der Tragik und der Traurigkeit (Čechovs Rothschild spielte die fröhlichste Melodie so, dass sie traurig klang), auch in der Fähigkeit zur Exzentrik und Selbstironie, und in dieser „Art zu denken“ habe Šostakovič Jüdisches nicht lediglich „benutzt“ oder „übernommen“, sondern sie stand seinen eigenen Gedankenmustern nahe.

Unzweifelhaft bleibt bei alledem sein bürgerliches Engagement für die jüdischen Mitbrüder. Dass es einen offiziellen Antisemitismus nicht erst seit 1948 gab, als er bis zu Stalins Tod 1953 zur offenen Leitlinie wurde, sondern dass sich eine Zurückdrängung jüdischer Musiker aus dem Musikleben verdeckt schon in den frühen 1940er-Jahren anbahnte, wobei Šostakovičs Gegner Tichon Chrennikov die Rolle eines antisemitischen Kommissars spielte, erfahren wir bei Nelly Kravets („Shostakovich’s ‚From the Jewish Folk Poetry‘ and Weinberg’s ‚Jewish Songs‘“, S. 279–297) und auch, dass das Thema des Judenmords in *Babij*

Jar’ vor Evtušenkos und Šostakovičs Version in der 13. *Sinfonie* schon 1944 in „jüdischen Liedern“ von Mieczysław Weinberg Vorläufer hatte (S. 282–288).

Was Šostakovičs eigene *Jüdische Lieder* betrifft, so wertete sie Braun unter diesen Zeitumständen als Zeichen des Protests (weswegen sie auch lange unaufgeführt blieben); problematisch dabei bleibt die Rolle der letzten drei Lieder, in denen das glückliche Leben von Juden im sowjetischen Kolchos glorifiziert wird. Nach der Ausgangsdefinition kann es sich dabei also nur um Ironie handeln, und diese Version begegnet in allen Behandlungen des Problems in diesem Buch. Oder? Wiederum völlig unberührt und undiskutiert bleibt die melodische Parallelität des *Liedes der Hirtin* mit Šostakovičs *Weltfriedenlied*, das nun wirklich nicht ironisch, sondern im Sowjetsinne eindeutig affirmativ zu verstehen ist. Oder doch ironisch? Oder wäre das *Lied der Hirtin* doch affirmativ und nicht ironisch, als Aufforderung an die Sowjetmacht zur Schaffung menschlicher Verhältnisse gedacht? – So entlässt das Buch den Leser auch mit offenen Fragen und Anstößen zu weiteren Überlegungen.

(Oktober 2002)

Detlef Gojowy

SILVIA KIND: *Monologe*. Selbstverlag 2000. 300 S., Abb.

An der Musikhochschule Berlin-Charlottenburg, wo sie nach dem Zweiten Weltkrieg unterrichtete, bis sie 1969 einem Ruf an die Universität von Washington in Seattle folgte, war die Schweizer Cembalistin Silvia Kind eine einzigartige Erscheinung. Nicht allein, dass sie für die Ornamentik und damit für die Denkweisen des folgenschweren 17. Jahrhunderts wohl die bestinformierte und weltweit gefragte Expertin war – ihr Unterricht reichte übers Technisch-Musikalische weit hinaus, er inspirierte und gab ihren Schülern, die sie ihre „Kinder“ nannte und so behandelte, Mut auf neuen Wegen und Selbstvertrauen zur eigenen Person. Ihre Cembalo- und Kammermusikklasse umfasste „Kinder“ aus allen Kontinenten. Mit dem, was sie lehrte und vorlebte, und da ging es nicht nur um Musik, verkörperte sie ein Stück Europa in der Freiheit und Mündigkeit seines Denkens und der Grenzenlosigkeit seiner kulturellen Tradition. Ihr Porträt „Johann Sebasti-

an Bach als Brennpunkt europäischer Musik“ (hier S. 158–189) vermittelt einen Eindruck, wie hier (und sonst in der Bach-Szene kaum) über diesen unruhigen Europäer ungarischer Abkunft und wacher Italienbegeisterung nachgedacht und nachgeforscht wurde: Froberger und Frescobaldi in Betracht ziehend wie auch die Philosophie Leibniz' und die Gedanken Schubarths.

Vieles an den hier gesammelten Erinnerungen ist persönlicher Art: Eine sensible und exzentrische Künstlerin, mit „zweitem Gesicht“ und zu telepathischen Erfahrungen begabt, musiziert für Kühe, spricht mit Hunden und erlebt auch sonst allerlei Absurdes auf winterlicher Konzerttournee durch Pommern, entkommt Schicksalsschlägen wie durch Wunder, aber Fotos belegen die Authentizität. Einige schöne, starke Natur- und Liebesgedichte belegen ihr poetisches Talent – dies alles hätte noch wenig mit Musikgeschichte zu tun. Umso mehr dann hat es ihr „Streitbrief“ aus dem Jahre 1945: Da ging es um Hermann Scherchen, dem trotz 25-jähriger Tätigkeit als Dirigent in Winterthur die Mitgliedschaft im Schweizerischen Tonkünstlerverein (und eine leitende Tätigkeit bei Radio Beromünster) als Ausländer mit Verfahrenstricks verweigert wurde, was sie zum Austritt unter Protest bewog (später warben Freunde um ihren Wiedereintritt und erreichten ihre Ehrenmitgliedschaft).

Musikgeschichtlich und politisch aufschlussreich sind ihre Erinnerungen an Zeitgenossen wie Paul Hindemith, bei dem sie in Berlin studierte und sich mit einer komplizierten Doppelfuge vorstellte, den sie aber auch als Maler und Zeichner bewundernd in Erinnerung hat, da sie nie nur Musik interessierte – so gelangte sie über Heinrich Kaminski an Emil Nolde, dessen schleswig-holsteinisches Anwesen sie erlebte und schilderte, bevor er 1937 in nationalsozialistische Verfemung geriet, auch Schönberg hat sie in Berlin noch erlebt – als Studentin bei Edwin Fischer und Eta Harich-Schneider hat sie jenes Berlin der 1920er- und frühen 1930er-Jahre noch kennen gelernt, das damals manchem als kultureller Mittelpunkt der Welt erschien, bevor hier die Lichter ausgingen und es in die Barbarei jener Diktatur fiel, die auch sie wieder in ihre Schweizer Heimat zurücktrieb. Dort porträtierte sie – 1940 – Arturo Toscanini und schrieb über Zeitgenos-

sen nicht nur der Musikszene wie die Kunsthistoriker Linus Birchler und Pater Thietland, den Therapeuten „Hermano“, den Maler „Captain Bilbo“ und einen Hund namens Chico – große Künstlerporträts gelten Glenn Gould und dem Schweizer Komponisten Peter Mieg, über den sie schrieb und dessen Werke sie einspielte. Überall, wo sie ihre Tourneen als Cembalistin hintrug: durch US-amerikanische und kanadische Universitäten, in die seltsamsten Landschaften und zu den liebenswürdigsten Zuhörern.

Diese Rezension wurde ungewollt zu einem Nachruf: Silvia Kind verstarb am 30. Mai 2002 an ihrem Wohnort Port Angeles. (Juli 2002) Detlef Gojowy

NICOLE KÄMPKEN: *Hans-Georg Burghardt (1909–1993). Leben und Werk. Ein Sonderweg in der „modernen“ Musik. Sinzig: Studio 2000. 236 S., Abb., Notenbeisp. (Edition IME. Reihe 1: Schriften. Band 4.)*

Wer war Hans-Georg Burghardt? In der zweiten Auflage von *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* hat er keinen Eintrag, und auch im renommierten Loseblattlexikon *Komponisten der Gegenwart* sucht man den Namen vergeblich. Aus der vorliegenden Schrift (die an der Universität Bonn von Siegfried Kross betreut wurde) erfahren wir, dass Burghardt ein zwar vergessener, gleichwohl aber produktiver Komponist gewesen ist, der immerhin 116 gezählte Opera vorzuweisen hat (vgl. das Werkverzeichnis am Ende der Arbeit). Mit zwanzig Jahren trat er der Anthroposophischen Gesellschaft bei, deren Ideologie er bis an sein Lebensende treu blieb. Ausgehend von der Intervallelehre Rudolf Steiners, nach der die Intervalle bestimmten Phasen der Erdentwicklung zuzuordnen seien (atlantische Zeit: Septime, nachatlantische Zeit: Quinte, neue Zeit ab dem 16. Jahrhundert: Terz), entwickelte Burghardt ein Tonsystem, das auf die Sekunde gegründet und dem 20. Jahrhundert und damit seiner eigenen Musik adäquat sei. Bei Burghardts „Sekundensystem“ handelt es sich um ein deduktiv entwickeltes Ordnungssystem, das sich von der anhemitonischen Pentatonik zur Heptatonik unter Einschluss variabler Terzen und Sexten erweitert. Mit diesem insgesamt doch sehr eingeschränkten Ton- bzw. Intervallbestand be-

gnügte sich der Komponist bis zu seinen letzten Werken, nachdem er 1940 sein „Sekundsystem“ erstmals schriftlich fixiert hatte.

In der nun vorliegenden Burghardt-Monographie werden Leben und Werk umfassend dargestellt. Grundlage sind Tagebücher und sonstige Aufzeichnungen Burghardts, Gespräche mit dem Komponisten und einigen seiner Schüler sowie die veröffentlichten und unveröffentlichten Werke. Quellen außerhalb des Wirkungskreises von Burghardt werden nicht herangezogen. Auch gibt es seitens der Autorin keinerlei kritischen Blick auf Person und Schaffen des Künstlers. Sie sammelt die Daten, gibt die Ansichten des Meisters wieder und beschreibt die Kompositionen (wo immer möglich unter Zitierung von Äußerungen Burghardts). Noch der Hinweis auf andere, Burghardt nahe stehende Komponisten in den ausleitenden Sätzen am Schluss der Arbeit geschieht unter Berufung auf ihn: „Burghardt selbst führt im zweiten Teil der *Beiträge zur Tonalitätsfrage in der Musik der Gegenwart* vierzehn Komponisten auf, in deren Kompositionen er teilweise Grundzüge des Sekundsystems verwirklicht sah“ (S. 180 f.) – darunter Karl Marx, Wilhelm Maler, John Vincent. Das Buch kann also als eine vermittelte Autobiographie eingestuft werden, für deren Inhalt Burghardt selbst verantwortlich gemacht werden müsste.

Vielleicht lassen sich Denken und Fühlen dieses „Sonderlings“ in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts am besten an einem Zitat aus einem Werkkommentar erkennen, den Burghardt am Ende seines Lebens über das Finale seiner *Violinsonate* op. 90 geäußert hat: „In dem mechanisch-motorischen einer auf vollen Touren laufenden Maschine gleichkommenen Ablauf versinnlichen sich gewisse drachenhafte Kräfte unserer Zeit. Der Geiger hat dieses Stück nach Möglichkeit mit geschlossenen Augen wie in einem herabgedämpften tranceartigen Bewußtseinszustand virtuos ohne Temporrückung vorzutragen. Da, im Takt 251, schlägt Michael dazwischen. Mit drei gewaltigen Schlägen stürzt er den Drachen in die tiefsten Tiefen hinunter. Ganz leise klingt A-Dur auf, als erlösendes Ende.“ – Kein Kommentar (auch nicht von der Verfasserin).

(Oktober 2002)

Peter Petersen

OLGA GLADKOWA: Galina Ustvol'skaja – Musik als magische Kraft. Übertragung aus dem Russischen unter Mitwirkung von Jürgen KÖCHEL und Dorothea REDEPENNING. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2001. XIV, 154 S., Abb., Notenbeisp. (studia slavica musicologica. Band 19.)

Man veranstaltete einen Kongress über den Kannibalismus. Einer der angekündigten Teilnehmer konnte sein Referat nicht mehr halten. Er war unterwegs gefressen worden. Man veranstaltete ein Symposium über unbekannte, vergessene und inoffizielle Musik, doch einer der Referenten, Abraham Jusfin, konnte sein Referat über die zu Unrecht unbekannt Leningrader Komponistin Galina Ustvol'skaja nicht halten: Die Behörden seines Landes hatten ihm die Ausreisegenehmigung verweigert. So geschehen bei der Zagreber Musikbiennale 1977.

„Inoffiziell“ und im Westen unbekannt war und blieb die Musik dieser Šostakovič-Schülerin noch ein Jahrzehnt, so wie die ihrer gleichfalls von ihrem Komponistenverband behinderten Landsmännin Sofia Gubajdulina. Das bedeutet beide Male nicht, dass es sich nach einem westlichen Denkklichee um „Untergrundmusik“ gehandelt hätte – beide hatten an ordentlichen Lehranstalten ordentliche Studien absolviert, erfuhren durchaus offizielle Aufführungen und Drucklegungen und waren ordentliche Mitglieder des Komponistenverbandes – aber eben nur ordentliche und keine außerordentlichen, die das Privileg gehabt hätten, an die internationale Öffentlichkeit zu treten. So berichtet Olga Gladkova: „Ehrentitel wurden den Autoren, die nicht den ‚Führungskreisen‘ nahe standen, im Komponistenverband nach dem Prinzip ‚Sie sind noch nicht an der Reihe‘ verliehen. Dass man beabsichtigte, ihr den Titel ‚Verdienter Künstler Russlands‘ zuzusprechen, teilte man Galina Ustvol'skaja telefonisch mit. Doch es vergingen einige Jahre, bevor die Komponistin ganz zufällig erfuhr, dass ihr der Titel tatsächlich zugesprochen worden war. Der Sekretär hatte lediglich ‚vergessen‘, sie zu benachrichtigen, und so gab es weder Gratulationen noch eine Information im dicken Monatsbulletin des Verbandes“ (S. 49). Auf die Einhaltung des Bekanntwerde- und Auslandsreiseprivilegs wurde streng geachtet; seine Nichtbeachtung löste Aggressionen und Repressionen aus, die bis zum Berufsverbot und

zu erzwungener Emigration führten, wie man sie Galina Ustvol'skaja sogar nahe legte (ebd.). Dazu entschloss sie sich nie, und so blieb ihr Werk bis in die späten 1980er-Jahre eine überraschende Entdeckung in der europäischen Welt, wo man mit Namen wie Edison Denisov oder Alfred Schnittke schon etwas anzufangen wusste.

Überraschung aber nicht nur deshalb; auch ihre Musiksprache fällt als solche aus allen Kategorien des Gewohnten (die zahlreichen Notenbeispiele dieses Bandes sind gut geeignet, dies zu illustrieren). Als Gegenbeispiel solcher genialen „Meteormusik“ fiel mir nur noch Adriana Hölszky ein, die ihr musikalisches Denken mitunter am Beispiel chemischer und physikalischer Prozesse zu erläutern suchte, und so war es schließlich nicht überraschend, sondern schien eher folgerichtig, dass Olga Gladkova (S. 3) am Werk Galina Ustvol'skajas Ähnliches versucht. Gleichwohl hat die Musikwissenschaft das Problem, dieses Werk in vertraute Kategorien einzuordnen (wie es ihrer Berufsauffassung entspricht), und so ist ein großer Teil von Äußerungen der Komponistin selbst wie auch der Interpretationen ihrer Biographin (notwendigen) Deklarationen gewidmet, was ihre Musik eben nicht sei: nicht sinfonisch, nicht kammermusikalisch (sondern irgendwo dazwischen), nicht religiös, obschon rituelle Vorgaben schließlich dazu führten, dass ihre *4. Sinfonie, Gebet*, nie in der Sowjetunion, sondern 1988 in Heidelberg ihre Uraufführung erfuhr. So bleibt auch die Komponistin in der Anerkennung ihrer Interpreten und Aufführungsorte wählerisch: Reinbert de Leeuw, Mstislav Rostropovič, Aleksej Ljubimov und Frank Deniers finden ihre Gnade, nicht aber die ersten Schrittmacher ihrer Bekanntheit in Deutschland wie Olga und Josef Rissin oder Roswitha Sperber. Mehrmals habe sie den Wunsch geäußert, ihre Musik im kirchlichen Raum darzubieten, und dies sei auch 1997 in der Salzburger Kollegienkirche geschehen – dass dies schon mit der Uraufführung ihrer *4. Sinfonie* 1988 in Heidelberg der Fall war, scheint ihr entgangen zu sein.

Ein problematisches Kapitel betrifft das Verhältnis zu ihrem Lehrer und was immer er ihr bedeutet haben mag. Šostakovič hat diese Schülerin geschätzt und sogar zitiert, sich von ihr inspiriert erklärt und gegenüber Edison Deni-

sov bekundet, ihren Hinauswurf aus dem Konservatorium in Auseinandersetzung mit seinen Kollegen verhindert zu haben. Galina Ustvol'skaja weiß anderes zu berichten und äußert sich nicht ohne Bitterkeit und Hass, spricht seiner Musik gar die Genialität ab (S. 21). Wotan und Brunhilde – Urkonflikte tauchen hier auf, und auf die Goldwaage legen sollte man hier gar nichts!

Inwieweit die Petersburger Situation, die Stadt Dostoevskijs und Gogols (dem ihre Verehrung galt), Puškins und Andrej Belyjs an der Besonderheit ihrer „strengen, mutigen und asketischen Musik“ (S. 44) beteiligt sei, ist Thema eines eigenen Kapitels; das Stichwort „die Musik als versteinertes ewiger Schrei“ (S. 56) würde sich mit Anna Achmatovas Versen von der „granitnen Stadt des Ruhmes und des Unglücks“ berühren. Sicherlich ist sie nicht ohne die Situation des „schwarzen Lochs“ (S. 45), der sowjetischen Abgeschlossenheit von der Außenwelt entstanden. Zitiert werden Worte von Igor Stravinskij, die er nach Anhörung von Galina Ustvol'skajas *Violinsonate* äußerte: „Jetzt habe ich begriffen, was der ‚eiserne Vorhang‘ bedeutet“ (S. 53).

(Januar 2002)

Detlef Gojowy

Karl Richter: 1926–1981. Musik mit dem Herzen. Eine Dokumentation aus Anlass seines 75. Geburtstags. Zusammengestellt und eingeleitet von Roland WÖRNER. München: Panisken-Verlag 2001. 167 S., Abb.

Als Karl Richter am 15. Februar 1981 in einem Münchner Hotel im Alter von 54 Jahren an Herzversagen starb, endete für die musikalische Welt Münchens wahrhaft eine Epoche. Ein Vierteljahrhundert lang hatte sich ausgerechnet die katholische bayerische Hauptstadt in dem Weltruhm sonnen dürfen, durch Richter und sein Ensemble die Bachstadt schlechthin, das neue Leipzig zu sein. Neben München hatte Richter freilich seit den sechziger Jahren Wien zur zweiten Hauptstätte seines musikalischen Wirkens erkoren. Hier konnte er zumal mit den Wiener Symphonikern sein Repertoire vom Barock über die Wiener Klassik bis zur Spätromantik ausdehnen. Seit seiner Berufung nach München im Alter von erst 25 Jahren – als Kantor an der Markuskirche und

Orgellehrer an der Musikhochschule sowie bei den Ansbacher Bachwochen – hat er mit dem emphatischen Impetus seines Dirigierens, Orgel- und Cembalospiele eine bedeutende Wende in der deutschen Bach-Pflege herbeigeführt. Er antiquierte nicht nur den „Nähmaschinen-Bach“ der fünfziger Jahre, sondern auch den spätromantisch-symphonischen Bach-Stil. Leider ist in den Aufnahmestudios der herbe, vibratofreie, ja oft schneidende Klang des Bachchors, der durch die energische Schlagtechnik des Dirigenten, mit seinen charakteristischen Handkantenschlägen, regelrecht herausgemeißelt wurde, vielfach geglättet worden, so dass bei denen, die Richter nicht mehr vom Konzertpodium her kennen, heute der unangemessene Eindruck entstehen mag, auch sein Bach-Stil stehe in ‚romantischer‘ Tradition. Die „springenden Auftakte“, die sein väterlicher Freund Werner Egk als so spezifisch für seine Bach-Interpretation empfand, das Pochen des Generalbasses als musikalischer Herzschlag, die vom Atmen her gedachten großen musikalischen Bögen, die Vehemenz der wortbezogenen musikalischen Deklamation, all dies wirkte in den späten fünfziger Jahren fast revolutionär. Schon 1961 verkündete Carl Dahlhaus in der *Neuen Zeitschrift für Musik* nach einer Aufführung der *h-Moll-Messe*, „daß Richter von kaum einem anderen Bachdirigenten erreicht und von keinem übertroffen wird“.

Roland Wörner, der die längst fällige erste dokumentarische Darstellung von Richters musikalischem Wirken aus Anlass seines 75. Geburtstags vorgelegt hat, redet vom „pflingstlichen Furor“ des richterschen Musizierens. Das trifft beide Seiten seines Musikantentums: Espressivo-Stil und religiöse Bekenntnishaftigkeit. Trotz der Universalität seines Repertoires verstand er sich in erster Linie als „Diener der musica sacra“. Der Originalklangbewegung stand er skeptisch gegenüber. Die „Authentizität“, der er sich verpflichtet fühlte, war die Bach-Tradition seiner sächsischen Heimat. Richter stammte aus einer alten Pastoren- und Kantorenfamilie, er war Kruzianer und Thomas-Organist, Schüler der Thomas-Kantoren Straube und Ramin. Als dessen Nachfolger kam 1956 im Grunde nur er in Frage, doch schlug er die Berufung nach Leipzig schweren Herzens aus, da er das inzwischen in München Erreichte nicht aufgeben wollte.

Roland Wörners Buch ist weit mehr als eine bloße „Dokumentation“, wie es sich bescheiden nennt. Richters Künstler-Vita wird umsichtig nachgezeichnet, mit treffenden Analysen seines Dirigier- und Instrumentalstils. Dem Porträt des Musikers folgt eine ausführliche Chronik, bereichert durch reiches Fotomaterial, und eine Diskographie, die man mit Schmerzen liest, da viele der größten Dirigate Richters – wie *Schöpfung*, *Elias* und *Deutsches Requiem* – nie auf Tonträgern erschienen sind.

Bewegend sind Richters Musikerfreundschaften dokumentiert, von Hans Knappertsbusch über Rudolf Kempe bis zu Leonard Bernstein, der am 3. Mai 1981 im Münchener Herkulessaal das Gedenkkonzert für Richter mit dessen Bachensemble dirigierte. Richters wohl engster Künstlerfreund, der Flötist Aurèle Nicolet, berichtete in seiner Trauerrede in der Markuskirche, Richter habe stets Luthers Testament bei sich getragen, dessen letzte Zeilen die tiefe Demut vor der Heiligen Schrift bekunden und mit dem Satz schließen: „Wir sind Bettler, das ist wahr!“ Das sei auch Richters Maxime im Umgang mit der Musik gewesen. Wenige Tage vor seinem Tod habe Richter ihm, so Nicolet, unter Verweis auf Luthers Testament gesagt: „In der Zeit, die mir noch zum Leben bleibt, muß ich lernen und Musik memorieren, nicht nur auswendig und künstlerisch – sondern par cœur.“ In diesem Sinne ist Richter Musiker „mit dem Herzen“ gewesen.

(März 2003)

Dieter Borchmeyer

MARKUS WIRTZ: *Licht. Die szenische Musik von Karlheinz Stockhausen. Eine Einführung.* Saarbrücken: Pfau 2000. 78 S.

Die musikhistorische Bedeutung von Karlheinz Stockhausens großem Opernzyklus *LICHT* beruht in wesentlichen Teilen auf der Verzahnung szenischer Elemente und musikalischer Strukturen. Die enge Beziehung, die hier zwischen sämtlichen Aspekten eines Musiktheaterwerks geknüpft wird, dürfte in dieser konsequenten Form einmalig sein.

Markus Wirtz unternimmt den Versuch, dem Leser diese komplexe Materie anhand einer einführenden Werkschau näher zu bringen. Die *LICHT* (1977 ff.) vorangehenden Kompositionen werden dabei hinsichtlich der Verquickung sichtbarer und hörbarer Darstellungsle-

mente überzeugend als Vorbereitung des Zyklus interpretiert. Am Beispiel von *INORI* (1973/74) zeigt sich, wie akustische und visuelle Ereignisse innerhalb der „Formelkomposition“ einem gemeinsamen Prinzip untergeordnet sind. Die Werke des *LICHT*-Zyklus erfahren im Hauptteil des Buches überblicksartige Betrachtungen, wobei *MITTWOCH* als zuletzt abgeschlossene Oper am ausführlichsten gewürdigt wird. Wirtz verweist mehrfach auf die Missverständnisse, die sich bereits häufig aus einer losgelösten Betrachtung der Libretti oder Bühnenhandlung ergeben haben, welche unabhängig von der Musik kaum anders als hermetisch oder völlig sinnlos interpretiert werden können. Ein wichtiges Ziel seiner Arbeit ist es, aufzuzeigen, dass das Gesamtkunstwerk *LICHT* nur als Summe all seiner Komponenten begriffen werden kann. Die Bezeichnung „szenische Musik“ besagt in diesem Zusammenhang, „daß die Substanz des musiktheatralischen Kunstwerks in allen Dimensionen aus den Strukturen des kompositorischen Entwurfs abgeleitet wird, dem die sichtbaren Darstellungen gewissermaßen als ‚Inkarnationen‘ in einem anderen Medium entsprechen“ (S. 9).

Leider kann dieser an sich viel versprechende Ansatz in der Durchführung nicht ganz überzeugen. Die Erläuterung der einzelnen Opern geht über eine grobe Zusammenfassung des szenisch-musikalischen Ablaufs nur selten hinaus. Eingehende Analysen charakteristischer Passagen fehlen – ebenso wie Notenbeispiele – völlig, weshalb viele wesentliche Punkte nur oberflächlich berührt werden können. Als ärgerlich pauschal erweist sich manche Mutmaßung über die Herkunft musikalischer Gestaltungsweisen. Wenn Wirtz etwa *LUZIFERS ABSCHIED* (1982) als „ohne Zweifel diejenige Szene aus dem gesamten *LICHT*-Zyklus, in der die Nähe dieses Musiktheaters zu ostasiatischen Theaterformen am offenkundigsten wird“ (S. 40) deutet, so möchte der Leser doch gerne erfahren, was mit „ostasiatischen Theaterformen“ eigentlich gemeint ist. Solche möglicherweise durchaus begründeten Annahmen bedürfen – gerade im Sinne einer Einführung – der Untermauerung.

Ähnlich unabgeschlossen stehen auch anfängliche Überlegungen zu Stockhausens Musik im Spannungsfeld zwischen absoluter und programmatischer Musik im Raum (S. 10 f.). Dieses an sich hochkomplexe Thema wird

bereits nach knapp eineinhalb Seiten als wenig fruchtbar wieder abgetan. Gerade hier wären jedoch bei eingehender Reflexion wesentliche Erkenntnisse zu gewinnen, etwa im Vergleich des Instrumentalsolos *IN FREUNDSCHAFT* (1977) mit *INVASION – EXPLOSION mit ABSCHIED* (1990/91) aus der Oper *DIENSTAG*. Während bei dem einen Stück musikalische Abläufe in streng regulierter Korrespondenz mit Aktionen des Instrumentalisten visualisiert werden, so dass die quasi-szenische Darstellung in keiner Weise als außermusikalisch begriffen wird, haben die elektronischen „Klangbomben“ und „Tongranaten“ aus der Opernszene eindeutig auch programmatische Funktionen. Leider werden solche Extreme wie auch deren Zwischenstufen lediglich darstellend erfasst, die Einordnung in ein übergeordnetes Konzept unterbleibt.

Die vergleichsweise ausführliche Untersuchung des Scheiterns der Bonner Uraufführung von *MITTWOCH aus LICHT* unterstreicht die Schwierigkeit, die sich der Realisierung von Stockhausens Visionen im zeitgenössischen Opernbetrieb entgegenstellen. Ob die Darstellung aus der Perspektive Stockhausens dabei hilfreich ist, sei dahingestellt. Der Komponist hat in letzter Zeit häufig einen gewissen Verlust an Realitätsbewusstsein bewiesen, was übrigens auch Fußnote 140 (S. 72) unterstreicht. Kommentarlos werden dort Briefe an den Verfasser der Arbeit wiedergegeben, in denen Stockhausen Kagels instrumentales Theater als „Ableger aus jener Zeit von *REFRAIN – ZYKLUS – KONTAKTE* (!) und vor allem *ORIGINALE*“ bezeichnet; Ligetis *Aventures* und *Nouvelles Aventures* seien ferner eine „billige Taschenbuchreduzierung als ‚Listener’s Digest‘ aus meinem Werk *MOMENTE*“.

Markus Wirtz geht von diesem Punkt aus zu einer gelungenen Schlussbetrachtung über, die Stockhausens „kosmisch-rituelle[s] Musiktheater *LICHT*“ innerhalb von „Formen menschlichen Musiktheaters im Westen und im Osten“ (S. 69) lokalisiert. Interessante Einsichten vermittelt dabei der Vergleich mit Wagners Gesamtkunstwerk, die notwendige Abgrenzung geht einher mit der Feststellung überraschender Gemeinsamkeiten. Die Beschränkung auf wenige Aspekte hinsichtlich der Fragestellung hätte dieser als Magisterarbeit konzipierten Abhandlung gut getan, um den gewinnbringen-

den Einsichten ein sicheres Fundament zu verschaffen.

(April 2002)

Eike Feß

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.)

Der Musikwissenschaftler Jurij Nikolaevič Cholopov (geb. 14.8.1932, gest. 24.4.2003) gehörte zu den großen „Hoffnungsträgern“ in der russischen Musikwissenschaft bei deren Vergangenheitsbewältigung seit dem Ende des Stalinregimes. In westlicherseits zumeist nicht vorgestelltem Ausmaß musste verschüttete Musikgeschichte, etwa die gesamte totgeschwiegene Avantgarde der 1920er-Jahre, freigelegt, und die europäische Musikgeschichte praktisch seit Richard Strauss und dem späten Skrjabin wieder wertfrei zur Kenntnis genommen werden, nachdem dies alles unter dem Vorzeichen des Sozialistischen Realismus in „Giftschränken“ lag, auch Stravinskij und sogar vieles von Prokof'ev! An religiöse Musik des vormaligen „Heiligen Russland“ musste überhaupt erst wieder gedacht werden dürfen, nachdem sogar Arbeiten über ihre mittelalterlichen Neumen zollamtlichem Einfuhrverbot unterlagen und sogar die Aufführung von Čajkovkij's geistlichen Werken zehn Jahre Lagerhaft einbringen konnte. Solche Aufarbeitung war ein mühsames, auch riskantes und persönliches Engagement, wenn nicht gar Mut forderndes Unterfangen über Jahrzehnte bis zum faktischen Ende des Sowjetregimes, und russische Kollegen begegneten bei ihrem ehrenvollen Bemühen, die Autonomie des Forschens und Denkens in der Musikwissenschaft ihres Landes wieder herzustellen, weiterhin verborgenen Widerständen und Behinderungen. Besonders die neu aufkommende sowjetische experimentierende Neue Musik, die weiterhin entschlossenen Behinderungen altstalinistischer Funktionäre im Komponistenverband ausgesetzt war, bildete kein störungsfreies Forschungsfeld. Wenn diese Schatten der jüngeren Vergangenheit inzwischen wirklich vergangen sind (und dieses Buch liefert den dinglichen Beweis dafür), ist es das Verdienst von Kämpfern wie dem unlängst verstorbenen Autor Cholopov

und der Generation seiner Schüler und Schülerinnen, darunter seine Coautorin und spätere Nachlassverwalterin Valeria Cenova. Cholopov, der seit 1960 am Moskauer Konservatorium lehrte, arbeitete über *Zeitgenössische Züge in der Harmonik Prokof'evs* und zeitgenössische Harmonik überhaupt, die er u. a. bei Paul Hindemith, Olivier Messiaen und Anton Webern untersuchte. Über Webern schrieb er die erste sowjetische Monographie und untersuchte dessen „Spiegelsymmetrien in den Variationen“ op. 27 im *Archiv für Musikwissenschaft* 1973 (30. Jg., S. 26–43); in der *Musikforschung* veröffentlichte er 1975 Erkenntnisse über „Symmetrische Leitern in der Russischen Musik“ (28. Jg., S. 379–407), doch es dauerte dann zehn Jahre, bis er einer Einladung nach dem Westen folgen durfte: zum Šostakovič-Symposion Köln 1985. Gleichfalls dann am Prokof'ev-Symposion Köln 1991 beteiligt, zog er mit einem programmatischen Beitrag „Sowjetische Musik vor der ‚Perestroika‘ und ‚Perestroika‘ in der sowjetischen Musik“ im Sammelband *Sowjetische Musik im Licht der Perestrojka* (Laaber 1990, S. 19–38) eine Quintessenz dieser weiterhin ausstehenden Vergangenheitsbewältigung.

Wenn mit dieser Denisov-Monographie nun leider die letzte Publikation Jurij Cholopovs vorliegt, berührt sich diese in vielem mit der geschilderten Biographie des Autors. Auch Denisov galt unter den Komponisten der sowjetischen Tauwetter-Generation nicht nur als Hoffnungsträger und Kämpfer für die Autonomie der Musik, er war es in besonderem Maße. Kein Geringerer als Šostakovič hatte das kompositorische Talent des ursprünglichen Mathematikstudenten aus dem sibirischen Tomsk erkannt und – obschon derzeit selber unter Berufsverbot! – wirksam gefördert. Diese Tatsache unterlag in der nachstalinischen „Eiszeit“ („Zastoj“) offiziellem Erwähnungstabu, wie denn der Briefwechsel mit Šostakovič bislang nur in Deutschland veröffentlicht werden konnte, und der Komponist, der nicht nur im Westen mit seiner Pierre Boulez gewidmeten *Sonne der Inkas* in Avantgardekreisen bekannt wurde, sondern wirksamer noch ins Konzertleben der DDR Eingang fand (mit seinem von der Ostberliner Staatsoper beauftragten *Geschichten vom Herrn Keuner* 1968 nach Bertolt Brecht und seinem vom VEB Peters Leipzig beauftragten *Cellokonzert* 1973) unterlag in seiner sowjetischen Heimat Behin-

derungen und Zurücksetzungen, wie man sie im Westen als „Mobbing“ bezeichnen würde, in besonders krasser und niederträchtiger Weise. Im Westen kam daher mancher Entspannungsfreund zu der Meinung, Denisov sei bekanntlich unerwünscht, also sollte man seinen Namen nicht erwähnen. Eifersüchte von Komponistenverbandsfunktionären, die schon Šostakovič ideologisch verfolgt hatten, tobten sich an Denisov (im Kreis der in Russland dann inoffiziell benannten „Chrennikovschen Sieben“ der diesem Komponistenverbandssekretär besonders missliebigen Konkurrenten Elena Firsova, Dmitrij Smirnov, Aleksandr Knajfel', Viktor Suslin, Vjačeslav Artemev und Sofia Gubajdulina, hier S. 33) besonders dramatisch aus. Als eine Chronologie dieser Maßnahmen aus der Feder des Komponisten in der Dezembernummer 1986 der Zeitschrift *Das Orchester* veröffentlicht wurde, musste dieses Heft aus dem Lesesaal der Ostberliner Staatsbibliothek ferngehalten werden – hier nun findet sich auf S. 29 eben diese Aufzählung. Diese Dezembernummer hatte u. a. vom Opernerstling und – gewissermaßen – Lebenswerk Denisovs anlässlich seiner Uraufführung in Paris berichtet: *L'Écume des jours* – nach Boris Vian, der bei Cholopov/Cenova zum Thema ausführlicher Analyse wird – und daneben auch über eine Vielzahl seiner Bühnenwerke, Konzerte, Sinfonien und Kammermusikkompositionen und nicht zuletzt über seine im Zwölftonfeld undogmatisch doch systematisch angesiedelte Harmonik und seine Rhythmik. Denisov war als gesuchter Kompositionslehrer im westlichen Gespräch, doch am Moskauer Konservatorium blieb er auf untergeordnete Fächer festgelegt, ungeachtet glänzender theoretischer Arbeiten zu Debussy, Stravinskij, Bartók, Lutosławski, Schönberg, Bernd Alois Zimmermann, Dallapiccola, zu Schlaginstrumenten und zeitgenössischem Tonsatz – umso begehrt waren als heimliche Kompositions- seine Instrumentationsseminare. An Emigrieren dachte er nie, blieb aber „ein Fels“, wie Freunde sagen, inmitten von Anpassung. Im Zuge der „Perestroika“ Gorbachevs konnte er Positionen auch gegen und schließlich im bisher feindlichen Komponistenverband behaupten und konnte sogar die 1932 verbotene „Assoziation für zeitgenössische Musik“ mit einem eigenen, alsbald international reussierenden Ensemble wieder gründen.

Nachdem über Denisov eine französische

Monographie von Jean-Pierre Armengaud (Paris 1993) vorliegt und die russischsprachige eben von Cholopov und Cenova in erster Fassung Moskau 1993, macht diese aktualisierte, von Romela Kochanovskaja ins Englische übersetzte Fassung den Mangel an einer vielleicht noch aktuelleren deutschsprachigen Denisov-Monographie besonders fühlbar, denn vieles von seinem Werk gelangte gerade in Deutschland zum Durchbruch.

(Juli 2003)

Detlef Gojowy

Schlesisches Musiklexikon. Institut für deutsche Musik im Osten. Hrsg. von Lothar HOFFMANN-ERBRECHT. Augsburg: Wißner 2001. XIX, 915 S.

Nach dem *Lexikon zur deutschen Musikkultur in Böhmen, Mähren, Sudetenschlesien*, das 2000 mit Unterstützung der Stadt Regensburg und eines Förderkreises in zwei Bänden erscheinen konnte, ist nun – im Ergebnis derselben jahrzehntelangen Arbeit (seit 1945) – das von Fritz Feldmann geplante, von Gotthard Speer fortgeführte und im Bergisch Gladbacher Institut für Ostdeutsche Musik bis zu dessen Schließung betreute *Schlesische Musiklexikon* mit 1205 Artikeln zu Komponisten, Musikern, Instrumentenbauern und Musikpädagogen aus der 700-jährigen Geschichte des deutschen Schlesiens endlich erschienen. Die Arbeit besagten Instituts war ursprünglich vom Bundesinnenministerium und dem Land Nordrhein-Westfalen gefördert worden, zusammen mit entsprechenden Forschungen zu Pommern, Danzig, Ostbrandenburg und den deutschen Siedlungsgebieten in Südosteuropa und Russland, und hatte in Zusammenarbeit mit dem WDR bemerkenswerte Schallplatteneinspielungen ergeben, bis sich 1998 der politische Wind drehte und man dergleichen Musikgeschichte entbehrlich fand. Das Institut wurde abgewickelt, sein Erbe trat mit weithin ungesicherten Rechten das Bonner Institut für Deutsche Musik im Osten an, während das Inventar des Bergisch Gladbacher Instituts „samt aller Unterlagen [...] provisorisch in einem Schuppen, wo es noch heute liegt“ (S. VII) untergebracht wurde. In diesem Chaos waren „Teile der Vorarbeiten unauffindbar; der Hauptteil musste revidiert und die umfangreichen Register von neuem begonnen werden“ (ebd.). Eine

Handvoll ehrenamtlicher Helfer führte das Vorhaben zur nun vorliegenden Vollendung. Wie sagte doch Lenin? „Die Kader entscheiden alles.“

So wie das *Sudetendeutsche Musiklexikon* in produktiver Zusammenarbeit mit tschechischen und österreichischen Forschern entstand – das Sudetendeutsche Musikinstitut und die Universität Brunn tauschten dabei ihre Ergebnisse aus – sind auch am *Schlesischen Musiklexikon* polnische Musikwissenschaftler mit aktuellen Ergebnissen ihrer Arbeit beteiligt, desgleichen englische, tschechische und österreichische.

Schlesien als östliche Grenzlandschaft des Heiligen Römischen Reiches war ja in dieser Eigenschaft immer eine europäische Brücke zum slawischen Nachbarn gewesen. Ein prominentes Beispiel böte der 1769 in Grottkau geborene, 1854 in Warschau gestorbene Joseph Elsner, der in Brunn und Lemberg wirkte, Warschau zu seiner Wahlheimat machte, wo er zusammen mit E. T. A. Hoffmann die Konzertunternehmung „Musikalische Ressource“ gründete und Kompositionslehrer Chopins war. Sein Lebenswerk, zu dem theoretische Abhandlungen über Metrik und Rhythmik der polnischen Sprache gehören, beleuchtet hier unter Berücksichtigung jüngster polnischer Forschungen Klaus-Peter Koch.

Schlesien in der Musikgeschichte, oftmals als solche kaum wahrgenommen, waren etwa die „New Yorker“ Dirigenten Walter Damrosch, Otto Klemperer und Kurt Masur, Kirchenmusiker wie Arnold Mendelssohn oder Bachs Schwiegersohn Johann Christoph Altnikol. Breslau war dank Theodor Mosewius und seiner Breslauer Singakademie ein frühes Zentrum der Bachpflege, aber auch – was weniger geläufig sein mag – als drittgrößte Israelitische Gemeinde Deutschlands nach Berlin und Frankfurt ein Zentrum jüdischen Musiklebens. Von hier kam u. a. der Gründer des weit nach Osteuropa hineinwirkenden Stern'schen Konservatoriums in Berlin, Julius Stern (1820–1883), auch der Kritiker Alfred Kerr. Der Artikel „Breslau“ enthält Namen von 137 jüdischen Musikern, die zumeist dem Holocaust zum Opfer fielen. Stadtartikel wie „Breslau“ und „Neiße“ aus der Feder von Rudolf Walter, „Görlitz“ und „Kattowitz“ vom Herausgeber, „Brieg“ (Friedrich Kudell) oder Sachartikel wie

„Oper“ von Hubert Unverricht oder „Klavierlied“ (Hrsg.) und „Klaviermusik“ (Lucian Schiwietz) kommen eigenen Monographien nahe.

Während das Lexikon für Österreichisch-Schlesien bewusste Zurückhaltung übt, weil nämlich dieser Bereich im sudetendeutschen Schwesterwerk berücksichtigt ist, ruft es andererseits jenes Stück Schlesien in Erinnerung, das 1945 bei Deutschland verblieb – obschon nicht mehr dem Namen nach, denn im Unterschied zu Mecklenburg-Vorpommern gibt es einen Freistaat Sachsen-Schlesien seit 1990 zwar faktisch, aber nicht nominell. Dazu gehören also Hoyerswerda, Muskau mit seinen Fürst-Pücklerschen Traditionen, Finsterwalde mit seinen Sängern und selbstverständlich Görlitz – die Grenze der berücksichtigten Lausitzen ist durch Preußisch-Schlesien nach dem Stand von 1914 gezogen. Dankbar zu vermerken ist, dass die Musik ihre so oft tonangebende Schwester „Literatur“ nicht vergaß: Nicht nur, wie sich's gehört, Joseph Freiherr von Eichendorff, auch die das 17. Jahrhundert inspirierende „Schlesische Schule“ mit Martin Opitz, Friedrich von Logau und Christian Hoffmann von Hoffmannswaldau sind in Artikeln berücksichtigt. Dass auch Jochen Klepper (1903–1942), der Verfasser von *Unter dem Schatten deiner Flügel*, der mit seiner jüdischen Frau in den Freitod ging, aus Beuthen stammte, erfährt man hier.

Wie finanziert sich die Drucklegung eines solchen Jahrhundertwerks? Der Laie wird mutmaßen: wie andere wissenschaftliche Arbeiten auch, aus öffentlichen Mitteln des Bundes, der Länder oder Städte und ihren Forschungsfonds, Kulturstiftungen auch der Industrie. Aber der Laie irrt. „Der Druck wurde ausschließlich von privater Seite gefördert. Den größten Teil des Druckkostenzuschusses spendete der Herausgeber. Folgende Sponsoren unterstützten dankenswerterweise die Finanzierung [folgt eine Liste von 24 Privatpersonen, zum Teil der Autoren des Bandes]“ (S. III, Vorwort).

Lexikonarbeit ist mühselig und zeitraubend, ihr sichtbares Ergebnis steht oft in keinem Verhältnis zum vorangegangenen Aufwand. Auf begrenztem Raum Wichtiges und Unwichtiges gegeneinander abzuwägen, Daten und Verweise immer wieder zu überprüfen und schließlich Kompliziertes übersichtlich zu formulieren, bedingen ein endloses Hin und Her. Mit sol-

cher Arbeit befinden sich nun Autoren von derlei Historiographie außerhalb der Zeitgeist-Moden sozusagen in der ehrbaren Gesellschaft junger Poeten, die den Druck ihrer ersten Liebes- und Weltschmerzgedichte nur in eigener Finanzierung ermöglichen können.

(Februar 2002)

Detlef Gojowy

Nineteenth-Century British Music Studies. Volume 2. Edited by Jeremy DIBBLE and Bennett ZON. Aldershot u. a.: Ashgate 2002. XVI, 325 S., Abb., Notenbeisp. (Music in Nineteenth-Century Britain.)

Über die Second Biennial Conference on Music in Nineteenth-Century Britain in Durham wurde bereits an anderem Ort berichtet (*Mf* 52, 1999, S. 487). Nun liegt endlich ein Band mit aus diesem Kongress hervorgegangenen Beiträgen vor. Von den ursprünglich knapp sechzig Beiträgen wurde ein Drittel ausgewählt. Wie schon auf der Tagung, liegt auch in diesem Band der Schwerpunkt auf der Kirchenmusik, von der Wiederbelebung des „Plainchant“ in britischen Klöstern über die Rolle der „Barrel Organ“ (d. h. kirchlich genutzten Drehorgel) im anglikanischen Gottesdienst bis hin zu Fragen des Repertoires und der Aufführungspraxis an Westminster Abbey. Leider wurden einige dieser Themengruppe zugehörigen Beiträge (jener von Suzanne Cole über Quellen von Tallis' *Spem in alium* des 18. und 19. Jahrhunderts, jener von Duncan James Barker über Mackenzies *The Rose of Sharon*, aber auch jener von Peter Horton, dessen Hauptthema Samuel Wesley nicht einmal im Titel seines Beitrages aufscheint) nicht dieser inkorporiert und stehen nun etwas problematisch unverbunden neben anderen disparat gesammelten Beiträgen. So steht Walter A. Clarks Aufsatz zu Albéniz' *King Arthur*-Trilogie (leider findet sich in diesem Beitrag der vergleichsweise geringe Fehler, dass *Merlin* 1999 wieder aufgeführt wurde [S. 124]; tatsächlich fand diese Aufführung im Juni 1998 statt) ebenfalls weit entfernt von den beiden anderen Beiträgen, die sich mit nicht-britischen Komponisten befassen – jenem über Mendelssohn (in dem die „revolutions of 1848“ in gänzlich ungewohntem Licht angesprochen werden; dieser Gedanke wird jedoch nicht schlüssig fortgeführt [S. 140]) und jenem über die Londoner

Aufführungen von Klavierkonzerten Mozarts und Beethovens im 19. Jahrhundert.

Auf manche Bereiche, die auf dem Kongress durchaus große Prominenz einnahmen, etwa die britische Bach-Pflege, wurde vollständig verzichtet. Andere sind nur mit einem Beitrag vertreten; diese reichen allerdings von Betrachtungen zur Entwicklung des Konzertprogrammbeleitexts (leider kann Catherine Dale in ihrem Beitrag nur einen An Schub geben zu zukünftiger Forschung) bis hin zu komparatistischen Untersuchungen zu diversen Variationszyklen für Orchester (der Beitrag von Jeremy Dibble ist auch für die vergleichende Betrachtung der Gattung in anderen Ländern sehr aufschlussreich). Dorothy de Vals Beitrag über Pianisten im London des späten 19. Jahrhunderts erweist sich als ausgesprochen aussagekräftig für das Londoner Musikleben jener Zeit überhaupt.

Das im Aufbau befindliche Großprojekt der Concert Life in Nineteenth-Century London Database, auf dem Kongress in einer interaktiven Präsentation vorgestellt, erweist, auf Papier gebannt, ihren Modellcharakter einer Sammlung von Daten zur Konzertpromotion und -durchführung im 19. Jahrhundert, die auch außerhalb des spezifischen Bereiches des Londoner Musiklebens im 19. Jahrhundert von großem Interesse ist, sowohl von der Methodologie als auch von der Kooperation verschiedener Universitäten her. Leider werden in der Druckform auch die möglichen Defizite der derzeitigen Form dieser Datenbank (ihr Schwerpunkt liegt u. a. auf der Auswertung aller nachweisbaren Konzerte bezüglich teilnehmender Persönlichkeiten, Subskriptionsverhalten und Preisentwicklung) klar; die Beschränkung auf die Auswertung von Zeitungen und Zeitschriften mag mittelfristig die einzige praktikable Möglichkeit sein, wird aber auf lange Sicht durch andere Quellentypen ergänzt werden müssen. Das Layout der Datenbank ist hierauf bereits angelegt. Sehr spannend kann die Auswertung dieser Datenbank werden, z. B. in Bezug auf bereits bekannte weitgehend vollständig erfasste Konzertreihen wie solche der Philharmonic Society – sollten denn die erfassten Dokumente über genügend Aussagegewert verfügen.

Die letzten drei Beiträge des Bandes sind interdisziplinär und verknüpfen Kunstgeschichte bzw. Literaturwissenschaft und Musikwissen-

schaft. Der Beitrag von Suzanne Fagence Cooper zieht enge Parallelen zwischen der musikalischen und der malerischen Entwicklung im victorianischen/edwardianischen Britannien, zum beiderseitigen äußerst fruchtbaren Nutzen. Das Wechselverhältnis zwischen Dichtung und Musik wird in den Beiträgen Christopher R. Wilsons und Michael Allis' wechselseitig beleuchtet – einmal hinsichtlich des Einflusses der Musik auf die Theorien eines Dichters (Gerard Manley Hopkins), einmal hinsichtlich des Einflusses der Dichtung und der hinter dieser stehenden Theorien auf die Musik (die *Invocation* Hubert Parrys).

So überzeugend der Schluss des Bandes gestaltet ist – im Verlauf des Ganzen fragt sich der Leser vielfach nach den Konzeptionsvorstellungen der Herausgeber. Den Rezensenten haben sie nicht überzeugt. Da aber die einzelnen Beiträge in ihrer Unabhängigkeit durchaus fast alle sehr hohe Qualität besitzen, fallen diese möglicherweise zu sehenden Mängel kaum ins Gewicht. Ein (in seinem Umfang diesmal ausgesprochen moderates) Register schließt einen wichtigen Band zur Musik in Großbritannien im 19. Jahrhundert.

(November 2002) Jürgen Scharwächter

„Entre Denges et Denezzy ...“. *Dokumente zur Schweizer Musikgeschichte 1900–2000*. Hrsg. von Ulrich MOSCH in Zusammenarbeit mit Matthias KASSEL. Eine Publikation der Paul Sacher Stiftung, Basel. Mainz u. a.: Schott 2000. 480 S., Abb.

Festzustellen, dass der Versuch, Kriterien oder Konturen für eine Schweizer Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts zu formulieren, Verlegenheiten produziere, ist zwar eine Banalität. Zugleich trifft es aber auch zu, dass die Geschichtsschreibung über den geographischen (und politischen) Raum Schweiz mit seinen vier Sprachregionen und – was wichtiger ist – deren jeweiligen, über die politischen Grenzen hinausweisenden Orientierungsräumen immer aus einer mitteleuropäischen Optik operieren muss, unabhängig davon, welcher Gegenstand im Zentrum der Debatte steht. Für die Musikgeschichte drängt sich dieser weite Blickwinkel in besonderem Maße auf. Insofern war der Titel der Ausstellung und des hier besprochenen Begleitbandes zum „2. Fest der

Künste/100 Jahre Schweizerischer Tonkünstlerverein“ Programm. In anderen Nationen könnte die Kennzeichnung, Strawinskys *Histoire du Soldat* sei ein „Schlüsselwerk der Schweizer Musikgeschichte, das gleichwohl nicht von einem Schweizer stammt“ (S. 14), für Verwirrung sorgen. Die in doppelter Hinsicht gewichtige Textsammlung dokumentiert darum nur partiell die Schweizer Musik, sondern vielmehr „die Geschichte der Musik in der Schweiz“. Die fünfzehn Studien zu Institutionen und allgemeinen Entwicklungen („Kraftfelder“), zu kompositorischen und gattungsspezifischen Tendenzen („Komponieren der Schweiz“), zu Komponisten, die in der Schweiz eine Arbeitsstätte fanden, und ihrer Musik („Die Schweiz als Zufluchtsort“) und – bezeichnenderweise als kleinstes Kapitel – zu Werken, in denen das Land selber zu einem Identifikationsobjekt wurde („Beschworene Schweiz“), können, etwas überspitzt gesagt, darum auch als generelle Studiensammlung zur Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts gelesen werden. Fünfundzwanzig Aufsätze zu Institutionen und Analysen von Einzelwerken oder Werkgruppen konkretisieren und ergänzen die allgemeinen Beobachtungen. Außerdem berichten Komponisten in 17 eingestreuten Statements über ihre „Schweiz-bezogenen Erfahrungen“. Im „Komponieren der Schweiz“ zeichnen sich Beobachtungen und Entwicklungszüge wie beispielsweise das besondere Gewicht des Oratoriums ab, deren spezifisch schweizerische Ausprägung schon früher verschiedentlich angedeutet, in der konkreten Form aber noch kaum diskutiert worden ist. Lässt sich am Beispiel der Schweiz auf der einen Seite beinahe die gesamte europäische Entwicklung des Komponierens im 20. Jahrhundert wie in einem Brennpunkt nachweisen, macht sich zugleich auch immer wieder die Ängstlichkeit und das Misstrauen der republikanisch geprägten Institutionen gegenüber Interpreten wie beispielsweise dem Dirigenten Hermann Scherchen oder dem Schönberg-Schüler Erich Schmid bemerkbar. Kosmopoliten wie Rolf Liebermann, Klaus Huber oder Heinz Holliger vermochten sich nur spät und nur punktuell in der Schweiz Gehör zu verschaffen. Wie nachhaltig Komponisten wie Wladimir Vogel oder Sándor Veress die junge Schweizer Komponistengeneration der fünfziger bis siebziger Jahre zu prägen ver-

mochten, mag Holligers Beschreibung seiner eigenen Situation demonstrieren, wenn er an anderer Stelle, fasziniert von Veress' Werken, treffend bemerkt, wie Letztere „alle so himmelweit von der damals üblichen, etwas ‚griesgrämigen‘, meist fugierten, quartenfreudigen Schweizer Musik entfernt“ gewesen seien.

Die zahlreichen Illustrationen (in herausragender Wiedergabe), Beispiele aus der genannten gleichnamigen Ausstellung der Paul Sacher Stiftung in St. Moritz, dokumentieren einmal mehr die – auch inhaltlich weitreichende – Fülle der Basler Stiftung. Die Mehrsprachigkeit der Schweiz äußert sich schließlich auch im überaus seltenen Umstand, dass vom besprochenen Band auch eine französische (Verlag Contrechamps, Genf) und eine italienische Ausgabe (Verlag LIM editrice srl, Lucca) vorliegen.
(September 2002) Hanspeter Renggli

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

Der Band enthält 27 Texte, mit deren Wiederabdruck der Verfasser zu seinem 70. Geburtstag geehrt wurde, und gibt einen repräsentativen Querschnitt durch Steudes Forschungen der letzten Jahrzehnte. Das Motto, das der Herausgeber als Titel des Bandes gewählt hat, soll zunächst eine wissenschaftliche Methodik charakterisieren, die sich dem Gegenstand nicht aufdrängt, sondern ihn mit abwägendem Blick erfasst. In „Distanz“ geht Steude aber auch immer zunächst einmal zu allem, was als *opinio communis* im Schwange ist, um sich unvoreingenommen den Quellen und Dokumenten zuzuwenden und durch sie die „Annäherung“ an die Phänomene zu suchen. Eine solche Art des Forschens spricht aus allen hier vorgelegten Texten. Sie bestechen durch ihre Genauigkeit, ohne dass über dem Detail die großen Linien verloren gehen. Überraschende Neubewertungen stellen sich dabei wie von selbst ein, ohne dass es dem Autor darum ginge, seine Leser zu verblüffen. – Im Mittelpunkt steht die Dresdner Musikgeschichte des 16. und 17. Jahrhunderts; doch findet man auch gewichtige Beiträge zu allgemeineren Themen wie der historisch orientierten Auf-

führungspraxis (Nr. 1 und 2), dem Umgang mit „Kleinmeistern“ der älteren Musikgeschichte (Nr. 3) sowie Ausflüge in die Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts (Nr. 23–25).

Da die in den *Schütz-Jahrbüchern* publizierten Texte ihrer leichten Erreichbarkeit wegen nicht mit abgedruckt wurden, ist die Schütz-Forschung, für die der Verfasser mit zahlreichen Beiträgen neue Maßstäbe gesetzt hat, unterrepräsentiert. Dennoch bilden die hier vorliegenden acht Beiträge zu Leben, Umwelt und Schaffen des Sagittarius (Nr. 13–20) einen deutlichen Akzent. Der letzte von ihnen, eine Werkeinführung zum sogenannten *Schwanengesang*, erinnert zugleich an einen Glanzpunkt von Steudes Schütz-Forschungen, nämlich die Wiederauffindung, Rekonstruktion und Herausgabe von Schützens lange verschollenem monumentalen Spätwerk *Königs und Propheten Davids Hundert und Neunzehender Psalm* (SWV 482–494). Hervorgehoben sei außerdem noch der 1991 erstmals erschienene Beitrag „Heinrich Schütz und die erste deutsche Oper“ (Nr. 16), in dem der Verfasser die Bedeutung des verschollenen Bühnenwerkes *Dafne* als Initialereignis für die Geschichte der deutschen Oper in Frage stellt. (Die damit angestoßene Diskussion um ein fast legendäres Ereignis der deutschen Musikgeschichte wurde übrigens inzwischen von Elisabeth Rothmund im *Schütz-Jahrbuch* 1998 [20. Jg., S. 123 ff.] fortgesetzt.)

Steudes Bereitschaft, sich auch aktuellen Problemen im Umgang mit alter Musik und Kirchenmusik zuzuwenden, erweist sich in seiner Denkschrift zum Wiederaufbau der Schlosskapelle im Dresdner Residenzschloss von 1998 (Nr. 10) und seinem Beitrag zur Fünfzigjahrfeier der Dresdner Hochschule für Kirchenmusik („Kirchenmusik – heute und morgen“, Nr. 27). Als Besonderheit sei schließlich ein familiengeschichtlicher Beitrag über Steudes Großvater Martin Pietzsch erwähnt. Pietzsch ist der Erbauer des „Künstlerhauses“ in Dresden-Loschwitz (1897/98), das seit seiner Restauration im Jahre 1998 zu den architektonischen Sehenswürdigkeiten Dresdens zählt. Eine willkommene Ergänzung bildet das Verzeichnis der Publikationen von Wolfram Steude; ein sorgfältig gearbeitetes Register erleichtert die Orientierung.
(Oktober 2002) Werner Breig

MICHAEL TALBOT: *The Finale in Western Instrumental Music*. New York u. a.: Oxford University Press 2001. XI, 249 S., Notenbeisp.

The Finale in Western Instrumental Music: Dieser Buchtitel verkündet einen großen Anspruch, den Michael Talbot gleich im Vorwort relativiert. Die Funktion und Form der Finalsätze in mehrsätzigen Instrumentalzyklen ist, wie er richtig anmerkt, bis jetzt nur in wenigen Schriften einer detaillierten wissenschaftlichen Untersuchung unterzogen worden, und das vor allem im deutschen Sprachraum. Talbot will diese Lücke nicht schließen. Er wendet sich mit seinem Buch, das einige Gedanken zum Thema Finalsatzentwicklung enthält, an ein hochdifferenziertes Publikum – den Musikwissenschaftler genauso wie den Komponisten und interessierten Laien. Dass eine Betrachtung in einem derart weit gespannten Rahmen oberflächlich bleiben muss, ist einleuchtend. Für Talbot selbst ist das Buch der erste Schritt außerhalb seines Fachgebiets, des italienischen Barock.

Viele wichtige Diskussionen reißt Talbot nur an, zum Beispiel die Frage nach der Entstehung der viersätzigen Sinfonie-Form. Ob in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ein Menuett-Satz in die dreisätzige Sinfonie eingefügt wurde, oder – wie andere überzeugend argumentiert haben – ein vierter Satz angehängt wurde, ist zentral für die Charakterisierung der Finalsätze. Talbot lässt diese Frage offen.

Als konzeptionellen Rahmen seiner differenzierten, in ihrer Kürze präzisen und sorgfältigen musikalischen Analysen verwendet Talbot die simple Kategorisierung der Finalsätze in spannende („relaxant“), zusammenfassende, übersteigernde („summative“) und Abschied nehmende, sterbende Sätze („valedictory“). Damit arbeitet er mit einem sehr groben Raster, durch das zwangsläufig viele Details fallen. Auch leuchtet nicht ein, warum ausblendende, sterbende letzte Sätze, die in der Musikgeschichte die Rolle der extremen Ausnahme spielen, einer eigenen Kategorie bedürfen, während zum Beispiel die Sonatenrondi Haydns nicht weiter unterschieden werden.

An manchen Stellen führt die ungeheuer breite Diskussion dazu, dass spannende Aspekte fehlen. So diskutiert Talbot zwar auf mehreren Seiten die Rondo-Mode im 18. Jahrhundert, die Entwicklung der Form durch die Ein-

fügung sonatenähnlicher Elemente und die verwirrende Analyse dieser Hybridformen mancher Zeitgenossen. Doch die theoretische Erörterung des Finalsatzes in den Schriften der Zeit fehlt, dadurch auch ein hochinteressantes Detail in Gustav Schillings *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften* (1835–38). Dort wird unterschieden zwischen den Eigenarten eines letzten Satzes mit dem Titel „Finale“ und dem eines letzten Satzes mit dem Titel „Rondo“ – beide Begriffe werden also nicht nur technisch verstanden, sondern auch als Charakterisierung.

Michael Talbot trägt zur Diskussion um die Finalsatz-Entwicklung neue Aspekte bei, thematisiert vor allem die Problematik wertender Terminologie. Eine ausführliche Geschichte des Finalsatzes der westlichen Instrumentalmusik ist sein Buch aber nicht.

(Juni 2003)

Sandra Binder

Musiktheorie. Festschrift für Heinrich Deppert zum 65. Geburtstag. (Eine Publikation der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart.) Hrsg. von Wolfgang BUDDAY. Tutzing: Hans Schneider 2000. 330 S., Abb., Notenbeisp.

Mit der vorliegenden Festschrift wird ein Hochschullehrer geehrt, der – seltener Fall in Deutschland – die Lehrgebiete Musiktheorie und Musikwissenschaft in Personalunion verkörpert. Der Gefeierte steht also für die seit einiger Zeit immer mehr angestrebte Emanzipation der Musiktheorie zu einer der Musikwissenschaft ebenbürtigen Disziplin: Tonsatzlehrer und Komponisten sollen stärker als bisher die im direkten, kreativ-praktischen Umgang mit Musik erworbene Kompetenz der wissenschaftlichen Öffentlichkeit zugänglich machen. Dass dies eindrucksvoll gelingen kann, zeigt die Deppert-Festschrift genauso wie die Probleme, die mit dem Projekt einer Weiterentwicklung der Musiktheorie noch verbunden sind.

Beispielhaft zeigt sich dies in Peter Beyers Aufsatz über Stockhausens *Gruppen für drei Orchester*, dem mit 52 Seiten umfangreichsten des Bandes. Beyers Arbeit nimmt die vom Komponisten selbst aufgestellte ‚Theorie‘ zum Ausgangspunkt, zeigt aber dann, dass die ‚Werkstatt‘ nicht mit dem ‚Werk‘ identisch ist. Damit löst er sich von traditionell in der Musiktheorie

vorherrschenden Positionen. Nur geht der Aufsatz darin nicht weit genug: Die Untersuchung deckt zwar zahlreiche ‚Lizenzen‘ gegenüber dem seriellen Grundprinzip auf, bleibt aber bei ihrer Konstatierung stehen. Zwar wird deutlich, wie ‚löchrig‘ das Regelwerk Stockhausens ist, aber der Schritt von der Aufdeckung des ‚unsichtbaren‘, technischen Ordnungsgefüges zur Analyse der konkreten, in der sinnlichen Erscheinung fassbaren musikalischen Logik wird nicht vollzogen. Parallelen hierzu gibt es in anderen Aufsätzen, etwa in Christian Ruffs (im Übrigen sehr interessanten) Beitrag über die musikalische Übertragung der literarischen Akrostichon-Technik in Werken der Schönberg-Schule („Der Zusammenhang wird zum abstrakten, ideellen. Seine Logik wirkt im Hintergrund“ [S. 159]), Matthias Hermanns Artikel über Zeitstrukturen im IV. Satz aus Nonos *Canto sospeso* und Georg Wötzers Bericht „Über neues kompositorisches Denken bei Algorhythmischer Strukturanalyse“. (Dies ist der einzige Beitrag, in dem demonstriert wird, wie Wissenschaft zur Produktion von Musik führen kann.)

In Erhard Karkoschkas Aufsatz über seine eigenen *Variationen mit Celan-Gedichten I* wird das Problem explizit thematisiert. Die Einsicht in die Notwendigkeit, über die strukturelle Analyse hinauszugehen, führt bei Karkoschka zum Versuch, die Musik als „verständliche Sprache“ darzustellen, also auf die sinnlich-unmittelbare Schicht ihres Gefüges einzugehen, wenn auch eingestandenermaßen mit Unbehagen. Der Versuch wirkt dennoch gelungen. Dazu trägt freilich das faszinierende Kompositionsprinzip bei, das Karkoschkas Werk zugrunde liegt: Die Celan-Texte werden stets mehrfach vorgetragen und dabei musikalisch tiefgreifend variiert. Karkoschka leitet diese Besonderheit aus der Art und Weise ab, in der sich die Aneignung großer Lyrik vollzieht: durch mehrfach wiederholendes, den Gegenstand nach allen Richtungen ‚abtastendes‘ Lesen.

Viele Beiträge des Bandes fallen durch den großen Anteil von Graphiken, Tabellen und Notenbeispielen auf, wohingegen der Text selbst einen kleineren Raum einnimmt. Das ist einerseits als Stärke und Besonderheit der Musiktheorie zu akzeptieren, wirkt aber andererseits als Beschränkung, besonders dann,

wenn die Diagramme und Zeichen kommentarbedürftig bleiben (vgl. S. 274 f. des Nono-Beitrags). Man spürt, dass viele Analysen auf die Demonstration in situ, im Einzel- und Kleingruppenunterricht der Hochschulen hin zugeschnitten sind.

Die meisten Autoren des Bandes sind Tonsetzlehrer und gleichzeitig Komponisten (dementsprechend liegt der Schwerpunkt bei der Neuen bzw. Neuesten Musik). Eine eigene Gruppe bilden demgegenüber die Beiträge der ‚gestandenen‘ Musikwissenschaftler. Die beiden Gruppen verbindet teilweise die Dokumentation und Analyse des Entstehungsprozesses musikalischer Werke. Reinald Ziegler und Wolfgang Budday vergleichen verschiedene Fassungen (Motetten von Melchior Vulpius, Mozarts *Klaversonate* KV 284), Walther Dürr zeigt faszinierend, wie sich die wesentlichen Besonderheiten der schubertschen *h-moll-Sinfonie* über die Vorstadien der Komposition erschließen. Das Notenbild von Earl Browns *December* wird von Dörte Schmidt nicht – wie üblich – Darstellungsprinzipien der bildenden Kunst zugeordnet, sondern als logischer Endpunkt einer Entwicklung musikalischer Notation interpretiert, die sich im Verlauf des Zyklus *Folio* herausbildete und auf zunehmende Abstraktion zielt.

(Oktober 2001)

Hans-Ulrich Fuß

Handbuch Orgelmusik. Komponisten, Werke, Interpretation. Hrsg. von Rudolf FABER und Philip HARTMANN. Kassel u. a.: Bärenreiter/Stuttgart: Metzler 2002. XV, 712 S.

Dieses Nachschlagewerk stellt eine herausgeberische Meisterleistung dar, die die Literatur über Orgelmusik in entscheidenden Punkten komplettiert. Das Buch behandelt in siebenunddreißig Artikeln, verfasst von zwanzig anerkannten Spezialisten, die Orgelmusik vom 15. bis zum 20. Jahrhundert anhand von geschichtlichen Überblicken, biographischen Übersichten zu den wichtigsten Komponisten und einzelnen Werkbesprechungen besonders wichtiger oder charakteristischer Einzelkompositionen.

Übersichtlich gegliedert ist das Buch in drei große geschichtliche Abschnitte, die die Musik des 15. bis 18. Jahrhunderts, des 19. und 20. Jahrhunderts und die Orgelmusik nach

1960 behandeln. Innerhalb der ersten beiden Abschnitte wird nach geographischer Ordnung gegliedert. Jeder Länderartikel beginnt mit einer knappen Einleitung zur musikgeschichtlichen Entwicklung, zu Orgelbau und Orgelspiel. Hier erhält der praktizierende Organist ebenso wie der Orgellehrer oder interessierte Liebhaber eine Zusammenfassung der wichtigsten Informationen, die zum Verständnis und zur Interpretation der jeweiligen Musik wichtige und erhellende Anregungen bieten. In seinem Artikel über die Orgelmusik seit 1960 beschränkt sich Martin Herchenröder auf die Besprechung von Werken, denen schon heute ein geschichtlicher Rang zugesprochen werden kann.

Ohne eine Geschichtsschreibung der Orgelmusik sein zu wollen, bieten die Herausgeber eine längst überfällige, aktualisierte Gesamtschau auf die Geschichte der Orgelmusik, die den zahlreichen Neueditionen ebenso Rechnung trägt wie den Erkenntnissen aus der historischen Aufführungspraxis und des Orgelbaus der letzten Jahrzehnte. Den inhaltlichen Schwerpunkt bilden die über 1500 Werkbesprechungen, in denen alle Autoren auf knappem Raum wesentliche Aspekte zu Entstehung, Aufbau und Ästhetik der besprochenen Stücke anführen.

Das enge Verhältnis der Autoren zum Instrument sorgt spürbar für einen unmittelbaren Bezug zum Spiel- und Hörerlebnis. Dieser Praxisbezug findet sich auch in den Angaben zum Schwierigkeitsgrad und den kommentierten Hinweisen auf gebräuchliche oder besonders empfehlenswerte Ausgaben. Man wird beides als subjektive Äußerungen der Autoren verstehen, die nicht immer unzweifelhaft sind, z. B. in Bezug auf das editorisch äußerst heikle Gebiet der norddeutschen Barockmusik. Dennoch ist gerade der Mut der Autoren und Herausgeber, Ausgaben und Literaturangaben kommentiert anzuführen, ein besonderes Verdienst dieses Kompendiums. Das *Handbuch Orgelmusik* als neues Standardwerk zur Orgelmusik, darf zusammen mit dem *Repertorium Orgelmusik* (hrsg. von Klaus Beckmann, Mainz ³2001) als unentbehrlicher Grundstock der Bibliothek eines jeden konzertierenden Organisten und Orgellehrers bezeichnet werden.

(April 2003)

Thomas Berning

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.)

Die Teynkirche in Prag verfügt über eine stattliche Orgel des Kölner Orgelbauers Hermann Mundt aus dem Jahre 1673, deren Restaurierung durch die Bonner Orgelbauwerkstatt Klais 1999 abgeschlossen wurde. Aus diesem Anlass fand eine Konferenz zu Themen statt, die mit dem näheren und weiteren Umkreis des Instruments und seiner Bau- und Gebrauchsgeschichte in Beziehung stehen. 29 Referate sind im Berichtsband publiziert. Die Restaurierungskonzeption der Teynkirchenorgel referiert Hans Wolfgang Theobald, Václav Syrový stellt die Ergebnisse der akustischen Vermessung des Instruments vor und nach der Restaurierung dar, Martin Horyna und Pavel Černý berichten über seinen Erbauer, Jan Hora und Jiří Matl über zwei namhafte Organisten der Teynkirche: J. F. N. Seeger und Th. B. Janowka. Auf die Musikaliensammlung dieser Kirche macht Josef Šebesta aufmerksam. Jürgen Eppelsheim nimmt die Restaurierung zum Anlass, Bedenkenswertes über „Historische Orgeln – Realität und Anspruch“ zu äußern. Weitere Beiträge behandeln die Orgelbaugeschichte Böhmens und benachbarter Regionen (Karl Schütz, Hermann Fischer, Petr Koukal, Roland Götz, Vít Honys, Torsten Fuchs). Böhmisches Orgel- und Kirchenmusik des 17. und 18. Jahrhunderts und ihr liturgischer Kontext wird in den Beiträgen von Jiří Mikuláš, Petr Daněk, Robert Hugo, Markéta Kabelková, Friedrich W. Riedel, Lucian Schiwietz, Peter Tenhaef und Marc Niubò behandelt, höfische und jesuitische Musikpflege in den Texten von Christof Stadelmann und Jaroslav Bužga. Musikalische Beziehungen zwischen Böhmen und Nachbarregionen thematisieren Klaus Wolfgang Niemöller und Klaus-Peter Koch. „Die Orgel als europäisches Kulturgut“ heißt eine Initiative, die 2000 in Varaždin ins Leben gerufen wurde und die Orgeldenkmalpflege in gesamteuropäischer Perspektive proklamiert, worüber Adam Viktora berichtet. Fazit: ein stattlicher Band mit breit gefächelter Thematik.

(Juli 2003)

Hermann J. Busch

HANS UWE HIELSCHER: *Berühmte Orgeln der USA*. Köln: Verlag Dohr 2002. 364 S., Abb.

Zunächst einmal ist Hans Uwe Hielschers Arbeit ein faszinierendes Lese- und Bilderbuch, ideal als Geschenk für Orgelfreunde unterschiedlichster Couleur. 53 Kirchen, Konzerthallen, Synagogen und andere Locations werden im Hauptabschnitt mit detaillierten Beschreibungen der Orgeln (samt Dispositionen) vorgestellt, dazu gibt es zahlreiche Bilder, schwarz-weiß – und nicht immer von bester Qualität. Für Kenner und Liebhaber von dergleichen Sachen hält der Autor – als Konzertorganist seit Jahren mit der Orgelszene USA vertraut – aber noch weit mehr an Informationen bereit. Die prägnante dreiteilige Einleitung („Zur Geschichte des amerikanischen Orgelbaus“; „Die Orgelbauer des 19. und 20. Jahrhunderts“; „Die Orgelstadt Boston“) gehört zum Besten, was mir in dieser Kürze bekannt ist; der Anhang enthält neben Anekdotisch-Biographischem (Reiseberichte von E. M. Skinner und H. W. Willis) wertvolle Hinweise zur instrumentenbaulichen Terminologie, Firmenlisten mit Anschriften und einem sehr brauchbaren Literaturverzeichnis. To be recommended!

(April 2003)

Martin Weyer

Der Streichbogen. Entwicklung – Herstellung – Funktion. 16. Musikinstrumentenbau-Symposium in Michaelstein am 3. und 4. November 1995. Michaelstein: Stiftung Kloster Michaelstein 1998. 144 S., Abb. (Michaelsteiner Konferenzberichte. Band 54.)

Streichbogen. Katalog. Sammlung alter Musikinstrumente und Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien/Kunsthistorisches Museum Wien. Hrsg. von Rudolf HOPFNER. Tutzing: Hans Schneider 1998. 257 S., Abb., Beilage: Planzeichnungen.

Mit diesen Bänden liegen zwei Publikationen vor, die sich mit dem vernachlässigten Thema des Streichbogens und seiner Geschichte auseinandersetzen. Die 13 Beiträge des Michaelsteiner Symposiums umfassen Themen von der Frühgeschichte des Bogens, Berichten aus Instrumentensammlungen – mit der ganzen Breite der Schwierigkeiten zeitlicher Einordnung –, Regionalstudien (sehr nützlich, da diese Beiträge die konkretesten in dem Band

sind), allein 4 Beiträge zur Akustik des Bogens und 3 über modernen Bogenbau.

Leider fehlen Beiträge zur Konstruktion und Spielweise der Bögen zwischen 1500 und 1780, womit die wichtigste Epoche der Entwicklung der Streichertechnik in der europäischen Musikgeschichte unter den Tisch fällt. Diese Lücke ist altbekannt, denn in der Literatur bildet der Bogen einen Seitenaspekt in der Literatur zur Violine und beginnt grundsätzlich erst mit François-Xavier Tourte (1747–1835), wobei stets außer Acht gelassen wird, dass z. B. Komponisten wie Biber, Corelli oder Bach ganz andere Bögen verwendet hatten. Umso bedauerlicher ist es, dass das einzige Referat, das diese Epoche betraf – Klaus Grünkens „Zur Entwicklung des Violinbogens vom 17. bis 19. Jahrhundert“ – nicht in den Band aufgenommen wurde. (Diese Lücke findet sich leider auch im Artikel „Bogen“ in der neuen Ausgabe der MGG.) Seit Werner Bachmanns Arbeit über die Frühgeschichte des Bogens ist es Mode geworden, sich auch diesem Aspekt zuzuwenden, der jedoch mangels Material immer spekulativ bleiben wird. Hier ist noch sehr viel aufzuholen. Immerhin ist es hilfreich, den Band zu besitzen, wengleich als eine nützliche Halbheit, und es ist zu hoffen, dass die Lücke sich mit der Zeit schließen wird.

Rudolf Hopfner hat in seinem Katalog der Streichbögen der Wiener Sammlungen ein Pionierwerk geschaffen, denn ein solcher Katalog existiert bisher überhaupt nicht. Jede Pioniertat leidet an Kinderkrankheiten, wobei es bemerkenswert ist, wie geringfügig diese im vorliegenden Fall sind. Eine sehr nützliche historische Einleitung mit den Katalogisierungskriterien und detaillierten Beschreibungen verschiedener Bogentypen führt in das Thema ein. (Es fehlt allerdings ein Hinweis darauf, dass in der Geschichte der Cataio-Sammlung, auf der die Wiener Sammlung nicht unerheblich beruht, 60 Jahre fehlen, und damit keine Kontinuität der Evidenz gewährleistet ist.)

Die zeitliche Einordnung von Streichbögen ist und bleibt ein Problem, solange die Forschung hier nicht mit mehr wissenschaftlich fundierter Kritik betrieben wird; entsprechend vorsichtig äußert sich Hopfner zu den Datierungen (man kann zuweilen darüber unterschiedlicher Meinung sein, aber zukünftige Erkenntnisse sind hoffentlich im Bereich des Möglichen).

Ein paar Nachbesserungen wären allerdings wünschenswert. So fehlen in den grundsätzlich sehr guten technischen Zeichnungen, die dem Band in einer Sondermappe beigegeben sind, viele Detailmaße zu Spitzen, Fröschen, Haarbahnen, Kästchen oder der Position dieser Kästchen. Es fehlen auch Angaben zum Gewicht der Bogenstangen allein, was insbesondere für die Steckfroschbögen mit ihren verschiedenen Froschmaterialien (z. T. moderne Ergänzungen) wichtig ist. Die ausgedruckten Zeichnungen weichen insbesondere in den Längenmaßen von den angegebenen Maßen teilweise erheblich ab, was Vergleiche des Stangenschnittes durch Auflegen von Nachbauten nur sehr bedingt möglich macht. Aber darf es wirklich nur um „Nachbau“ gehen? Hopfner schreibt: „Auch allfällige Reparaturen wurden in den Plänen nicht berücksichtigt, da sie zwar von historischem Interesse sein können, für den Nachbau jedoch bedeutungslos sind“ (S. 22). Das ist richtig, aber dennoch wäre eine genauere Dokumentation von Änderungen wünschenswert gewesen, und zwar für die „historisch Interessierten“, z. B. um ggf. einen ehrlichen Umbau, d. h. eine historische Veränderung zum Zweck der Anpassung und Weiterverwendung, von einer Fälschung unterscheiden zu lernen. Wir stehen hier in der Forschung noch am Anfang, und jedes Fragment ist wichtig.

Damit ist die Vermeidung ständigen Wiederholens der Vermessungen durch immer wieder neue Generationen von Instrumentenmachern nicht gewährleistet – doch u. a. ein sehr wichtiges Kriterium eines Museumskataloges bzw. einer Planzeichnung. Vielleicht könnte man hier nachbessern?

Insgesamt stellt dieser Band trotz der angemerktten und behebbaren Mängel eine immens wichtige Forschungsleistung dar, und es bleibt zu hoffen, dass der vergleichsweise hohe Preis seiner Verbreitung nicht allzu sehr im Wege stehen wird.

(Mai 2003)

Annette Otterstedt

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

Die Endzeitvisionen des Johannes sind verknüpft mit prägnanten akustischen Aktionen und Symbolen, wie dies ansonsten nur selten in der Bibel zu finden ist. Man könnte geradezu von einem „apokalyptischen soundscape“ sprechen, das hier entworfen wird. Signale und tosender Jubel, Lobpreis und schallendes Halleluja, daneben jene drei Instrumente, die seither eng mit apokalyptischem Denken verbunden sind: die „tuba“ (die Luther als Posaune übersetzte und damit eine nicht unbeträchtliche Irritation auslöste), die „cithara“, ein Leierinstrument, das Luther „Harfe“ nannte, und schließlich „aulos“/„tibia“, das oboenähnliche Instrument. Beim Lesen der Offenbarung tritt einem diese Klangwelt unmittelbar entgegen. Hinzu kommt eine „einzigartige Bildmächtigkeit“ (S. 21). Die Sprache ist derart kraftvoll, symbolhaft und gelegentlich sogar theatral, dass Martin Luther kritisch anmerkte, die Weissagungen des Johannes seien „ohn Wort oder Auslegung, mit bloßen Bildern und Figuren“ (zit. S. 5). Was Luther aus theologischer Sicht suspekt sein musste, war gleichwohl Nährboden für Künstler. Vor allem die Bildende Kunst nahm sich des Themas Apokalypse immer wieder an. Es würde daher auch nicht verwundern, „wenn sich dem Musikhistoriker eine breite Spur von Vertonungen der bildmächtigen Offenbarung des Johannes durch die Jahrhunderte hindurch darböte. Doch das Gegenteil ist der Fall“ (S. 32). Lediglich eine Hand voll tatsächlicher Apokalypse-Vertonungen sind auszumachen, dazu kommen noch weitere Kompositionen, die sich allgemein mit apokalyptischen oder eschatologischen Themen auseinandersetzen. Doch ist diese schmale Materiallage Grund genug für einen breitangelegten Kongress (5. Internationales Franz Schmidt-Symposium, 1999) und den nun vorliegenden Bericht? – Unbedingt, lautet die Antwort nach der Lektüre.

Denn hinter der Auseinandersetzung mit der Apokalypse verbirgt sich weit mehr als eine beliebig sujetgebundene Musik: Es geht um Visionäres und Endzeitliches, um Tod und Sühne, um das Ich und seine Position in der Gegenwart und der Zukunft, nicht zuletzt auch um Reflexe auf reale Ereignisse. Apokalyptisches Denken tritt vor allem dann in Erscheinung, wenn im persönlichen oder gesellschaftlichen Erleben Endzeitliches zum Thema wird. Auffällig etwa, wie Wolf-

gang Dömling am Beispiel von Friedrich Schneider beschreibt, während der Restauration („ein Einstürzen in einem Ausmaß, das die europäischen Erschütterungen der Kriege unseres Jahrhunderts vorwegnimmt“, S. 113) und besonders dann nach 1945, nachdem apokalyptische Szenarien erschreckend nahe an die Realität herangerückt waren. Entsprechend lässt Ulrich Konrad die Frage im Raum stehen, ob etwa „erst die Musik des 20. Jahrhunderts das Arsenal der Mittel aus ihrer Geschichte und Gegenwart gewonnen [habe], mit der sie der visionären Bildkraft der apokalyptischen Sprache adäquate Klangimaginationen gegenüberzustellen vermag?“ (S. 38). In der Tat setzen sich 14 der Beiträge des vorliegenden Bandes mit Musik des 20. Jahrhunderts auseinander, wobei – neben dem Hauptschwerpunkt auf Franz Schmidts *Buch mit sieben Siegeln* – vor allem die Kompositionen nach 1945 ins Gewicht fallen: Krzysztof Penderecki *Dies irae* (Peter Revers), Klaus Hubers ...*inwendig voller Figur* (Wolfgang Gratzner), Wolfgang Rihms *DIES* (Siegfried Mauser), *Patmos. Azione musicale* von Wolfgang von Schweinitz (Susanne Rode-Breymann), *Apokalypsis, Offenbarung des Johannes* von René Clemencic (Gerold W. Gruber) und abschließend Michael Webers Überlegungen zur „Apokalypik in Heavy Metal“.

Um den Tiefendimensionen der Apokalypse auf die Spur zu kommen, wird der Band übrigens durch religionswissenschaftliche (überzeugend: Jürgen Roloff) und literaturhistorische Gedanken (Rolf-Peter Janz) eröffnet. Damit gewinnt das Thema an kulturhistorischer Breite, die den folgenden Beiträgen (und auch den abgedruckten Diskussionen) sehr zugute kommt. Nach Texten, die einen musikhistorischen Überblick verschaffen (hier besonders erhellend Ulrich Konrads und Reinhard Kapps Darstellungen) sowie Überlegungen zu dem wichtigsten Instrument der Apokalypse überhaupt (Gernot Gruber: „Die apokalyptischen Posaunen“), gelten weitere Beiträge den Kompositionen von Louis Spohr (Wolfram Steinbeck), Friedrich Schneider (Wolfgang Dömling), Johannes Brahms (Robert Pascall, Philip Weller, Thomas Leibnitz) und Joachim Raff (Gerhard J. Winkler). So ist das eigentliche Hauptthema des Bandes, Franz Schmidts monumentales Werk *Das Buch mit sieben Siegeln*, in einen kultur- und musikhistorischen Rah-

men eingebettet, der nicht nur sinnvoll ist, sondern auch Lust aufs Lesen macht. Ein ungemein anregendes Buch, das an vielen Stellen zum weiteren Nachdenken und -forschen einlädt. (Juli 2003) Melanie Unseld

EERO TARASTI: Signs of Music. A Guide to Musical Semiotics. Berlin/New York: Mouton de Gruyter 2002. VIII, 224 S., Notenbeisp. (Approaches to Applied Semiotics. Volume 3.)

Die Musiksemiotik ist auf dem besten Weg, sich im 21. Jahrhundert neben der historischen Musikwissenschaft als eigenständige Disziplin zu etablieren. Diese Tatsache lässt sich durch unterschiedliche Entwicklungen erklären. Ein wichtiger Aspekt ist hier ohne Zweifel die Veränderung unseres musikalischen Verständnisses. Durch die technische Reproduktion ist uns die Musikgeschichte zugänglicher geworden: Wir hören Musikstücke aus unterschiedlichen Epochen und erleben sie durch immer neue Interpretationen, die den „Sinn“ der musikalischen Werke und Stile immer neu aktualisieren.

Unsere Begeisterung hinsichtlich der Musikgeschichte ist ein Beweis dafür, dass es bei den Werken vom Mittelalter bis zum späten 20. Jahrhundert noch einiges zu entdecken gibt. Wir haben sozusagen die Tradition noch nicht verdaut. Aber mit jeder neuen Interpretation, jeder neuen Entdeckung in Konzertsälen und beim Hören einer CD, taucht die Frage der Bedeutung der Musik erneut auf. Es stellt sich nicht nur die Frage, was die einzelnen Stücke selbst bedeuten, wie und unter welchen Umständen sie damals komponiert wurden und welche Ästhetik sie vertreten, sondern auch die nach der Bedeutung der heutigen musikalischen Kommunikation und nach den Werten, die in diesem Prozess vermittelt werden. Und noch etwas: Wir erleben nicht nur die Gegenwart der musikalischen Tradition, sondern auch andere Phänomene wie z. B. die Kommerzialisierung der Musikproduktion, das Hervortreten neuer musikalischer Formen (Techno, Hip-Hop, Elektronik usw.) und die Beschleunigung des Austauschs zwischen Kulturen in der globalen Gesellschaft, – also alles, was heute unter die Kategorie „Weltmusik“ fällt.

Der Untersuchung solcher Tendenzen und Entwicklungen widmet sich die Musiksemio-

tik, ein vielfältiges wissenschaftliches Feld, das als „Studium der Musik als Zeichen und Kommunikation“ bezeichnet wird. Diese Definition stammt aus dem Vorwort des Bandes *Signs of music* des Finnen Eero Tarasti. Tarasti ist Leiter des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Helsinki und einer der wichtigsten Mentoren des International Project in Musical Signification, das 1985 in Paris gegründet wurde und dem sich weltweit mehr als 300 Wissenschaftler angeschlossen haben. Unter der Leitung von Tarasti bietet die Universität Helsinki ein internationales Programm für Doktoranden und Post-Doktoranden in Musiksemiotik an. Dazu gehört die Realisation eines jährlichen internationalen Seminars, dessen Beiträge in den Reihen *Musical Semiotics in Growth* und *Musical Semiotics Revisited* veröffentlicht werden. Das International Semiotics Institute in der finnischen Kleinstadt Imatra organisiert regelmäßig Seminare und Symposien zur Semiotik und Musiksemiotik.

Signs of music ist eine Sammlung von Essays und Artikeln, mit denen Tarasti den Leser allmählich in die Materie einführt. Die einladenden und anschaulichen Beiträge wurden nach der Veröffentlichung von Tarastis *Theory of Musical Semiotics* (Bloomington u. a. 1994) geschrieben. Sie enthalten sowohl eine kommentierte Geschichte der Musiksemiotik als auch einen Überblick über neue Themen und Gebiete der semiotischen Forschung, wie sie von Tarasti selbst und anderen Autoren betrieben werden. Beim Lesen des Buches verfolgt man den Prozess der Entstehung, Entwicklung und Diversifizierung eines neuen Diskurses über Musik als Zeichen und Praxis der Kommunikation.

Das Buch ist in drei Teile gegliedert. Im ersten Teil („Musik als Zeichen“) präsentiert Tarasti in drei Kapiteln die Grundlagen und Perspektiven der Musiksemiotik. Er beginnt im ersten Kapitel mit ihren zwei wichtigen Referenzen, der Linguistik des Schweizer Ferdinand de Saussure (1857–1913) und der Philosophie des Amerikaners Charles S. Peirce (1839–1914). Die Sprachwissenschaft, der von der Linguistik geprägte Strukturalismus und die Zeichenlehre von Peirce sind Ausgangspunkte der ersten theoretischen Auseinandersetzung mit Musik und Zeichen in Europa und Nordamerika, die im ersten Kapitel kommentiert werden. Tarastis Musiksemiotik wurde z. B.

von dem litauischen Linguistiker A. J. Greimas (1917–1992) beeinflusst, bei dem er in Paris studierte. Eine interessante Überlegung bezieht sich auf das Verständnis/Missverständnis von musikalischen Zeichen. Dazu stellt Tarasti vierzehn Thesen über Prozesse des musikalischen Verständnisses auf, um die vielfältige Beziehung zwischen Musik und Zeichen zu verdeutlichen.

Im zweiten Kapitel wird die Entwicklung der Musik von der Renaissance bis zur zeitgenössischen Musik aus der semiotischen Perspektive analysiert. Die Romantik hat ein besonderes Gewicht, wie auch in Tarastis *Theory of Musical Semiotics*. Die meisten Beispiele stammen aus der Musik von Beethoven, Wagner, Chopin, Mahler, Skrjabin, Schumann, Berlioz u. a. – und natürlich auch von Sibelius, dem finnischen Komponisten und Nationalsymbol Finnlands schlechthin.

Tarasti zeigt auch, wie semiotische Ansätze in der historischen Musikwissenschaft zu finden sind, wie z. B. bei dem Österreicher Heinrich Schenker (1868–1935), dem Schweizer Ernst Kurth (1886–1946), dem Deutschen Hugo Riemann (1849–1919) und dem Russen Boris V. Asaf'jev (1884–1948). Die Zusammenhänge zwischen Musikwissenschaft und Semiotik werden verdeutlicht, und es wird klar, wie und warum die Frage der musikalischen Bedeutung so wichtig wurde. Das Kapitel präsentiert schließlich einen historischen Überblick über die Tendenzen und die Entwicklung der Musiksemiotik in der ganzen Welt mit Referenzen der Autoren und Publikationen.

Die Musiksemiotik hat sich bis vor kurzem an der allgemeinen Semiotik orientiert und versucht, die Beziehung von musikalischen Zeichen mit Regeln, Normen und Theorien zu definieren. Jetzt tendiert die Forschung in eine andere Richtung, indem sie sich einzelnen Phänomenen widmet, wie Tarasti im dritten Kapitel erklärt. Er selber hat sich z. B. in seinem vorherigen Buch *Existential Semiotics* (Bloomington u. a. 2001) mit dem Thema von „Situation“ beschäftigt, eine Vorstellung, die sich auf Heideggers Begriffe von „Dasein“ und „In-der-Welt-sein“ bezieht. Tarasti stellt drei Modelle für die Analyse der musikalischen Situation vor: als Kommunikations- und Bedeutungsprozess, als Aktion und Ereignis und als Intertextualität.

Nachdem die Grundlagen und die Perspektiven des Forschungsfeldes im ersten Teil dargestellt wurden, vertieft Eero Tarasti im Folgenden einige Themen seines semiotischen Denkens.

Im zweiten Teil werden ästhetische Fragen gestellt und anhand semiotischer Analysen untersucht. Es sind Fragen wie: Was ist das „Organische“ in der Musik? Wie organisch oder unorganisch sind die Symphonien von Sibelius und Mahler? Was ist eine musikalische Geste? Welche Gesten und Bezüge zur Körperlichkeit vermittelt die Musik von Chopin? Die semiotischen Untersuchungen, die solche Fragen beantworten, bewegen sich durch ein subtiles Netzwerk von Referenzen und Hinweisen auf „klassische“ Autoren der Musikwissenschaft (z. B. Dahlhaus), Philosophen (z. B. Adorno, Merleau-Ponty, Husserl) oder Künstler (z. B. Proust, Kandinsky). Tarasti überzeugt nicht nur durch die hergestellten Verbindungen zwischen verschiedenen Ansätzen und wissenschaftlichen Bereichen, sondern auch durch die kommentierten Beispiele aus der Musik von Beethoven, Sibelius, Chopin, Strauss, Wagner, Mozart, Webern, Stravinskij usw.

Im dritten Teil werden schließlich Aspekte der musikalischen und sozialen Praxis behandelt. Ein ganzes Kapitel widmet sich der Stimme, z. B. der Bedeutung der individuellen Stimme als Ausdruck des Daseins, der Funktion der Oralität in der Musik, dem Singen als soziale und nationale Identität und der Stimme unter dem Aspekt des Geschlechts und der Erziehung.

Das pluralistische Denken Tarastis und die Bestrebung der Musiksemiotik, eine offene und integrierende Wissenschaft zu sein, zeigen sich deutlich im letzten Kapitel über musikalische Improvisation. Die Beobachtungen verbinden Richard Wagners *Meistersinger* mit der Musik der brasilianischen Bororo-Indianer. Tarasti zitiert Umberto Eco, der die Semiotik in zwei Bereiche teilt, die Semiotik der Kommunikation und die der Bedeutung. Die erste untersucht die Kommunikation als Ganzes in allen ihren Dimensionen, die zweite dagegen die Möglichkeit der Bedeutung und die Struktur der Zeichen. Die Improvisation z. B. ist das Zeichen einer Existenz-Situation, die sowohl als Kommunikations- als auch als Bedeutungsprozess zu verstehen ist.

Mit dem Situationsaspekt weist Tarasti auf seine neue Theorie der existentiellen Semiotik hin: „Existentielle Semiotik lehnt eine gewaltsame Analyse ab, die das Phänomen beschädigt (ein ethisch-moralisches Prinzip); die Universalität der Phänomene besteht darin, dass sie als etwas zu sehen sind, und in irgendeinem Licht; was gesagt und ausgedrückt wird, kann weniger wichtiger sein als die Art und Weise, wie es gesagt wird; am Beispiel Temporalität: die Bedeutung verdichtet sich während der Zeit und wird in dem Augenblick vollständig, in dem wir wissen, dass wir sie aufgeben sollen“.

Signs of music ist ein Buch, das sein Versprechen erfüllt. Es ist eine motivierende Lektüre sowohl für diejenigen, die zum ersten Mal mit dieser neuen Disziplin in Berührung kommen, als auch für die in diese Materie bereits Eingeweihten. Das faszinierende Feld der Musiksemiotik ist ein vielfältiger und komplexer Diskurs und Metadiskurs über Musik und Zeichen in Bezug auf Ästhetik, Geschichte, Komposition, Interpretation, Kommunikation, Praxis usw. Eero Tarasti verbindet wissenschaftliche Genauigkeit mit Offenheit und bietet hier eine Grundlage für weitere Entwicklungen.

(März 2003)

Paulo C. Chagas

ANSELM C. KREUZER: *Filmmusik. Geschichte und Analyse*. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 2001. 266 S., Abb., Notenbeisp. (Studien zum Theater, Film und Fernsehen. Band 33.)

Die vorliegende Studie wirkt wie ein Zwitter. Sie scheint eine Dissertation zu sein, doch ohne wirklich einen Forschungsgegenstand ins Zentrum zu stellen. Sie erscheint wie ein zusammenfassendes Buch, das sich am Ende aber in Details verliert.

Dargestellt wird bis Seite 112 die Geschichte der Filmmusik. Man bemerkt das Bemühen des Autors, alles Wichtige zu berühren. An einzelnen Stellen (z. B. bei dem Film *Birth of a Nation*) gelingt dem Autor gegenüber den schon vorhandenen Überblicken eine Vertiefung. In anderen Fällen hätte man sich eine genauere Zusammenstellung zumindest allen publizierten Wissens gewünscht. Dies betrifft zum Beispiel Bernhard Hermann, dessen Filmmusik durch seine Berührung mit der musikalischen Avantgarde sicherlich wichtige Anregungen erhalten hat.

Der zweite Teil von Kreuzers Studien bringt eine aufwändige und arbeitsreiche Analyse der Musik von Jerry Goldsmith zu dem Film *Basic Instinct*. Sie zeigt, wie sehr die Musik die dramatische Wirkung eines Films steigern kann. Wer diese Analyse liest, wird sich vielleicht stimuliert finden, umfassender über Jerry Goldsmith zu arbeiten, der seinerseits ein Meister darin war, maximale Wirkung mit minimalen Mitteln zu erzeugen (vgl. S. 178 f.). Vor allem diese Analyse wird dankbare Leser finden.

(Oktober 2002) Helga de la Motte-Haber

Das Populäre in der Musik des 20. Jahrhunderts. Wesenszüge und Erscheinungsformen. Hrsg. von Claudia BULLERJAHN und Hans-Joachim ERWE. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2001. 466 S., Abb., Notenbeisp. (Musik – Kultur – Wissenschaft. Band 1.)

Mit dem vorliegenden Band eröffnen die Herausgeber eine neue Editionsreihe, die sie zusammen mit Wolfgang Löffler und Rudolf Weber betreuen. Ihr Anliegen ist es, aktuelle Phänomene der Gegenwartskultur im Rahmen eines interdisziplinären Ansatzes, aber mit musikwissenschaftlichem Schwerpunkt zu thematisieren, um der „Komplexität menschlichen Denkens“ (laut Verlagsinformation) gerecht zu werden. In der fächerverbindenden Perspektive soll sich zugleich eine Entsprechung zu den Intentionen der Struktur kulturbezogener Studiengänge an der Universität Hildesheim artikulieren.

Das Buch enthält 13 z. T. wesentlich erweiterte Vorträge, die im Wintersemester 1998/99 im Rahmen einer Ringvorlesung am Institut für Musik und Musikwissenschaft der Universität Hildesheim gehalten wurden. In ihnen werden mit höchst unterschiedlichen Interessen und Methoden – und damit äußerst facettenreich – Probleme und Phänomene, die im Felde des im weitesten Sinne musikalisch Populären auftreten, im Zusammenhang mit verschiedensten Erscheinungsformen erörtert. Dabei zeichnen sich Divergenzen vor allem im theoretischen Ansatz ab, die nicht nur durch den institutionellen Bedingungsrahmen, sondern auch durch grundlegende Unterschiede in der Auffassung der Begriffsbedeutung des Populären zu erklären sind. Nicht das geringste Verdienst der Veröffentlichung ist es, darauf aufmerksam zu

machen und Perspektiven für die weitere Erschließung des Problemzusammenhangs zu öffnen.

Von den genannten Differenzen sind bereits die drei Beiträge des ersten Kapitels, „Grundlagen“, geprägt. Eine höchst aufschlussreiche und weiterführende Explikation der „Wort- und Begriffsgeschichte von ‚populär‘“ ist Hans-Otto Hügel zu danken. Ergebnis seiner Ausführungen ist die Einsicht, dass eine Ästhetik des Populären nur durch die Kategorie des Unterhaltenden fundiert werden könne, die dieses in besonderer Weise auszeichne. Zu einem vergleichbaren Ergebnis kommt Helmut Rösing durch eine Sichtung von primär musikwissenschaftlichen und musikpädagogischen Definitionsversuchen zu Begriffen wie „Populäre Musik“, „Populärmusik“ oder „Popmusik“ sowie durch eine empirische Annäherung. Sein Beitrag macht auf die Notwendigkeit aufmerksam, insbesondere im Zusammenhang mit dem thematisierten Gegenstand objektorientierte Ansätze zugunsten konstruktivistischer Positionen zu verabschieden. Die Frage nach dem Subjekt gerät in dem Beitrag von Peter Wicke über den „Zusammenhang von Klang und Körper“ in den Blick. An historischen und aktuellen Beispielen weist er die Körperpraxis als konstitutives Moment von Musik schlechthin, insbesondere aber von populärer Musik aus, ohne dessen Berücksichtigung der kunstwissenschaftliche Diskurs seinem Gegenstand nicht gerecht werden könne.

„Regionale und globale Ausprägungen“ populärer Musik thematisieren Rudolf Weber mit einem Beitrag über den Zusammenhang zwischen Popularität und nationaler Bewusstheit am Beispiel amerikanischer Musik, Barbara Hornberger mit einer sehr gründlichen Untersuchung zur Geschichte der Neuen Deutschen Welle und deren Auswirkung auf die aktuelle deutsche Popmusik, Gerd Gruppe mit methodisch maßstabsetzenden, äußerst kenntnisreichen und differenzierten, die Komplexität der Mischungen, aus denen schwarzafrikanische Gegenwartskultur heute besteht, herausstellenden Explikationen zur gegenwärtigen „Populärmusik im subsaharanischen Afrika“ (S. 161) und Claudia Bullerjahn mit breit angelegten, Biographie, Erscheinungsformen, Ästhetik und Rezeption berücksichtigenden Ausführungen zu den Musikvideos von Madonna.

Aus den Beiträgen, die den Themen „Gesichtspunkte des Komponierens“ und „Grenzüberschreitungen: Neue Musik – Jazz – Popmusik“ gewidmet sind, ragen die Texte von Werner Keil, Hans-Joachim Erwe und Jürgen Arndt heraus. Insbesondere Keils Untersuchungen öffnen weitergehende Perspektiven, da sie eine überraschende Nähe zwischen der Ästhetik, die Kagels Umgang mit Elementen populärer Musik prägte, und jener Divergenz zwischen Person und Hervorbringung bei Madonna, auf die Claudia Bullerjahn hinweist, aufscheinen lassen. Erwe zeigt umfassend aus produktions- und rezeptionsorientierter Sicht die ästhetischen Hintergründe, die Kompositions- und Produktionsbedingungen und Produktionsprozesse sowie die intertextuellen Bezüge jener kompositorischen Versuche insbesondere der fünfziger Jahre, die Neue Musik durch Rekurs einem breiteren Publikum zugänglich zu machen. Auch Arndts Beitrag wendet sich dem Jazz zu. Er lässt die „Überwindung der Unterscheidung zwischen musikalischer Kunst und Popmusik bei Miles Davis und Ornette Coleman“ als Ergebnis einer Grenzüberschreitung erkennen, die sich einer durch Veränderungen der Materialkonfiguration bedingten Wahrnehmung verdankt. Die informationstheoretisch fundierten Ausführungen Wolfgang Löfflers zum Zusammenhang zwischen Entropie, Humor und Musik sind der Frage gewidmet, inwieweit sich Popularität durch Berechenbarkeit von Wirkungen erreichen lässt, und Jörg Langner legt den (nicht unproblematischen) Versuch vor, in der Popmusik und im Schlager seit den achtziger Jahren ein charakteristisches Merkmal der Kunstmusik des 20. Jahrhunderts, nämlich die „Destabilisierung von Tonalität und Emanzipation der Dissonanz“ (S. 306) nachzuweisen. Dabei wendet er eine von ihm entwickelte neuartige Analyse- und Interpretationsmethode an.

Der Band wird durch einen kenntnisreichen Abriss der technischen Entwicklung von der Schallplatte zur CD aus der Feder Andreas Hoppes beschlossen, der allerdings die Frage nach Zusammenhängen zwischen dieser Entwicklung und der Popularität von Musik nur am Rande berührt. Ein angehängtes Register und biographische Hinweise zu den Autorinnen und Autoren sind ebenso hilfreich und informativ wie die ausführlichen Bibliographien und Ton- bzw. Bildträgerverzeichnisse.

Insgesamt ist hier eine Veröffentlichung gelungen, die nicht nur inhaltlich für die unterschiedlichsten Gegenstandsbereiche der populären Musik ergiebig ist, sondern auch die Fruchtbarkeit eines interdisziplinären bzw. fächerverbindenden Ansatzes deutlich werden lässt. Von hier drängt sich der Gedanke auf, aus einem Defizit, das u. a. durch den Charakter einer Vorlesungsdokumentation bedingt ist, notwendige Konsequenzen zu ziehen und für weitere Forschungen verstärkt nach einer Perspektive für eine gemeinsame Fundierung des Nachdenkens zu suchen: Vor allem die Tatsache, dass in einer Reihe von Beiträgen das Verhältnis von Objekt- und Rezeptionsästhetik unscharf bleibt – so erscheint z. B. das Populäre als Rezeptions-, aber auch als Gattungsbegriff –, mag als Indiz dafür gelten, dass es – worauf die Beiträge des „Grundlagen“-Kapitels hindeuten – gewinnbringend sein dürfte, bei der einschlägigen Diskussion künftig konstruktivistische Ansätze konsequenter zu berücksichtigen.

(September 2002)

Peter W. Schatt

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

Abgesehen von der empirischen Soziologie beschäftigen sich die Geisteswissenschaften erst seit etwas über zwei Jahrzehnten verstärkt mit dem wohl massenkompatibelsten Phänomen der sogenannten „Postmoderne“. Neben dem von Jochen Bonz herausgegebenen *Sound Signatures* (Frankfurt am Main 2001) stellt dieser von den Kasseler Musikwissenschaftlern Heinz Geuen und Michael Rappe herausgegebene Band eine neuere Annäherung an Pop dar, die der das Gebiet maßgeblich konstituierenden Intertextualität nicht nur thematisch-inhaltlich, sondern auch strukturell-formal Rechnung trägt. Netzwerkartig verweben sich die verschiedensten Beobachterpositionen der einzelnen Autorinnen und Autoren zu einem synchronen Zwischenbericht im besten Sinne: Im Kulturzentrum Schlachthof in Kassel fand zwischen 1996 und 2000 unter dem Titel „Pop & Mythos“ eine Veranstaltungsreihe statt, in deren Verlauf Pop-Phänomenologen aus den Bereichen Musik, Kulturwissenschaft, Publizis-

tik, Literatur sowie Veranstaltung/Medien aufeinander trafen. Zwar können die insgesamt 17 Beiträge nur ein fixiertes Destillat der Veranstaltungsdynamik und des Informationsaustausches wiedergeben; nichtsdestoweniger spannt die Auswahl der Artikel einen Bogen von wissenschaftlichen Aufsätzen über Essays und Interviews bis hin zu fiktional-allegorischer Kurzprosa – Imran Ayata und Feridun Zaimoglu schaffen so zwei Augenblicke der Entspannung –, der exemplarisch die Praxis-Ebene des Pop-(Er)lebens in die akademische Theorie zurückstrahlt: Denn wie Dietrich Diederichsen anmerkte, bedeutet der Rückzug auf eine reine Meta-Ebene im Diskurs um Pop immer einen zumindest partiellen Verlust seiner Greifbarkeit.

Dem notwendigen Stimmenpluralismus entspricht die angewandte Theorie- und Methodenvielfalt. Neben Soziologie (Gabriele Klein, Matthias Muth und Rolf Schwendter), Cultural (bei Günther Jakob) und Gender Studies (Tine Plesch) spielen poststrukturalistische Semiotik (Geuen/Rappe) und dekonstruktivistische Ansätze (u. a. bei Martin Büsser, Michael Niessner) sowie hermeneutisch-interpretative Verfahren (Geuen/Hiemke), subjektivistische Introspektion (Steffen Hallaschka, Patricia Dittmar-Dahnke) und praktische Erfahrung (speziell Klaus Walter, auch Dittmar-Dahnke) eine wichtige Rolle zur Konstruktion einer impliziten Leser-vorstellung von Pop. Historisch rekonstruierend verfolgt Robert Lug analoge Populärmusik-Entwicklungen durch das letzte Jahrtausend. Leider wird die Selbstreproduktion von Pop durch Rekursion auf kulturelle Mythen als – semiotisch gesprochen – Ur-Codes bei sinnkonstruierender Produktion und Rezeption nur im einleitenden Beitrag der Herausgeber und bei Janina Jentz (zu Lady Di und Madonna) explizit thematisiert; allerdings bieten die Beiträge der anderen oben genannten Autorinnen und Autoren durch textinhärente Anschlussoperationen der beiden Titel-Konzepte ein vernetztes Feld von Antwortmöglichkeiten auf die die Popmusikforschung antreibende Frage, was Pop sei. So stellen diese auf den Sozialraum Deutschland beschränkten Beobachtungen eine höchst aktuelle Theorie- und Ideenfundgrube sowohl für die interessierte Lektüre zu Hause als auch im forschenden und lehrenden Wissenschaftsbetrieb dar.

(Juli 2002)

Udo Kirfel

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

Diese liturgische Privatausgabe füllt eine Lücke der *Editio Vaticana* und damit zugleich eine Lücke in der Edition der gregorianischen Melodien. Sie enthält die Gesänge für die nächtlichen Gebetszeiten der römischen Liturgie nach vorkonziliarem Ritus. Für die Musikwissenschaft interessant sind hier vor allem die über 700 Responsoria proluxa.

Der Melodieedition liegt der um das Jahr 1000 entstandene Hartker-Codex (St. Gallen 390/391) zugrunde. Da diese Handschrift keine direkten Rückschlüsse auf die Tonhöhen zulässt, besteht die editorische Aufgabe darin, aus dem Vergleich späterer Handschriften mit Liniennotation einen Melodieverlauf zu rekonstruieren, der zu der Notation Hartkers passt. Dem nahe liegenden (und häufig angewandten) Prinzip, die jeweils am engsten verwandte Linienhandschrift heranzuziehen, stehen hier Schwierigkeiten im Wege: Es gibt zwar Handschriften des 12. Jahrhunderts und aus späterer Zeit, die im „Neumentext“ mit den St. Galler Handschriften des 10./11. Jahrhunderts ziemlich genau übereinstimmen (für das Offizium z. B. Utrecht UB 604, Karlsruhe Aug. LX); dazwischen liegen aber Verschiebungen in der Diastematik, vor allem im Halbtonbereich. Die stellenweise möglichen indirekten Rückschlüsse aus der St. Galler Notation weisen dagegen auf eine ältere Fassung der Diastematik, die in Handschriften aus Benevent und Aquitanien/ Spanien greifbar ist. Während bei den Gesängen der Messe die Abweichungen dieser peripheren Traditionen gegenüber dem St. Galler Neumentext gering sind, treten bei den Gesängen des Offiziums größere Melodievarianten auf. Die Rekonstruktion muss daher häufig auf dem Weg der Konjektur vorgehen, unter Berücksichtigung der genannten Handschriften-gruppen.

Dass sich ein Einzelner an diese umfangreiche Aufgabe herangewagt hat, ist bewundernswert. Kaum vermeidbar sind in dieser Situation die zahlreichen Kinderkrankheiten des Buches: Neben Druckfehlern, die nicht immer als solche erkennbar sind, sind Inkonsistenzen, Lesefehler und misslungene Rekonstruktionen zu

beobachten. Bis zum Erscheinen des angekündigten Kritischen Berichts bleibt zur Kontrolle des Notentextes nur der Vergleich mit den Handschriften. Der Herausgeber möchte sein Werk nicht als abschließend verstanden wissen, sondern als Anregung zur weiteren Erforschung der Melodien und ihrer Überlieferung. Für Kritik und Verbesserungsvorschläge ist unter www.nocturnale.de ein Diskussionsforum eingerichtet. Es bleibt zu hoffen, dass die Musikwissenschaft den Anstoß aufnimmt und sich dieses Repertoires annimmt, das unser Bild des gregorianischen Chorals bedeutend erweitern kann.

(Dezember 2002)

Andreas Pfisterer

JOHN JENKINS: Fantasia-Suites: I. Transcribed and edited by Andrew ASHBEE. London: Stainer & Bell 2001. XXXIV, 151 S. (Musica Britannica. Volume LXXVIII.)

John Jenkins' (1592–1678) beschauliches Leben spielte sich die meiste Zeit in der ländlichen Ruhe im Osten Englands ab. Als Hausmusiker wohlhabender Adelige in der Grafschaft Norfolk spielte er auf Laute und Violen, unterrichtete, stand der Hausmusik vor, komponierte fleißig und fertigte Musikabschriften an.

Aufgewachsen war Jenkins im gleichen ländlichen Umfeld. Musikalisch geprägt wurde er von den musikalischen Ereignissen und bestimmten Künstlern in den großen, wohlhabenden und kunstbeflissenen Häusern. Little Johns jugendliche Ohren nahmen gewinnbringend auf, was in Kammer und Kirche erklang. Es war die Zeit eines sich verändernden musikalischen Marktes und Geschmackes, als im frühen 17. Jahrhundert die Violen-Consortmusik das Madrigal als führende höfische und häusliche Kammermusikform allmählich ablöste.

Generationen vor Jenkins hatten u. a. William Byrd, Alfonso Ferrabosco d. J., John Ward und Thomas Tomkins ein vielseitiges Repertoire an Violenmusik mit verschiedenen Tänzen und „airs“ aufgebaut. Führende Form war die Fantasia, die Jenkins besonders inspirierte. Seine Fantasia-Sammlungen zu 3, 4 und 6 Stimmen füllen die Bände XXVI, XXXIX und LXX der *Musica Britannica*.

John Coprario (gest. 1626) und sein bedeutender Schüler William Lawes (gest. 1645) begannen im höfischen Londoner Umfeld mit Vi-

olinen zu experimentieren. Vielleicht inspirierte sie der (neue) Violinenklang, mit der Kombination von einer (kurzen) Fantasia mit einem oder zwei Tanzsätzen eine neue Form zu kreieren, die heute als Fantasia-Suite bekannt ist. Doch der profilierteste Komponist dieser Form wurde Jenkins, der zwischen 1630 und 1670 ungefähr 80 Fantasia-Suiten schrieb, die je nach ihrer Besetzung in 8 Gruppen unterteilt werden (S. XXII).

Band LXXVIII der *Musica Britannica* stellt uns Jenkins als Komponist dieser Form vor. Zuerst mit seinen frühesten Beiträgen (Nr. 1–10), die sich noch stark an Coprarios Formmodell orientieren. Musikalisch geht er eigene Wege: Seine Kadenzen strukturieren deutlich die Fantasias, so dass sie einen architektonischen Eindruck vermitteln. Dagegen tendiert Coprario zu einem ‚madrigalen‘ Formtyp mit kontrastreichen musikalischen Ideen.

Das Entstehen der zweiten Sammlung der aktuellen Edition, *The Fantasia-Air Sets For Two Trebles, Bass And Organ* (Nr. 11–27), ist mit Jenkins kurzem Wirken als Mitglied der „Private Musick“ Charles' II. nach 1660 in Verbindung zu bringen. Stilistisch nähert er sich hier der italienischen Triosonate dieser Zeit. Die großzügig-virtuos ausgelegten Treble-Stimmen lassen durchweg den Gedanken an Violinen zu, deren Klang als attraktiver galt als der der Violen. Und tatsächlich lernte Jenkins in der „Private Musick“ einige der besten Violinisten seiner Zeit kennen, an die er gedacht haben mag, als er seine *Fancy-Air Sets* schrieb.

Bemerkenswert ist, dass in der zweiten hier vorliegenden Sammlung die Bassstimme immer wieder eigene (virtuose) Passagen spielt und anders als in der frühen Sammlung nicht streng mit dem Orgelbass einher geht. Gerade in den Orgelstimmen zeigt sich ein offensichtlicher Unterschied: In der frühen Sammlung ist die Orgelstimme in zwei Systemen vollständig ausnotiert. Oft eröffnet die Orgel die Fantasias und tritt immer wieder mit selbständigen Zwischenspielen auf (Faksimiles, S. XXXI und XX-XIII). In der späteren Sammlung (Nr. 11–27) liegt nur noch eine (wenig bezifferte) manchmal zweistimmige Basslinie vor, die dem Organisten kaum mehr Platz für Zwischenspiele einräumt.

Ashbees Vorwort mit seinen knappen Sätzen, klaren Aussagen, schlüssigen Argumen-

ten, seiner gelungenen Synthese von biographischen, analytischen, musikgeschichtlichen und historischen Informationen Freude beim Lesen. Das übersichtliche Notenbild sowie der Quellenkommentar sind tadellos.

(Februar 2003)

Johannes Ring

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

John Blow, jener Zeitgenosse Henry Purcells, der diesem zwar zum Vorbild diente, stets aber in dessen Schatten blieb, war selbst in verschiedenen Gattungen ein profilierter Komponist. In der britischen Denkmälerausgabe *Musica Britannica* wurde nun der vierte Band mit „Symphony Anthems“ (S. XXVI), der dritte unter der Herausgeberschaft der Blow-Koryphäe Bruce Wood, vorgelegt – neben seinen Oden und Sologesängen fraglos das fruchtbarste Schaffensgebiet Blows. Während die Oden und auch die Sologesänge mittlerweile fast völlig vergessen sind, erfreuen sich seine Anthems immer noch relativ großer Beliebtheit. Wood, heute tätig an der University of Wales in Bangor, wurde 1977 an der Universität Cambridge mit einer Arbeit über John Blow promoviert, seine Äußerungen zu dem Themenbereich sind kontinuierlich von hoher Qualität. Entsprechend erhellend ist seine Einführung in die Materie, gleichermaßen das Schaffen Blows und die Positionierung der instrumentenbegleiteten Anthems in demselben, die Gattung selbst und auch die einzelnen Werke betreffend. Wie in der Reihe *Musica Britannica* üblich, nehmen „Notes on performance“ einen wichtigen Raum ein (S. XXXI–XXXVIII), während die Quellenbeschreibungen (S. 203–205) und das Lesartenverzeichnis (S. 206–216) wie in der Reihe ebenfalls üblich auf das Minimale beschränkt bleiben; überdies werden zahllose Aspekte der Originalquellen „modernized“ und „systematized“ (S. XXXIX) – mit teilweise ausgesprochen problematischen Ergebnissen, die den Geist des Originals nur höchst verfälscht widerspiegeln. Immerhin bietet Wood die eklatant abweichenden Lesarten aus einigen Oxforde Manuskripten als Anhang; leider sind diese Lesarten aber so weit von dem eigentlichen Kontext entfernt, dass man sich eine andere

Gestaltungsweise (etwa eine Ossia-Darstellung, die platztechnisch durchaus möglich gewesen wäre) gewünscht hätte. Manche Anmerkung (etwa die Fußnote S. 87 unten) ist nicht als editorische Hinzufügung kenntlich gemacht. Insgesamt ist zu sagen, dass die neun Anthems zwar exemplarische Editionen erfahren, mit sorgfältigstem Layout und sehr guter Lesbarkeit, diese aber wissenschaftlich-kritischen Ansprüchen kaum standhalten. Aber – und das muss wohl noch einmal betont werden – es handelt sich auch um Aufführungsausgaben, deren Nutzung wahrscheinlich vor allem britischen Chören anzuraten sein wird.

(Mai 2003)

Jürgen Schaarwächter

CARL HEINRICH GRAUN / JOHANN SEBASTIAN BACH / GEORG PHILIPP TELEMANN / JOHANN CHRISTOPH ALTNICKOL [?]/ JOHANN KUHNAU [?]: Passionskantate „Wer ist der, so von Edom kömmt“ (Pasticcio). Hrsg. von Peter WOLLNY und Andreas GLÖCKNER. Leipzig: Friedrich Hofmeister Musikverlag 1997. XXI-II, 244 S. (Denkmäler mitteldeutscher Barockmusik. Serie II: Komponisten des 17. und 18. Jahrhunderts im mitteldeutschen Raum. Band 1.)

Die geläufige Praxis der Pasticcio-Bearbeitung des späten 17. und des 18. Jahrhunderts ist eher aus dem Bereich der Oper bekannt. Aber auch in der protestantischen Kirchenmusik wurde das Verfahren der Liedinterpolation oder das Hinzufügen einzelner Arien in Passionsoratorien oder -kantaten angewendet.

Carl Heinrich Grauns revidierte Fassung der sogenannten „kleinen Passion“ diente als Grundlage für dieses Pasticcio. Die Passionskantate *Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld* des damaligen Braunschweiger Vizekapellmeisters war ein bekanntes und seinerzeit weitverbreitetes Werk. Für das Pasticcio wurde die Passionskantate in zwei Teile gegliedert und um elf Sätze erweitert, so dass die Komposition heute 42 Sätze umfasst. Der Bearbeiter stellte den ersten Satz sowie den ersten Choral der Kantate *Wer ist der so von Edom kömmt* von Georg Philipp Telemann (TVWV 1:1585) an den Anfang des Pasticcios. Dieser Eröffnungssatz gab dem Pasticcio gleichzeitig seinen Namen. Außer diesen beiden Hinzufügungen weist der erste Teil keine Veränderungen ge-

genüber dem graunschen Werk auf. Das Pasticcio beginnt mit den Worten des alttestamentlichen Propheten Jesaja, die Telemann in Soli- und Tuttiabschnitten auf engem Raum abwechseln lässt. Der Tradition mitteldeutscher Vertonungen der Vox Christi entsprechend wies Telemann dem Angesprochenen die Bassstimme zu. Der nachfolgende Choral „Christus, der uns selig macht“ leitet textlich zum eigentlichen Passionsgeschehen über. Der Gedanke der Erlösung durch den Opfertod Jesu bereitet den Gläubigen also von Anfang an auf die Passionszeit vor.

Der zweite Teil der graunschen Passionskantate wurde mit neun Sätzen anderer Komponisten wesentlich erweitert. Eröffnet wird der zweite Teil mit dem ersten Satz aus der Bach-Kantate *Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott* (BWV 127), gefolgt von einem nicht weiter nachweisbaren Bass-Arioso „So heb ich denn mein Auge sehlich auf“, das aus stilistischen Gründen auch Bach zugeschrieben wird. Gegen Ende des Pasticcios wurde ein Johann Kuhnau zugeschriebener Chorsatz „Der Gerechte kommt um“ eingefügt. Außerdem weist der zweite Teil noch sechs vierstimmige Choralsätze über das Passionslied „Christus, der uns selig macht“ auf, zu denen bisher jegliche Konkordanzen fehlen. Die sechs Strophen stellen für sich genommen schon eine vollständige Erzählung des Passionsgeschehens dar. „Diese Choräle wirken in ihrer Satzstruktur sehr einheitlich und könnten auf Vorlagen aus der Feder J. S. Bachs zurückgehen“ (S. VI). Über die Person des Bearbeiters und seine Motivation lassen sich keine eindeutigen Aussagen machen. Eine Aufführung des Pasticcios – in abweichender Fassung – ist nach 1757 im thüringischen Franckenhausen durch den Thomaschüler Johann Wilhelm Cunis erfolgt. (Der Textdruck dazu liegt heute in der Stadt- und Universitätsbibliothek Göttingen).

Die Edition basiert im Wesentlichen auf einer Quelle: einer Partiturabschrift von Johann Christoph Altnickol und eines unter seiner Anleitung arbeitenden anonymen Kopisten, die um 1755 in Naumburg entstand und heute in der Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, aufbewahrt wird.

Die fundierte Einleitung ist deutsch- und englischsprachig, der Kritische Bericht dagegen ist nur in deutscher Sprache verfasst. Ergän-

zend sind die Abbildungen des Titelblatts, der ersten Notenseite von der Hand Carl Philipp Emanuel Bachs als auch f. 40v eines unbekanntenen Schreibers sowie das Titelblatt und die erste Seite des Textdrucks (Frankenhausen nach 1757) abgedruckt. Die Wiedergabe des Textes – hier als Libretto überschrieben – enthält auch die Komponistenangaben zu den einzelnen Nummern und die Nennung der Herkunft des Textes (Bibelzitat, Kirchenlied etc.).

Die von der Ständigen Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik in Sachsen, Sachsen-Anhalt, Thüringen e. V. herausgegebene Publikationsreihe richtet sich in ihren Editionsgrundsätzen nach der *Neuen Bach-Ausgabe* (NBA) und weicht nur gelegentlich von deren Verfahrensweise ab (z. B. in der transponierenden Notierung für Blechblasinstrumente und Pauken). Peter Wollny edierte die Sätze 1–21 und Andreas Glöckner die Sätze 22–42.

Die CD-Aufnahme von EMI Classics mit der Rheinischen Kantorei und dem Kleinen Konzert unter Hermann Max ist leider nicht mehr lieferbar. Sie würde die vorzügliche Edition eines interessanten Werks aus dem überaus reichen Bestand der Barockmusik stilvoll abrunden.

(Juli 2003)

Martina Falletta

JOHN MARSH: Symphonies. Edited by Ian GRAHAM-JONES. Middleton, Wisconsin: A-R Editions, Inc. 2001. Part 1: The Salisbury and Canterbury Symphonies (1778–1784). XVII, 255 S.; Part 2: The Chichester Symphonies and Finales (1788–1801). XIV, 213 S. (Recent Researches in the Music of the Classical Era. Volumes 62 and 63.)

Die Sinfonik des 18. Jahrhunderts in Großbritannien wurde in der bisherigen Forschung lange auf die Sinfonik der Metropole London beschränkt. Es entwickelte sich jedoch bereits recht früh jeweils lokales Musikwesen, das durchaus nur gelegentlich aristokratisch geprägt war. In Oxford befindet sich das älteste erhaltene öffentliche Konzerthaus (der Holywell Music Room), ähnliche Konzerthäuser gab es in vielen Städten, etwa in Newcastle, Bath, Edinburgh oder Manchester. Das Konzertleben kaum einer dieser Städte ist bislang genügend untersucht, insbesondere Bath mit dem äußerst produktiven William Herschel (die Manu-

skripte von 24 „Sinfonie da Camera“ aus den Jahren 1760–1764 finden sich in der British Library) und der Familie Linley wird geradezu stiefmütterlich behandelt. Der wichtigste Komponist von Sinfonien in Großbritannien außerhalb Londons allerdings war John Marsh, dessen Tagebücher 1998 vorgelegt wurden: *The John Marsh Journals: The Life and Times of a Gentleman Composer (1752–1828)*, edited, introduced and annotated by Brian Robins, Stuyvesant 1998 (*Sociology of Music*, No. 9). Auffallend sind zunächst zwei Dinge: Erstens, dass sich bis heute außer Robins und Graham-Jones kaum ein Autor mit Marsh befasst hat, und zweitens, dass alle auf ihn bezogenen Publikationen in den Vereinigten Staaten erschienen sind. Fakt ist, dass die Publikation der hier vorgelegten Partituren durch die ablehnende Haltung britischer Verlage jahrelang verzögert wurde.

1752 in Dorking (Surrey) geboren, war Marsh ältester Sohn eines Hauptmanns der britischen Marine. Nach erstem Schulunterricht in Greenwich erhielt er seinen ersten Violin- und Musiktheorieunterricht in der Nähe von Portsmouth. Kurze Zeit später begann er eine Ausbildung zum Anwaltsgehilfen in Romsey (Hampshire); in dem musikinteressierten Haushalt konnte er auch seine musikalischen Fertigkeiten vervollkommen. Nach seinem Anwaltsexamen zog er 1776 mit seiner jungen Familie in das nahe gelegene Salisbury, wo er seine mittlerweile *Siebte Sinfonie* schrieb (sie, wie zahlreiche andere, wurde nie gedruckt und ist heute verschollen). 1781 erbte Marsh den Familiensitz in Nethersole südlich von Canterbury und traf im selben Jahr mit Johann Christian Bach zusammen. Mit dem Umzug nach Canterbury 1783 beschloss Marsh seine juristische Karriere, seine erste gedruckte Sinfonie erschien 1784 unter dem Namen „Sharm“, einem Anagramm seines Namens. 1787 ging er nach Chichester, wo er bis zu seinem Tod 1828 lebte. Seine letzten Sinfonien entstanden 1816, drei Jahre nach seinem Rückzug aus dem städtischen Konzertleben.

Graham-Jones' Beschäftigung mit den Werken resultierte erst nach über zwanzig Jahren in diesen Editionen, die Graham-Jones selbst nach in Cambridge, Canterbury und London aufgefundenen zeitgenössischen gedruckten (teilweise vom Komponisten korrigierten und

erweiterten) Stimmen gesetzt hat. Der Notentext hat die Klarheit und Übersichtlichkeit vieler britischer Editionen, und von der Ausführung her entspricht die Ausgabe (die Papierqualität vielleicht ausgenommen) Editionen der *Musica Britannica*, einer Reihe, in der sie eigentlich hätte erscheinen müssen. Sie entspricht in jeder Hinsicht wissenschaftlichen und praktischen Erfordernissen, mit gut gegliederter Einleitung und überschaubarem Kritischen Bericht; nur die Würdigung der unterschiedlichen Quellen kommt etwas zu kurz. Graham-Jones hat schon 1989 fünf der nun vorgelegten Sinfonien in Chichester mit dem von ihm neu gegründeten Chichester Concert eingespielt (Olympia OCD 400).

Die Auflösung der komplizierten Nummerierung der Marsh-Sinfonien (vgl. die genannten *Journals*, S. 768–770) unterlässt Graham-Jones in dieser Ausgabe bewusst, sind doch von den 39 in den Jahren 1770–1816 entstandenen Sinfonien (in den Violinstimmen sind die Werke immer als „Sinfonia“ bezeichnet), die den ganzen Entwicklungsradius von der Mannheimer Sinfonie über Johann Christian Bach und Joseph Haydn aus Marshs Perspektive widerspiegeln, nur neun erhalten geblieben, davon eine für zwei Orchester. Sechs Sinfonien erschienen zu Marshs Lebzeiten in unregelmäßiger Folge als *Six Favourite Symphonies*, die erhaltene Sinfonie *La Chasse* als gezählte siebte. Nur die chronologisch zuerst komponierte Sinfonie ist in den Quellen nicht gezählt, wird von Graham-Jones aber in einem handschriftlichen Verzeichnis Marshs mit einer achten Sinfonie dieser Reihe gleichgesetzt (S. 249 in Part 1 bzw. S. 207 in Part 2). Die genutzten Nummerierungen werden leider erst im Kritischen Bericht erläutert und bleiben inkonsistent.

(Februar 2003) Jürgen Schaarwächter

Das Husumer Orgelbuch von 1758. Sammlung Benedix Friedrich Zinck. Eingeleitet und hrsg. von Konrad KÜSTER. Stuttgart: Carus 2002. XXI, 136 S.

Abseits der Hochburgen der „Norddeutschen Orgelschule“ und Orgelbaukunst, wie z. B. Hamburg, Lübeck, Lüneburg und Celle, die geprägt sind durch Musiker wie Heinrich Scheidemann, Jacob Prätorius, Georg Böhm, Franz

Tunder und Dietrich Buxtehude, hatte sich im nordfriesischen Husum der Buxtehude-Schüler Nicolaus Bruhns (1666–97) einen Namen als überragender Organist und Komponist gemacht.

Außer in der Marienkirche, wo Bruhns tätig war, gab es noch im Schloss zu Husum eine größere Orgel. Das Schloss, das damals der dänischen Krone gehörte, war gleichzeitig Dienstsitz des Husumer Amtmanns. 100 Jahre bevor Theodor Storm die graue Stadt am Meer in seinem literarischen Schaffen berühmt machte, wirkte dort einige Jahre (nebenberuflich) als Organist Benedix Friedrich Zinck (1715–99), der Verfasser des Orgelbuches von 1758, des Gegenstandes dieser Besprechung.

Ein genauer Anlass für das Entstehen der Handschrift ist nicht festzustellen. Der Titel *Das Husumer Orgelbuch von 1758* stammt nicht von Zinck. Auf dem Titelblatt der Sammlung (Faksimile S. XV) ist zu lesen: „Praeludien, Fugen und Concerten für die Orgel mit Pedal“. Autor und Datum sowie Vermerke späterer Besitzer bringen die Orgelsammlung nicht mit Husum in Verbindung. Die Eintragungen, alle aus der Feder Zincks, umfassen 17 Titel, davon sechs Musikstücke anonymer Komponisten, des Weiteren Werke von Christoph Wolfgang Druckenmüller (5) und Marx Philipp Zeyhold (4). Druckenmüller wirkte hauptsächlich in Stade und Verden (im heutigen Niedersachsen, ca. 200 km von Husum entfernt); Zeyhold in Drochtersen, das wie Verden damals zum schwedischen Herzogtum Bremen-Verden gehörte.

Mit einer einzigen Miniatur von 28 Takten (*Adagio in D*) von N. Bruhns und einem viersätzigen Gebilde (*Präludium, Fuge, Adagio und Chaconne in D*) von Hinrich Zinck (1677–1751, Benedix Friedrichs Onkel, der in Tönning, Itzehoe – Orgel aus der Arp Schnitger-Schule in St. Laurentii – und in Wilster wirkte), fällt die lokale Vertretung im Husumer Orgelbuch bescheiden aus. Als Komponist versucht Hinrich Zinck an die bedeutende norddeutsche Gattung des mehrteiligen Präludium (Toccata) und Fuge von Buxtehude und Bruhns anzuknüpfen. So auch das anonyme erste Werk der Sammlung *Präludium, Fuge, Allegro/Adagio und Chaconne*, das womöglich auch von Hinrich Zinck stammt oder gar ein Elaborat des Neffen ist. Letztere bleibt nach vier Takten ein Frag-

ment. Definitiv tritt Benedix Friedrich Zinck als Lieferant eines alternativen langsamen Satzes („Largo“) von 12 Takten anstelle des ursprünglichen Adagios im anonymen *Concerto in D* (Nr. 17 der Sammlung) in Erscheinung (S. 124 f.). Dieses Ersatzstück wurde 1788 eingetragen und steht im Widerspruch zur Äußerung im Vorwort „Die Entstehung seines Orgelbuches erstreckte sich kaum über längere Zeit, sondern dürfte eng mit der Datumsangabe auf der Titelseite ‚1758 Martij‘ zusammenhängen“ (S. IV). Auf der folgenden Seite ist zu lesen: „Zinck hat sich nach 1758 jahrzehntelang mit dem Band beschäftigt [...]“. Und 1788 war Zinck schon 17 Jahre lang Domorganist in Schleswig. Doch zeigt sich der Ausgabetitel *Das Husumer Orgelbuch von 1758* als editorisch gelungene, marktwirksame Lösung, die vermutlich den einen oder anderen Sponsor und Käufer an der Nordseeküste angesprochen hat.

Verschiedene Komponisten legten Sammlungen mit kurzen Einzelstücken an, deren pädagogische Intention bekannt ist. Ein Paradebeispiel ist Johann Sebastian Bachs *Orgelbüchlein*, in dem in hoher Kunstfertigkeit und mit bemerkenswertem spieltechnischen Anspruch Kirchenlieder bearbeitet sind. In Zincks Orgelbuch fällt die Kürze der Sätze auf. Am besten gearbeitet sind die Sätze der Concerti von Druckenmüller, in denen thematische Ideen, formaler Aufbau und spieltechnischer Anspruch in einem niveaувollen Verhältnis zueinander stehen. Dies trifft auch auf Zeyhold und die anonymen Concerti zu. Durchschnittlich haben die schnellen Sätze 55 Takte, die langsamen Sätze 20 Takte, wobei diese durch ihr ruhiges Tempo länger dauern können als die schnellen Ecksätze der Concerti. Da fällt Druckenmüllers „Vivace“ des *Concerto in A* (14) mit genau 101 Takten zumindest quantitativ auf.

Ist die Kurzatmigkeit der von Zinck aufgezeichneten Sätze mit der wirtschaftlich angespannten Lage des Organisten begründet, der einem Kalkanten kaum Geld zahlen konnte? War es Mode, kleine Unterhaltungsstücke vorzutragen, losgelöst von liturgischen Zeiten, geeignet als Musik zur Marktzeit oder um Schlossbesucher zu unterhalten? Oder war gar der Blasebalg der Schlosskapellenorgel, die in Zincks Sterbejahr abgebaut und in Kopenhagen wieder aufgebaut wurde, undicht und lieferte nur Winddruck für kleine Sätze? Wir wissen es

nicht – wir freuen uns mit den Husumern, dass Zinck Noten lesen und schreiben konnte.

Das Besondere des „Husumer Orgelbuches von 1758 [bis 1788]“ sind die 12 Konzerte, die offenkundig keine Bearbeitungen sind, sondern Originalliteratur für die Orgel (S. IV). Sie bringen einen ganz neuen Aspekt in die norddeutsche Orgelmusik ein. (Orgelwerke Druckenmüllers erschienen 1996 als Erstausgabe im Strube Verlag, Berlin/München.) Das Orgelbuch Zincks bereichert durch Erstausgaben der Concerti von Zeyhold und anonymen Verfassern den besagten Aspekt. Die drucktechnisch und benutzerfreundlich gelungene wissenschaftlich-kritische Praktikerausgabe des *Husumer Orgelbuchs* im Carus-Verlag bemerkt auf den Anfangsseiten der 17 Orgelwerke, ob es sich um eine Erstausgabe handelt.

Ein Anliegen Zincks scheint es gewesen zu sein, die Tradition, in der N. Bruhns stand und an die sein Onkel mit einem mehrteiligen Präludium/Fuge-Komplex (Nr. 2, vielleicht sogar Nr. 1 des Manuskriptes) anzuknüpfen versuchte, mit der neuen (norddeutschen) Mode der Konzerte für Orgel in Verbindung zu bringen. Allerdings hat er die 28 Adagio-Takte von Bruhns später gestrichen. Das spieltechnische Niveau weist B. F. Zinck als passablen Orgelspieler mit rudimentärem Interesse am Pedalspiel aus. Wer Zincks Orgelsätze anschaut und spielt, wird wahrscheinlich jenseits aller Geschmacksstreitigkeiten gleichfalls zu dem Ergebnis kommen, dass man ohne jede Inspiration leider nur Akkorde, Sequenzketten und Figurenmuster aneinander reihen wollte und sich als Kontrapunktiker größter Zurückhaltung unterwarf. Musikalisch besonders traurig ist die *Fuga* des ersten Werkes der Sammlung Zinck, 55 Breventakte über die Tonfolge *g' as' f'* (immerhin mit Triller) *g' es' f'* (gleichfalls Triller) *g' c'* in der Qualität eines langweiligen Kantionalsatzes. Es stellt sich die Frage, wie der Musikant aus Husum zu der Stelle des Organisten am Dom zu Schleswig kam, „die traditionell bestbezahlte Organistenstelle im historischen Schleswig-Holstein“ (S. IV), und wie er dort seinen Dienst versehen konnte.

Das Vorwort beschreibt gut die geokulturelle Situation Husums sowie des Alten Landes und Kehdingens, wo Druckenmüller und Zeyhold, die mehr als die Hälfte der Sammlung Zincks komponierten, wirkten, und liefert gute Erklä-

rungen dafür, wie deren Kompositionen zu Benedix Friedrich Zinck (nach Husum) gelangten. (Februar 2003) Johannes Ring

ROBERT SCHUMANN: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II: Kammermusik, Werkgruppe 2: Werke für Streicher und Klavier, Band 3: 1. Sonate für Pianoforte und Violine op. 105, 2. Sonate für Violine und Pianoforte op. 121, F. A. E.-Sonate, 3. Violinsonate WoO 2.* Hrsg. von Ute BÄR. Mainz u. a.: Schott 2001. XVII, 471 S., *Faksimile-Beiheft*, 68 S.

Robert Schumanns Sonatenschaffen konzentriert sich auf zwei Bereiche mit je drei Beiträgen. Den Klaviersonaten aus den 1830er-Jahren steht die späte Trias der Violinsonaten gegenüber, deren Entstehung und Erprobung eng mit den Namen der Geiger Ferdinand David, Wilhelm Joseph von Wasielewski und Joseph Joachim verknüpft ist. Wurden die ersten beiden, zwischen September und November 1851 entstandenen *Violinsonaten a-Moll* op. 105 und *d-Moll* op. 121 noch zu Schumanns Lebzeiten publiziert, so hat die im Oktober 1853 komponierte 3. *Violinsonate* eine bezeichnend gespaltene, komplikationsreiche Geschichte: „Intermezzo“ und „Finale“ waren zunächst Bestandteile der sogenannten *F. A. E.-Sonate*, die Schumann gemeinsam mit Albert Dietrich und Johannes Brahms als Freundschafts- und Rätselwerk für Joseph Joachim schrieb. Nur wenige Tage später ersetzte er die Beiträge seiner Koautoren durch zwei eigene Sätze. Die Vorbehalte gegenüber Schumanns spätem Schaffen mussten die 3. *Sonate*, eines seiner letzten Werke überhaupt, in besonderem Maße treffen. Entsprechend gelangte sie mit Verzögerung in nicht eben überzeugenden Editionen an die Öffentlichkeit: Während „Intermezzo“ und „Finale“ 1935 in der Erstausgabe der *F. A. E.-Sonate* publiziert wurden, lag die 3. *Sonate* als Ganzes erst 100 Jahre nach Schumanns Tod gedruckt vor. Das hatte zur Folge, dass Schumann-Biographen und Musiker bis in jüngste Zeit vielfach nur von den ersten beiden Werken Notiz nahmen.

Der von Ute Bär im Rahmen der neuen *Schumann-Gesamtausgabe* vorgelegte Band mit den Violinsonaten dürfte solcher Partialwahrnehmung künftig qualitativ und quantitativ gewichtig entgegenwirken. Dass die Edition ne-

ben den drei Schumann-Sonaten auch die komplette *F. A. E.-Sonate* umfasst, ist aufgrund der entstehungsgeschichtlichen Zusammenhänge ebenso sinn- wie reizvoll (Schumanns „Intermezzo“ und „Finale“ werden dadurch in diesem Band zweimal wiedergegeben). Der Kritische Bericht, der viele unbekannte Quellen einbezieht, informiert reichhaltig und vielseitig über Entstehung, Drucklegung, Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte der Werke; hier wird der bisherige Forschungsstand zweifellos erheblich erweitert und optimiert. So wird die Publikationsgeschichte der ersten beiden Sonaten weit stärker als bisher ausgeleuchtet. Und ein in dieser Edition erstmals veröffentlichter Brief Clara Schumanns von Ende 1859, der ihre vorübergehende Absicht enthüllt, die Mittelsätze der 3. *Sonate* vom Hamburger Verleger Julius Schubert als „zwei Fantasiestücke“ oder „Andante und Scherzo aus einer noch unvollendeten (!) Sonate“ publizieren zu lassen, ist ein entscheidender Hinweis auf die – unter Forschern jahrzehntelang strittige – authentische Folge der Mittelsätze.

Bei der Edition des Notentextes wurde die Herausgeberin mit wechselnden Quellenkonstellationen konfrontiert: Fehlen für die 1. *Sonate* die editorisch entscheidenden abschriftlichen Stichvorlagen von Klavierpartitur und Violinstimme, so sind für die 2. *Sonate* alle relevanten Quellen überliefert (Korrekturabzüge beider Werke sind nicht mehr vorhanden). Am unbefriedigendsten bleibt die Quellenlage bei der 3. *Sonate*. Alle vier Sätze liegen zwar in Schumanns Niederschrift vor: „Intermezzo“ und „Finale“ sind im Sammelautograph der *F. A. E.-Sonate* enthalten, während ein weiteres, ziemlich flüchtig geschriebenes Manuskript die nachkomponierten Sätze (Kopf- und Scherzosatz) umfasst; hinzu kommt eine abschriftliche Violinstimme zur *F. A. E.-Sonate*, die Schumann in seinen Sätzen noch merklich überarbeitete. Doch die von ihm ebenfalls revidierten und somit editorisch entscheidenden abschriftlichen Klavierpartituren der *F. A. E.-Sonate* und der 3. *Sonate* sind verschollen. Da vor allem die Abschrift der 3. *Sonate* zahlreiche substantielle Präzisierungen, Korrekturen und Ergänzungen enthalten haben muss, ist für dieses Werk nur das vorletzte Werkstadium überliefert. Aus dieser Notsituation hat Ute Bär weithin das editorisch Beste gemacht, was zu

machen war. Die Reihenfolge der Mittelsätze wurde nach Auswertung der maßgeblichen Werk- und Briefquellen gegenüber der problematischen Erstausgabe von 1956 geändert: Das Intermezzo steht jetzt mit Recht an zweiter, das Scherzo an dritter Stelle. Korrigiert ist auch die Fehleinschätzung der Erstausgabe im Hinblick auf den Verlauf des Scherzosatzes. Derart gravierende Änderungen waren bei der Edition der beiden anderen Sonaten nicht notwendig, obgleich auch dort eine ganze Reihe von Emdationen und Konjekturen gegenüber den jeweiligen Hauptquellen (Originalausgaben von Partitur und Violinstimme) vorgenommen wurden.

Das editorische Konzept des Bandes, der mit Ausnahme der tabellarischen Revisionsberichte zweisprachig (deutsch-englisch) angelegt ist, wirkt weithin überzeugend. Dass die Revisionsberichte zwar in der Regel „alle Unterschiede zwischen den Quellen“ auflisten, doch frühere, von Schumann durch Korrektur verworfene Lesarten der Arbeitsmanuskripte nur dann dokumentieren, wenn diese im Erstdruck restituiert wurden (siehe S. 218, 298), mag man im Hinblick auf die Werkgenese bedauern. Doch das in den Band eingelegte Faksimile-Beiheft stellt erfreulich reiches Studienmaterial zum kompositorischen Arbeitsprozess zur Verfügung: Hier sind die autographen Manuskripte aller drei Sonaten abgebildet; zusätzlich gibt der Hauptband die beiden fremden *F. A. E.-Sätze* in Dietrichs und Brahms' eigenhändigen Niederschriften wieder (Beispielseiten aus den von Schumann korrigierten Abschriften bleiben dagegen ausgespart).

Der Violinsonaten-Band gewinnt durch die hilfreich kommentierten Schwarz-weiß-Faksimilia zugleich ein hohes Maß an philologischer Transparenz. Denn mit ihrer Hilfe lassen sich viele editorische Entscheidungen nachvollziehen, evaluieren – und gegebenenfalls auch kritisieren. Die folgenden Hinweise seien somit vor allem als dankbare Reaktion auf die Einladung zur aktiven Auseinandersetzung mit Ute Bärs beeindruckender Edition verstanden.

Fragen könnte man beispielsweise, ob die Tendenz zur editorischen Angleichung tatsächlicher oder scheinbarer Parallelstellen dem historisch-kritischen Ansatz der Edition immer dienlich ist. Dabei wird in der Regel „der differenzierteren Variante der Vorzug ge-

geben“ (siehe S. 299, vgl. S. 218). Als strittiges Beispiel sei ein Eingriff der Herausgeberin in die rhythmische Orthographie des Hauptthemas aus dem Kopfsatz der 1. Sonate genannt: Schumann hatte in den vier eröffnenden Themenzeilen den jeweils zweiten Zeilentakt durch hemiolische Viertelnoten im 6/8-Metrum orthographisch akzentuiert (siehe T. 2, 7, 12, 17). Im Gegensatz zu Autograph und Originalausgabe sowie zu den drei ersten Themenzeilen ersetzt Bär in der vierten Zeile die Viertelnoten-Hemiolik von T. 17 durch übergebundene Achtelnoten (S. 2) und verweist im Revisionsbericht zur Begründung auf die Achtelnoten-Orthographie des Repräsentaktes 131 (S. 220, vgl. S. 225). Dieser Takt ist im Autograph jedoch nicht ausnotiert, während er in der Originalausgabe aus ungeklärten Gründen Schumanns anfängliches Differenzierungssystem durchbricht (die abschriftliche Stichvorlage ist, wie erwähnt, verschollen). Doch setzt Bär's editorische Entscheidung nicht an der falschen Stelle – das heißt am orthographisch stringenten Satzbeginn statt im problematischen Repräsentakt – an? Lässt sie nicht außer Acht, dass Schumann die anfangs gleichsam exterritorial notierte Hemiolik erst im weiteren Verlauf der Exposition zunehmend ins 6/8-Metrum integrierte? Verunklart der punktuell begründbare Eingriff nicht Schumanns anfangs geradezu ‚analytische‘ rhythmische Orthographie?

Weitere Beispiele für starke editorische Vereinheitlichungen und Modernisierungen ließen sich mühelos anführen, ob es um die Bogensetzung oder um die Verteilung des Klaviersatzes auf zwei Systeme geht. Vor allem in ihrem Bestreben, Schumanns Klaviernotation in puncto „stimmiger“ Pausensetzung zu vervollständigen, modernisiert die Herausgeberin in ihrer historisch-kritischen Ausgabe paradoxerweise stärker, als es gängige praktische Ausgaben des 20. Jahrhunderts taten. Ein Beispiel liefert der langsame Satz der 2. Sonate (vor allem die Schluss-Seiten 69–71). Dort wirkt Schumanns charakteristische changierende Stimmigkeit durch die pausenorthographischen Perfektionierungen im neuen Notenbild letztlich überladen – wobei die Ergänzungen im Einzelfall noch inkonsequent bleiben (vgl. auf S. 69 die Takte 106 und 111 im unteren Klaviersystem).

Dass sich für einen so umfangreichen, gehaltvollen Band im Detail Addenda und Corrigenda nennen lassen, kann kaum verwundern. Sie betreffen in den Worttexten überwiegend die Fußnoten, die wichtige Nachweise, Ergänzungen und Begründungen zum Haupttext liefern. Einige Corrigenda seien genannt: Joseph Joachims und Clara Schumanns private Düsseldorfer Aufführung einer laut Bär's Angaben nicht eindeutig identifizierbaren schumannschen Violinsonate am 18. Mai 1853 (S. 204, Anmerkung 78; S. 264, Anmerkung 86) betraf nachweislich die 1. Sonate (siehe Berthold Litzmann, *Clara Schumann. Ein Künstlerleben*, Bd. 2, Leipzig ⁵1918, S. 278). Die Frage, ob beim Bonner Besuch Robert und Clara Schumanns am 15. November 1853 Teile der 2. oder 3. Sonate musiziert wurden, wird in den werkgeschichtlichen Kapiteln beider Werke inkonsistent diskutiert (S. 267 f. mit schiefer Darstellung, doch korrekter Literaturangabe zu Litzmann; S. 387 mit korrekter Darstellung, doch unzutreffendem Verweis auf Litzmanns Biographie). Mit dem auf S. 205 in Anmerkung 84 erwähnten „Andante“ der 1. Sonate war sicher nicht der Kopfsatz gemeint, wie Bär vermutet, sondern der Mittelsatz; der Rezensent verwies nach damaliger Gepflogenheit auf den Satz-Typus („Andante“ als langsamer Binnensatz). Auf S. 206 samt Anmerkung 90 geht es nicht um Georg, sondern um Joseph Hellmesberger (auf S. 205 zweimal korrekt angegeben – dort allerdings mit inkorrekt geschriebenen Nachnamen). Und auf S. 202 ist in Anmerkung 72 (Zeile 6) an Stelle des irrtümlichen Briefdatums „22. Januar 1854“ zu lesen: 22. Oktober 1853.

Gravierender für die musikalische Praxis sind einige Errata im Notentext, die hoffentlich noch korrigiert werden, wenn aus dem Gesamtausgaben-Band praktische Editionen abgeleitet werden. Genannt seien folgende, bei Stichproben entdeckte Fälle: S. 2 (Opus 105, 1. Satz), Takt 5, Klavier, unteres System: letzter Note fehlt Achtfahne; S. 9 (ebenda), T. 114, Kl., u. Sys.: letzte Note irrtümlich *F* statt *A*; S. 43 (op. 121, 1. Satz), T. 147, Kl., o. Sys.: erste übergebundene Unternote irrtümlich *e-e* statt *g-g*; S. 50 (ebenda), T. 243, Kl., o. Sys.: letzte Note irrtümlich ohne Staccato; S. 133 (*F. A. E.-Sonate*, 4. Satz), T. 43, Violine: 3. Zählzeit ist zu korrigieren gemäß S. 173, T. 43.

Im Notentext der 3. *Sonate* finden sich einige durch Schumanns recht flüchtige Niederschrift der nachkomponierten Sätze provozierte Übertragungsirrtümer wieder, unter denen schon die Erstaussgabe von 1956 litt. So ist in T. 143 des 1. Satzes (S. 157) im Violinpart nach dem übergebundenen g^3 statt der sinnwidrigen Folge von kleiner Vorschlagnote a^2 und Sechzehntelnote d^3 die Sechzehntelnote $\#d^3$ zu lesen und zu spielen (vgl. auch Paralleltakte 31, 70, 104); das Faksimile-Beiheft (S. 63) zeigt, dass Schumanns leicht kryptisch, doch nicht untypisch geformtes #-Vorzeichen missdeutet wurde. Ebenso lässt das Beiheft (S. 66) vermuten, dass im 3. Satz beim Übergang T. 47/48 (Hauptband, S. 165) für den Klavierbass statt der Folge $C/c-C/c$ mit frei ergänzten Haltebögen die Folge $C/c-\#C/\#c$ zu lesen ist, die aus einer Korrektur hervorging und mit der Violinpartie reizvoll chromatisch dissoniert. Hinzu kommen neue Textprobleme: Im 3. Satz ist für die 3. Zählzeit von T. 8, 44 und 78 (S. 163, 165, 167) im oberen System des Klavierparts statt der Unternote a wohl d^1 zu lesen (Beiheft, S. 64). Und in T. 57 des 1. Satzes notierte Schumann die 1. Zählzeit im Klavierbass zweifellos missverständlich (Beiheft, S. 60); doch die Übertragung, die zugleich den im Autograph nicht ausnotierten Repräsentakt 130 tangiert, überzeugt satztechnisch-klanglich nicht (Hauptband, S. 150, 156); eher war in T. 57¹ die Undezime C/f intendiert.

Auch über andere editorische Entscheidungen und Kommentierungen ließe sich anhand des Beiheftes trefflich diskutieren, etwa über die abschließenden Klavierpassagen im Finale der 1. *Sonate*. Dort bleibt für T. 207 eine Notendivergenz zwischen Autograph und Originalausgabe im Revisionsbericht unerwähnt (S. 242); eine weitere Divergenz in T. 209, die durchaus als Resultat einer klang- und spieltechnischen Korrektur interpretierbar wäre, wird zugunsten der autographen Lesart entschieden.

Zweifellos wird die Herausgeberin in einer praktischen Ausgabe der 3. *Sonate* in einigen Fällen praktikablere Spielvorschläge unterbreiten als in ihrer wissenschaftlichen Edition. Dies betrifft insbesondere Reprises- bzw. Wiederholungsteile, die Schumann im Autograph der nachkomponierten Sätze nicht ausnotierte. Seine verbalen Verlaufsangaben blieben hier

im Hinblick auf Details des Notentextes zu ungenau, so dass bei quellengetreuer Auflösung des Notentextes der Tonumfang der Violine gelegentlich unterschritten wird (siehe S. 156, T. 130–131 und 134) und ein Takt teilweise leer bleibt (S. 157, T. 139). Bei derartigen Notenversehen, die in der verschollenen Abschrift zweifellos bereinigt wurden, folgt die historisch-kritische Ausgabe der philologischen Reinheit zuliebe genau der fehlerhaften oder unvollständigen Quelle und beschränkt sich auf Lösungsvorschläge im Revisionsbericht. Dagegen wird Schumanns rhythmisches Versehen in T. 36 des Scherzosatzes schon im Notentext selbst korrigiert (siehe S. 165 und 430).

Ungeachtet solcher Fragen und Einwände aber bildet Ute Bärs Edition für die künftige wissenschaftliche und künstlerische Auseinandersetzung mit Schumanns Violinsonaten eine hochwillkommene Arbeitsbasis, auf die man keinesfalls mehr verzichten möchte.

(März 2003)

Michael Struck

FERENC ERKEL: Bátori Mária. Opera két felvonásban/Opera in two acts. Szöveg/Text by Benjámín Egressy. Közreadja/Edited by Miklós DOLINSZKY, Katalin SZACSVAI-KIM. 2 Bände. XLV, 785 S. Budapest: Rózsavölgyi és Társa kiadása 2002 (Operák/Operas 1,1 and 1,2.)

Der Komponist, Pianist, Dirigent und Musikpädagoge Ferenc Erkel (1810–1893) war zweifelsohne die bedeutendste Persönlichkeit im ungarischen Musikleben des 19. Jahrhunderts; er war an der Leitung bzw. Gründung fast aller wichtigen musikalischen Institutionen in Ungarn beteiligt. Zwischen 1838 und 1874 wirkte er als Dirigent des Opernvereins am Ungarischen Nationaltheater, war ab 1884 Generalmusikdirektor des Budapester Opernhauses, leitete von 1853 bis 1874 die Ungarische Philharmonische Gesellschaft und fungierte zwischen 1875 und 1887 als Direktor des Budapester Konservatoriums.

Über die Grenzen des nationalen Musiklebens hinaus machte sich Erkel u. a. als Komponist der bis heute gültigen ungarischen Nationalhymne, vor allem aber als Begründer der ungarischen Nationaloper einen Namen. Erkels zwischen 1840 und 1885 entstandenen,

insgesamt neun Opern, von denen die letzten z. T. in Zusammenarbeit mit seinen Söhnen entstanden sind, war zwar ein höchst unterschiedlicher Erfolg beschieden, die beiden Opern *Hunyadi László* (1844) und *Bánk bán* (1861) gehören allerdings bis heute zum festen Repertoire ungarischer Opernhäuser und erlebten auch im Ausland erfolgreiche Aufführungen. In ihnen, wie auch in den anderen weniger erfolgreichen Opern verbindet sich die nationale Thematik – als Sujets dienen zumeist dramatische Ereignisse aus der Vergangenheit des ungarischen Volkes – mit Vertonungen, die mehr oder weniger stark vom Verbunkos, der ungarischen Nationalmusik der Romantik, geprägt sind.

In Zusammenarbeit mit der Széchényi-Nationalbibliothek hat das Musikwissenschaftliche Institut der Ungarischen Akademie der Wissenschaften als Wiederaufnahme eines unvollendeten Projektes aus den 1960er-Jahren nun mit der Veröffentlichung einer wissenschaftlich-kritischen Gesamtausgabe der Opern Erkels begonnen. Als erstes wurde im vergangenen Jahr *Bátori Mária*, Erkels erste Oper, in zwei Bänden bei Rózsavölgyi herausgegeben. Nach ihrer ungeheuer erfolgreichen Uraufführung am 8. August 1840 im „Ungarischen Theater“ („Magyar Színház“) zu Pest wurde das Theater spontan in „Nationaltheater“ („Nemzeti Színház“) umgetauft, *Bátori Mária* selber wurde, obgleich ihre Arien und Rezitative an Bellini und Mozart erinnern und ihre formale Gestaltung meyerbeerschen Vorbildern entlehnt ist, bis zum Erscheinen des *Hunyadi László* im Jahre 1844 als erste ungarische Nationaloper gefeiert.

Bei ihrer Herausgabe der *Bátori Mária* konnten sich die Autoren nicht nur auf das Autograph, sondern auch auf ein recht umfangreich erhalten gebliebenes Vortragsmaterial (Orchester-, Chor-, Solostimmen) stützen. Veröffentlicht wurden in den vorliegenden Bänden im Wesentlichen der Notentext in seiner letzten vom Komponisten autorisierten Form inklusive aller vom Komponisten selbst angefertigten bzw. autorisierten Korrekturen sowie vollständig erhaltene musikalische Einlagen und Einschübe, durch welche die Oper im Verlaufe ihrer Aufführungsgeschichte ergänzt wurde. Die Bände sind mit einer umfangreichen ungarisch- und englischsprachigen Einführung in die ungarische Musiktheatergeschichte vor Erkel, über den historischen Hin-

tergrund der Handlung der Oper, ihre Rezeption und den Begriff der Nationalmusik in Ungarn versehen; abgerundet wird die Einführung mit Anmerkungen zu den musikalischen Einlagen, über die prominentesten Darsteller der Oper und ihre erfolgreichsten Inszenierungen. Darüber hinaus ist dem Partiturtex ein Faksimileteil vorangestellt, welcher u. a. aus der Originalpartitur, aus einer für eine Militärkapelle erstellten Suite, aus diversen Stimmheften, Chorpartituren und einem Souffleurbuch zitiert. Im Anhang zum zweiten Band finden sich schließlich noch Varianten zu Teilen der Originalpartitur (u. a. die erwähnte Suite für Militärkapelle), das ungarische Originallibretto inklusive einer englischen Prosaübersetzung sowie eine zeitgenössische Kunstübersetzung des Librettos in die deutsche Sprache.

Mit diesen ersten, sehr umfassend und auch äußerlich ansprechend gestalteten Bänden der kritischen Gesamtausgabe der Erkel-Opern leistet die ungarische Musikwissenschaft einen wertvollen und seit Jahrzehnten überfälligen Beitrag zur Bewahrung des nationalen kulturellen Erbes. Für die Musikforschung außerhalb Ungarns liefert die mit dieser Publikation in Angriff genommene Gesamtausgabe der Erkel-Opern eine unentbehrliche Grundlage für vergleichende Studien zur Geschichte der europäischen Nationaloper.

(Januar 2003)

Guido Elberfeld

LEOŠ JANÁČEK: *Amarus. Kantate für Soli, gemischten Chor und Orchester (1897). Partitur.* Hrsg. von Leoš FALTUS, Marie KUČEROVÁ und Miloš ŠTĚDRŮŇ. Praha: Editio Bärenreiter 2000. XVIII, 136 S. (Kritische Gesamtausgabe. Reihe B, Band 1.)

Amarus gehört zu jenen Werken Leoš Janáčeks, die hierzulande dringend wiederentdeckt werden sollten: Ein relativ früher, unbekannter Janáček tritt uns hier entgegen. Und wenn das Vorwort zur vorliegenden Edition noch fast entschuldigend meint, *Amarus* sei ein „Werk, das vielfach noch Spuren des Suchens trägt“ (S. XI), so hört man diesem Suchen – immerhin das „Suchen“ eines über 40-jährigen Komponisten – doch gerne zu. *Amarus* lässt uns mitverfolgen, welche Entwicklung Janáček als Komponist nahm, welche Wurzeln seiner Ästhetik zugrunde liegen: spätromantische Harmonik, in

die sich bereits Folkloristisch-Modales eingeschlichen hat, ein Lyrismus, der bereits auch die für Janáček so typischen Ausbrüche kennt, und nicht zuletzt der Blick auf die „arme Kreatur“. Hier ist es ein junger Mann, der „von Kindheit an“ im Kloster lebt, da er „in Sünde geboren ward“. Sein Name, Amarus, spricht Bände. Dieser blasse junge Mann, in dessen Figur man die Gesichtszüge des jungen Klosterschülers Janáček wieder zu erkennen glaubt, leidet sehr unter dem Makel, aufgrund seiner Herkunft nicht in die Gesellschaft integriert zu sein. Mit kompositorischem Feingefühl begleitet Janáček die Schlüsselszene jenes jungen Lebens: Amarus bittet Gott, ihm den Zeitpunkt seines Todes vorauszusagen. Da erscheint ein Engel und verkündet dem jungen Sinnsucher, dass er in jener Nacht sterben müsse, in der er versäumt, Öl in die Altarlampe nachzufüllen. Sein Weg ist damit vorgezeichnet: Im Frühling, Natur und Mensch erwachen zu lyrischem Liebesreigen, vergisst Amarus, beim Anblick eines Liebespaares, gepackt von seiner „sonderbaren Sehnsucht“, die Öllampe. Janáček widmet seinem Tod einen musikalisch eindrucksvollen Epilog („Tempo di marcia funebre“).

Wie Jiří Vysloužil im Vorwort beschreibt, ist *Amarus* einer jener exemplarischen Fälle in Janáčeks früher Schaffensphase, die von der Mühsal des Komponisten, von Brünn aus gehört zu werden, berichten können: Janáčeks Hoffnung, *Amarus* in Prag aufzuführen, zerschlug sich zunächst. Er versuchte es in Kroměříč (Kremsier). Dort waren Chor und Orchester allerdings mit der schwierigen Partitur überfordert und erst nach etlichen kompositorischen Konzessionen konnte die Uraufführung im Dezember 1900 stattfinden. Diese dann sei allerdings „nicht berühmt ausgefallen“, so Janáček. Erst 12 Jahre später kam *Amarus* auf eine Prager Bühne, jenes Sprungbrett für einen auch internationalen Erfolg, das Janáček, der Unangepasste aus der „Provinz“, nur selten betreten durfte – man denke etwa an die Schwierigkeiten, die er für eine Prager Premiere der *Jenufa* zu überwinden hatte. Die vorliegende, mit einem informativen Vorwort versehene, übersichtliche Ausgabe jedenfalls sollte als editorisches Sprungbrett genutzt werden, um *Amarus* auch außerhalb der tschechischen Konzertpodien bekannter zu machen.

(Juni 2003)

Melanie Unseld

Diskussion

Zur Rezension von BEATE ANGELIKA KRAUS: *Beethoven-Rezeption in Frankreich. Von ihren Anfängen bis zum Untergang des Second Empire*. Bonn: Verlag Beethoven-Haus 2001. 368 S., Abb. (Schriften zur Beethoven-Forschung. Band 13.), durch Herbert Schneider in *Mf* 56 (2003), Heft 2, S. 204–206.

Eine wissenschaftliche Diskussion über Forschungsansatz und Ergebnisse des Buches ist auf Basis der Kritik von Herbert Schneider nicht möglich. Daher seien hier nur einige Punkte aufgeführt:

1. Angesichts so mancher in der Vergangenheit in Deutschland mit Polemik geführten Diskussion über Methoden rezeptionsgeschichtlicher Forschung ist diesem Thema ein eigenes Kapitel gewidmet, aus dem die Vorgehensweise (einschließlich Wahl der Quellen) sorgfältig begründet wird. Es ist zu bedauern, dass die Rezension in der *Musikforschung* dem keine Rechnung trägt, während französische Rezensenten diese „réflexion méthodologique“ als überzeugend gewürdigt und das Buch vor diesem Hintergrund beurteilt haben.

2. Es gibt keine rezeptionsgeschichtliche Studie, bei der man nicht anmerken könnte, es hätten noch weitere Quellen ausgewertet werden können. Deshalb ist die Auswahl des Materials begründet.

3. Dass der Titel des Buches *Beethoven-Rezeption in Frankreich. Von ihren Anfängen bis zum Untergang des Second Empire* lautet und nicht, wie vom Rezensenten gewünscht, wesentlich enger gefasst wurde, lag nicht nur durch dessen Inhalt nahe. Angesichts der Titelwahl anderer Autoren handelt es sich vielmehr um eine Präzisierung.

4. Bedauerlicherweise hat der Rezensent es unterlassen, Fragestellung und Argumentation innerhalb der Kapitel zu verfolgen: Beispielsweise war es – auch angesichts der Arbeiten von Joël-Marie Fauquet – gar nicht Anliegen des ‚Kammermusik-Kapitels‘, das französische Repertoire aufzulisten: Der Vorwurf, die Autorin habe die „in die Tausende gehenden Veröffentlichungen von Quartetten französischer und anderer Komponisten im 18. und frühen 19. Jahrhundert nicht zur Kenntnis genommen“, läuft daher ins Leere. Die eigentlichen Ergebnisse

dieses Abschnittes werden indessen nicht berücksichtigt.

Um ein anderes Beispiel zu nennen: Der Rezensent merkt angesichts des Kapitels zur geistlichen Musik an, die Autorin habe gewisse Fakten „mit Unverständnis aufgenommen [...], obwohl sie erstaunt ist, dass *Christus am Ölberg* nicht in Kirchen gespielt wurde“. Erstaunt mag man eher darüber sein, dass die Begründung für diese Art der Rezeption (z. B. die Argumente für eine gleichsam atheistische Umdeutung von *Christus am Ölberge* entsprechend einer französischen Tradition, die sich auch in der Literatur manifestiert) vom Rezensenten nicht zur Kenntnis genommen wurde.

5. Die Tendenz des Rezensenten, Teile von Sätzen und Textfragmente aus ihrem Zusammenhang heraus in seinen Rezensionstext einzupassen, kann zu Missverständnissen führen – auch wenn ein emotionaler Schreibstil unübersehbar ist. Die auf den ersten Blick besonders sorgfältige Dokumentation weiterer vermeintlicher Fehler (mit Seitenangaben) hält der Überprüfung nicht Stand: Als Beispiel sei der Abschnitt zur 9. *Symphonie* angeführt, in dem die Autorin auch die Problematik des Textes und dessen verschiedene französische Fassungen behandelt und mit Zitaten belegt. Wenn der Rezensent feststellt: „Im übrigen gibt es im Französischen keine Verse mit 14 Silben (S. 313)“, so ist dieser Vorwurf unbegründet, denn eine Aussage dieser Art ist in der Arbeit gar nicht enthalten.

6. Die Verfasserin hat in den Zitaten, getreu den Quellen, natürlich die Orthographie des Originals wiedergegeben. Wer mit Musikkritik des 19. Jahrhunderts vertraut ist weiß, dass Abweichungen gegenüber der heutigen Sprachnorm selbstverständlich sind und verzeichnet diese nicht als „beträchtliche Zahl von Fehlern“, auch wenn z. B. die damalige Pluralbildung von „chefs-d'œuvre“ verwundern mag.

7. Die Beschränkung des Namensverzeichnisses auf die 287 innerhalb der Studie erwähnten Musiker, Verleger, Musikschriftsteller und -kritiker erfolgte auch angesichts der Tatsache, dass sich in Paris ein umfangreiches *Dictionnaire de la Musique en France au XIX^e siècle*, hrsg. von M.-J. Fauquet, in Vorbereitung befindet. Es verwundert, dass der Rezensent diesen Anhang, in dem Namen wie Napoléon oder Mozart bewusst ausgeklammert wurden, daraufhin als „nicht gerade hilfreich für den Benutzer“ betrachtet.

8. Auffällig ist der Kontrast zwischen in Frankreich publizierten Rezensionen und der Haltung des deutschen Rezensenten: Nach mehrheitlicher Ansicht französischer Kollegen füllt die Studie von B. A. Kraus eine wichtige Lücke als Beitrag zur Kultur- und Musikgeschichte Frankreichs, sie sei eine sorgfältig dokumentierte „magistrale étude systématique“, der eine rasche Übersetzung in die französische Sprache gewünscht wird. [Bereits 2002 erschienen Rezensionen in folgenden Zeitschriften: *Historiens & Géographes* (Élisabeth Brisson), *La Revue Historique* (Édith Weber), *Bulletin d'Information de la Mission Historique Française en Allemagne* (Patrice Veit), *Revue de Musicologie* (Christian Meyer)]. Auch *The Beethoven Journal* informierte 2002 über die Neuerscheinung und stellte u. a. fest, „Kraus convincingly reconstructs the French view of Beethoven's character and music“.

(Juli 2003)

Constantin Floros

Constantin Floros' Diskussionsbeitrag zu meiner o. a. Besprechung insinuiert, dass die von ihm unter Punkt 8 aufgeführten Rezensionen zu derselben Veröffentlichung außerordentlich positiv seien. Ohne auf Details einzugehen, sei hier nur eine Passage aus der in der *Revue de Musicologie* 88 (2002), S. 445–447, abgedruckten Rezension von Christian Meyer zitiert: „On aura sans doute compris qu'on ne peut refermer cet ouvrage sans une pointe de déception et quelques interrogations. B. A. Kraus semble sans doute avoir accordé une attention trop exclusive à la presse – rarement recoupée, étayée, complétée, voire confrontée à d'autres sources. Peut-on réduire la réception d'une œuvre aux clichés ressassés à l'envie par la presse parisienne – aussi 'musicale' soit-elle ? [...] À cet égard l'ouvrage de B. A. Kraus manque sans doute d'une certaine distance vis-à-vis de sa documentation, mais surtout d'une fréquentation plus intimiste des milieux et des personnes qui ont pu favoriser la diffusion de l'œuvre de Beethoven en France [...]“ (S. 446).

(Oktober 2003)

Herbert Schneider

Die Schriftleitung und der Vorstand der Gesellschaft für Musikforschung betrachten die Diskussion über diese Besprechung innerhalb der *Musikforschung* hiermit als abgeschlossen.

Eingegangene Schriften

JOHANN MICHAEL BACH: Concerto III für Cembalo mit Begleitung von 2 Violinen, Viola und Violoncello und zwei Hörnern ad libitum. Hrsg. von Walter OPP. Kassel: Verlag Merseburger 2003. 28, 12 S. (Edition Merseburger 2102.)

JOHANN SEBASTIAN BACH: Eigene Bearbeitungen. Band 1. Hrsg. von Paul HEUSER. Kassel: Verlag Merseburger 2003. 51 S., Faks. (Edition Merseburger 1807.)

UDO BERMBACH: „Blühendes Leid“. Politik und Gesellschaft in Richard Wagners Musikdramen. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler 2003. VII, 363 S.

ANDREAS BERNNAT: Grundlagen der Formbildung bei Claude Debussy. Ein analytisches Modell für die Klavierwerke von „Pour le piano“ bis zu den „Etudes“. Tutzing: Hans Schneider 2003. 210 S., Notenbeisp.

LÉON BOËLLMANN: Sämtliche Orgelwerke I: Zu Lebzeiten des Autors veröffentlichte Werke. Urtext. Hrsg. von Helga SCHAUERTE-MAUBOUET. Kassel u. a.: Bärenreiter 2002. XXXI, 104 S., Faks.

LÉON BOËLLMANN: Sämtliche Orgelwerke II: Suiten, posthum veröffentlichte und unveröffentlichte Werke. Urtext. Hrsg. von Helga SCHAUERTE-MAUBOUET. Kassel u. a.: Bärenreiter 2003. LI, 97 S., Faks.

DIRK BÖTTGER: Wolfgang Amadeus Mozart. München: Deutscher Taschenbuchverlag 2003. 190 S., Abb. (dtv portrait.)

PETR IL'IČ ČAJKOVSKIJ: New Edition of the Complete Works. Series II: Orchestral Works. Volume 39a: Symphony No. 6 in B Minor, ‚Pathétique‘ Op. 74 (ČW 27). Autograph Draft, Facsimile. Edited by Polina VAJDMAN. Moscow u. a.: Muzyka Schott 1999. XVII, 205 S.

PETR IL'IČ ČAJKOVSKIJ: New Edition of the Complete Works. Series II: Orchestral Works. Volume 39c: Symphony No. 6 in B Minor, ‚Pathétique‘ Op. 74 (ČW 27). Critical Report. Facsimile Supplement. Edited by Thomas KOHLHASE. Moscow u. a.: Muzyka Schott 2003. XXIV, 233, 35 S.

JOHN MICHAEL COOPER: Mendelssohn's ‚Italian‘ Symphony. Oxford: Oxford University Press 2003. XX, 230 S., Abb., Notenbeisp. (Studies in Musical Genesis and Structure.)

GIOVANNI CROCE: Musica Sacra (1608). Transcribed and edited by John MOREHEN. London: Stainer & Bell 2003. XVI, 90 S., Abb. (The English Madrigalists. Volume 41.)

ALESSANDRO DI PROFIO: La révolution des Bouffons. L'opéra italien au Théâtre de Monsieur 1789–1792. Paris: CNRS Éditions 2003. 561 S., Abb., Notenbeisp. (Collection Sciences de la Musique.)

STEPHEN DOWNES: Szymanowski, Eroticism and the Voices of Mythology. Aldershot u. a.: Ashgate 2003. IX, 109 S., Notenbeisp. (Royal Musical Association Monographs. Volume 11.)

Gottfried von Einem-Kongress Wien 1998. Kongreßbericht. Hrsg. von Ingrid FUCHS. Tutzing: Hans Schneider 2003. 550 S., Notenbeisp. (Veröffentlichungen des Archivs der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Band 3.)

JOHANN JACOB FROBERGER: Neue Ausgabe sämtlicher Werke IV.1: Clavier- und Orgelwerke abschriftlicher Überlieferung, Partiten und Partitensätze, Teil 2. Im Auftrag der Gesellschaft für Musikgeschichte in Baden-Württemberg unter Mitarbeit von Kenneth GILBERT und Thomas SYNOFZIK hrsg. von Siegbert RAMPE. Kassel u. a.: Bärenreiter 2003. XLIV, 58 S., Faks.

MICHAEL GASSMANN: Edward Elgar und die deutsche symphonische Tradition. Studien zu Einfluß und Eigenständigkeit. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2002. XII, 335 S., Notenbeisp. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 27.)

MARTIN GECK: Die Bach-Söhne. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2003. 156 S., Abb. (rowohlts monographien.)

Geprießner Silbermann! Gereimtes und Unge-reimtes zur Einweihung von Orgeln Gottfried Silbermanns. Hrsg. von Christian AHRENS und Klaus LANGROCK. Altenburg: Kamprad Verlag 2003. 341 S., Abb. (Köstritzer Schriften 1.)

WOLFGANG GRATZER: Komponistenkommentare. Beiträge zu einer Geschichte der Eigeninterpretation. Wien u. a.: Böhlau Verlag 2003. 383 S., Abb., Notenbeisp. (Wiener musikwissenschaftliche Beiträge. Band 22.)

FÉLIX-ALEXANDRE GUILMANT: Ausgewählte Orgelwerke I: Sonates 1–4. Urtext. Hrsg. von Wolf KALIPP. Kassel u. a.: Bärenreiter 2001. XXXVIII, 108 S., Faks.

FÉLIX-ALEXANDRE GUILMANT: Ausgewählte Orgelwerke II: Sonates 5–8. Urtext. Hrsg. von Wolf KALIPP. Kassel u. a.: Bärenreiter 2001. XXVIII, 167 S., Faks.

Händel-Jahrbuch. 49. Jahrgang 2003. Hrsg. von der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft e. V. Internationale Vereinigung, Sitz Halle (Saale). Schriftleitung: Konstanze MUSKETA. Kassel u. a.: Bärenreiter 2003. 425 S., Abb., Notenbeisp.

Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. 34. Auslieferung, Winter 2002/03. Hrsg. nach Hans Heinrich EGGBRECHT von Albrecht RIETHMÜLLER. Schriftleitung: Markus BANDUR. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2003.

WILHELM HEINSE: Hildegard von Hohenenthal. Musikalische Dialogen. Unter der Mitarbeit von Bettina PETERSEN hrsg. und kommentiert von Werner KEIL. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2002. 682 S., Abb., Notenbeisp.

CAROLA HERTEL: Chansonvertonungen des 14. Jahrhunderts in Norditalien. Untersuchungen zum Überlieferungsbestand des Codex Reina. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2002. 273 S., Abb., Notenbeisp. (Musikwissenschaftliche Publikationen. Band 17.)

OLIVER HILMES: Der Streit ums „Deutsche“. Alfred Heuß und die Zeitschrift für Musik. Hamburg: von Bockel Verlag 2003. 136 S., Abb., Notenbeisp. (Musikstadt Leipzig. Studien und Dokumente. Band 5.)

THORSTEN HINDRICH: Philipp de Monte (1521–1603). Komponist, Kapellmeister, Korrespondent. Göttingen: Hainholz Verlag 2002. XI, 257 S., Abb., Notenbeisp. (Hainholz Musikwissenschaft. Band 7.)

Die Kirchenmusik in Südosteuropa. Historische und typologische Studien zur Musikgeschichte südosteuropäischer Regionen. Kongreßbericht. Temeswar/Timişoara, 19.–23. Mai 1998. Hrsg. von Franz METZ. Tutzing: Hans Schneider 2003. 346 S., Abb., Notenbeisp.

WERNER KLÜPPELHOLZ: Über Mauricio Kagel. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2003. 140 S., Notenbeisp.

Der „Komponist“ Richard Wagner im Blick der aktuellen Musikwissenschaft. Symposium Würzburg 2000. Hrsg. von Ulrich KONRAD und Egon VOSS. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2003. 183 S., Notenbeisp.

Komposition und Musikwissenschaft im Dialog II (1999). Henri Pousseur: Parabeln und Spiralen. Zwei Hauptaspekte eines Lebenswerkes. Hrsg. von Imke MISCH und Christoph von BLUMRÖDER. Redaktion: Jan Simon GRINTSCH. Münster u. a.: LIT Verlag 2002. VIII, 233 S., Abb., Notenbeisp., Faltbl., CD (Signale aus Köln. Beiträge zur Musik der Zeit. Band 5.)

CHRISTINA KÖSTER: Johann Rosenmüllers lateinische Psalmvertonungen in starker Besetzung. Untersuchungen zu Klang und Struktur. Augsburg: Wißner-Verlag 2002. Textband: 338 S., Notenbeisp.; Notenband: 403 S. (Collectanea Musicologica. Band 9/I und II.)

DETLEF KRAUS: Ausgewählte Aufsätze. Brahmsiana II. Tutzing: Hans Schneider 2003. 56 S., Abb., Notenbeisp.

FRIEDHELM KRUMMACHER: Das Streichquartett. Teilband 2: Von Mendelssohn bis zur Gegenwart. Mit einem Beitrag von Joachim BRÜGGE. Laaber: Laaber-Verlag 2003. 515 S., Abb., Notenbeisp. (Handbuch der musikalischen Gattungen. Band 6,2.)

Hans Lang. Verzeichnis seiner Werke 1924–1967. Bearbeitet von Hans RADSPIELER. Tutzing: Hans Schneider 2003. 233 S., Abb. (Schriften der Universitätsbibliothek Eichstätt. Band 54.)

SONIA ALEJANDRA LÓPEZ: „María de Buenos Aires“. Eine Monographie der Tango-Operita von Astor Piazzolla und Horacio Ferrer. Tutzing: Hans Schneider 2003. 407 S., Abb., Notenbeisp. (Eichstätter Abhandlungen zur Musikwissenschaft. Band 14.)

FELIX LOY: Die Bach-Rezeption in den Oratorien von Mendelssohn Bartholdy. Tutzing: Hans Schneider 2003. 200 S., Notenbeisp. (Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 25.)

STEPHEN C. MEYER: Carl Maria von Weber and the Search for a German Opera. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press 2003. 253 S., Abb., Notenbeisp.

Mozart Studien. Band 12. Hrsg. von Manfred Hermann SCHMID. Tutzing: Hans Schneider 2003. 386 S., Notenbeisp.

PANJA MÜCKE: Johann Adolf Hasses Dresdner Opern im Kontext der Hofkultur. Laaber: Laaber-Verlag 2003. 347 S., Abb., Notenbeisp. (Dresdner Studien zur Musikwissenschaft. Band 4.)

GEORG MUFFAT/WOLFGANG EBNER: Sämtliche Werke für Clavier (Orgel) I. Erstausgabe. Urtext. Hrsg. von Siegbert RAMPE. Kassel u. a.: Bärenreiter 2003. XIX, 69 S.

Musik für eine Stadt. Das Ensemble L'ART POUR L'ART und die Kinderkompositionsklasse Winsen/Luhe – eine Dokumentation. Hrsg. von Astrid SCHMELING. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2003. 124 S., Abb., Notenbeisp.

Musik in der deutschen Philosophie. Eine Einführung. Hrsg. von Stefan Lorenz SORGNER und Oliver FÜRBEETH. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler 2003. IX, 221 S.

Musikedition. Mittler zwischen Wissenschaft und musikalischer Praxis. Hrsg. von Helga LÜHNING. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2002. VIII, 349 S., Abb., Notenbeisp. (Beihefte zu Editio. Band 17.)

KLAUS OEHL: Die Oper „König Hirsch“ (1953–55) von Hans Werner Henze. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2003. 344 S., Abb., Notenbeisp.

„Ex oriente...-II“. Nine Composers from the Former USSR: Valentin Silvestrov, Roman Ledenyov, Faraj Karayev, Victor Ekimovsky, Nikolai Karetnikov, Alemdar Karamanov, Vladimir Tarnopolsky, Sergei Slonimsky, Andrei Volkonsky. Translated from the Russian by Romela KOHANOVSKEYA. Edited by Valeria TSENOVA. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2003. VII, 245 S., Notenbeisp. (studia slavica musicologica. Band 30.)

„Ex oriente...-III“. Eight Composers from the Former USSR: Philip Gershkovich, Boris Tishchenko, Leonid Grabovsky, Alexander Knaifel, Vladislav Shoot, Alexander Vustin, Alexander Raskatov, Sergei Pavlenko. Translated from the Russian by Romela KOHANOVSKEYA. Edited by Valeria TSENOVA. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2003. VIII, 206 S., Notenbeisp. (studia slavica musicologica. Band 31.)

HUBERT PARRY: Sonatas for Violin and Piano-forte. Edited by Jeremy DIBBLE. London: Stainer & Bell 2003. XXXVII, 90 S. (Musica Britannica. Volume LXXX.)

A Performer's Guide to Medieval Music. Edited by Ross W. DUFFIN. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press 2000. XI, 599 S., Abb., Notenbeisp. (Early Music America/Performer's Guides to Early Music.)

Pluralismus wider Willen? – Stilistische Tendenzen in der Musik Vincent d'Indys. Hrsg. von Manuela SCHWARTZ und Stefán KEYM. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2002. 261 S., Notenbeisp. (Musikwissenschaftliche Publikationen. Band 19.)

GREGOR PONGRATZ: Musikpädagogik – historisch und aktuell. Forschungslogik der Musikpädagogik, Musiktherapie, Film und Computertechnik. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2003. 329 S., Abb., CD

PAUL F. RICE: The Solo Cantata in Eighteenth-Century Britain. A Thematic Catalog. Warren, Michigan: Harmonie Park Press 2003. XXI, 463 S., Notenbeisp.

Johann Christian Heinrich Rinck. Dokumente zu Leben und Werk. Hrsg. und eingeleitet von Christoph DOHR. Köln: Verlag Dohr 2003. 288, 31 S., Abb.

HIROMI LORRAINE SAKATA: Music in the Mind. The Concepts of Music and Musician in Afghanistan. Washington/London: Smithsonian Institution Press 2002. XX, 246 S. Abb., Notenbeisp., CD

Schostakowitsch und die Folgen. Russische Musik zwischen Anpassung und Protest. Ein internationales Symposium (Schostakowitsch-Studien. Band 6). Hrsg. von Ernst KUHN, Jascha NEMTSOV und Andreas WEHRMEYER. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2003. XI, 385 S., Notenbeisp. (studia slavica musicologica. Band 32.)

CHRISTIAN SPECK: Das italienische Oratorium 1625–1665. Musik und Dichtung. Turnhout: Brepols 2003. XXXVIII, 524 S., Abb., Notenbeisp., CD (Speculum Musicae. Volume IX.)

RICHARD STRAUSS. Autographen · Porträts · Bühnenbilder. Ausstellung zum 50. Todestag. In Zusammenarbeit mit: Richard-Strauss-Archiv, Garmisch, Theaterwissenschaftliche Sammlung, Universität zu Köln, Deutsches Theatermuseum, München. München: Bayerische Staatsbibliothek 1999. 335 S., Abb. (Ausstellungskataloge. Band 70.)

Richard Strauss-Blätter. Wien, Juni 2003. Neue Folge, Heft 49. Hrsg. von der Internationalen Richard-Strauss-Gesellschaft. Redaktion: Günter BROSCHE. Tutzing: Hans Schneider 2003. 125 S., Abb.

BARBARA STÜHLMMEYER: Die Gesänge der Hildegard von Bingen. Eine musikologische, theologische und kulturhistorische Untersuchung. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2003. 404 S., Notenbeisp. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 30.)

DANIELE TRUCCO: Suono Originario. Musica, magia e alchimia nel Rinascimento. Dronero, Cuneo: Edizioni L'Arciere 2003. 159 S., Abb., Notenbeisp.

CRISTINA URCHUEGUÍA: Die mehrstimmige Messe im „Goldenen Jahrhundert“. Überlieferung und Repertoirebildung in Quellen aus Spanien und Portugal (ca.1490–1630). Tutzing: Hans Schneider 2003. 376 S., Abb., Notenbeisp. (Würzburger musik-historische Beiträge. Band 25.)

BORIS VOIGT: Richard Wagners autoritäre Inszenierungen. Versuch über die Ästhetik charismatischer Herrschaft. Hamburg: von Bockel Verlag 2003. 263 S.

RICHARD WAGNER: Sämtliche Werke. Band 7,III: Lohengrin. Romantische Oper in drei Akten WWV 75. Dritter Akt. Anhang und Kritischer Bericht. Hrsg. von John DEATHRIDGE und Klaus DÖGE. Mainz u. a.: Schott Musik International 2000. 264 S.

Richard Wagner und seine Zeit. Hrsg. von Eckehard KIEM und Ludwig HOLTMEIER. Laaber: Laaber-Verlag 2003. 407 S., Abb., Notenbeisp. (Große Komponisten und ihre Zeit.)

CARL MARIA VON WEBER: Sämtliche Werke. Serie V: Orchesterwerke, Band 1: Sinfonie Nr. 1 C-Dur (WeV M.2), Sinfonie Nr. 2 C-Dur (WeV M.3). Hrsg. von Joachim VEIT. Redaktion: Frank ZIEGLER. Mainz u. a.: Schott Musik International 2001. XXII, 405 S.

CARL MARIA VON WEBER: Sämtliche Werke. Serie III: Bühnenwerke, Band 9: Preciosa (WeV F.22). Musik zum Schauspiel in 4 Aufzügen von Pius Alexander Wolff. Hrsg. von Frank ZIEGLER. Redaktion: Joachim VEIT. Mainz u. a.: Schott Musik International 2000. XXIV, 397 S.

Mitteilungen

Es verstarben:

Erwin BARTELSEN am 22. Juni 2003,

Prof. Dr. Hans-Peter REINECKE am 25. Juli 2003,

Prof. Dr. Helmut HUCKE am 6. November 2003.

Wir gratulieren:

Prof. Dr. Karl Michael KOMMA zum 90. Geburtstag am 24. Dezember,

Prof. Dr. Georg von DADELSEN zum 85. Geburtstag am 17. November,

Prof. Dr. Daniel HEARTZ zum 75. Geburtstag am 5. Oktober,

Prof. Dr. Wolfgang MARGGRAF zum 70. Geburtstag am 2. Dezember,

Prof. Dr. Helga de LA MOTTE-HABER zum 65. Geburtstag am 2. Oktober,

Prof. Dr. Karl-Heinz SCHLAGER zum 65. Geburtstag am 8. Oktober,

Dr. Egon VOSS zum 65. Geburtstag am 7. November,

Prof. Dr. Martin WEYER zum 65. Geburtstag am 16. November,

Prof. Dr. Wolfgang DÖMLING zum 65. Geburtstag am 20. Dezember.

*

Dr. Friedrich GEIGER hat sich am 7. Juli 2003 an der Universität Hamburg mit einer Arbeit zum Thema *Feindbild Musikmoderne. Verfolgung von Komponisten unter Hitler und Stalin* habilitiert.

Dr. Arnold JACOBSHAGEN hat sich am 9. Juli 2003 an der Universität Bayreuth im Fach Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema der Habilitationsschrift lautet *Opera semiseria. Gattungskonvergenz und Kulturtransfer im Musiktheater des frühen 19. Jahrhunderts*.

Dr. Klaus ARINGER hat sich am 15. Juli 2003 an der Universität Tübingen im Fach Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema der Habilitationsschrift lautet *Instrumente und musikalischer Satz im Orchester der Wiener Klassiker Haydn, Mozart und Beethoven*.

Dr. Anno MUNGEN hat sich im Juli 2002 an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz im Fach Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema der Habilitationsschrift lautet *„BilderMusik“ – Panoramen, Tableaux vivants und Lichtbilder als multimediale Darstellungsformen in Theater- und Musikaufführungen vom 19. bis zum frühen 20. Jahrhundert*. Im Wintersemester 2003/04 vertritt er eine Professur für Musikwissenschaft an der Universität Bonn.

Dr. Michele CALELLA hat sich im Sommersemester 2003 an der Philosophischen Fakultät der Universität Zürich im Fach Musikwissenschaft habilitiert. Der Thema der Habilitationsschrift lautet *Musikalische Autorschaft: Der Komponist zwischen Mittelalter und Neuzeit*.

PD Dr. Birgit LODES, Ludwig-Maximilians-Universität München, bekleidete im Wintersemester 2002/03 eine Gastprofessur an der Universität Wien. Vor kurzem erhielt sie Rufe auf eine C3-Professur für Musikwissenschaft an der Universität Erlangen-Nürnberg, auf eine C4-Professur für das Fach Musikwissenschaft an der Hochschule für Künste der Freien Hansestadt Bremen sowie auf die Lehrkanzel für Musikwissenschaft (Nachfolge Prof. Dr. Walter Pass) an der Universität Wien.

Prof. Dr. Helmut LOOS, Universität Leipzig, ist von der Musikakademie Mykola Lysenko in Lemberg/Lviv (Ukraine) zum Professor ehrenhalber (Prof. h. c.) ernannt worden.

An der Technischen Universität Berlin wurde das DFG-geförderte Forschungsprojekt *Thematisch-chronologisches Verzeichnis der Kompositionen von Hugo Wolf* unter Leitung von Dr. Margret Jestremski angesiedelt. Personen und Institutionen, die Quellen zu Hugo Wolf (Musikalien, Dokumente, Briefe) besitzen, werden höflich gebeten, das Projekt mit Informationen zu unterstützen. Mitteilungen werden auf Wunsch vertraulich behandelt. Kontakt: Dr. Margret Jestremski, Technische Universität Berlin, Institut für Sprache und Kommunikation,

Fachgebiet Musikwissenschaft, Sekr. H 63, Straße des 17. Juni 135, 10623 Berlin, Tel. 030/314-22670, Tel./Fax. 030/314-22235, E-Mail: margret.jestremski@tu-berlin.de.

Fred K. Prieberg, Autor einschlägiger Bücher zur Geschichte der Musik im Nationalsozialismus, hat ein *Archiv-Inventar „Deutsche Musik 1933–1945“* verfasst. Es verzeichnet rund 7000 Namen und nennt Veröffentlichungen, personen- bzw. institutionsbezogene Archivbestände, Liederbücher, Musiktitel sowie Tonaufnahmen. Informationen und Bestellmöglichkeit im Internet unter www.uni-kiel.de/muwi (Rubrik ‚Forschung‘).

Vom 9. bis 11. Januar 2004 findet in der Evangelischen Akademie Arnoldshain eine Tagung zum Thema *„Das Selige Erwägen. Theologische Aspekte einer interdisziplinären Telemann-Forschung“* statt. Die Akademie sowie die drei Telemann-Gesellschaften (Frankfurt, Hamburg und Internationale) fungieren als Veranstalter. Die Tagung geht Fragen zur philosophie- und theologiegeschichtlichen, kirchen- und musikgeschichtlichen Situation in Referaten und Diskussionen nach. An Telemanns Passionsoratorium *Seliges Erwägen*, dessen Text ebenfalls vom Komponisten stammt, soll gemeinsam untersucht werden, wie die Musik auf den Text reagiert. Ein Podium setzt die Möglichkeiten theologischer Bach- und Telemann-Forschung in Beziehung zueinander. Kontaktadresse: Evangelische Akademie Arnoldshain, Dr. Annette Mehlhorn, Im Eichwaldsfeld 3, 61389 Schmitten, Tel. 06084 / 944-143, Fax: 06084 / 944-138, E-Mail: mehlhorn@evangelische-akademie.de.

Call for papers

Die Internationale Bachakademie Stuttgart lädt im Zusammenhang mit dem Europäischen Musikfest Stuttgart 2004 („Felix Mendelssohn Bartholdy und Robert Schumann“) zu einem Internationalen Musikwissenschaftlichen Symposium zum Thema *„Felix Mendelssohn Bartholdy als dramatischer Komponist“* ein. Das Symposium findet vom 26. bis 28. August 2004 in Stuttgart statt. Drei thematische Schwerpunkte sollen diesen weithin unbekanntem Schaffensbereich Mendelssohns akzentuieren: Antiken- bzw. Schauspielmusik – Oper – Singspiel. Die Einladung zur Teilnahme richtet sich explizit an junge Wissenschaftler- und Wissenschaftlerinnen (Magistranden oder Doktoranden), die mit Forschungsarbeiten in diesen Themenbereichen befasst sind oder solche gerade abgeschlossen haben. Die Auswahl der Referate trifft ein Gremium von Wissenschaftlern aus verschiedenen Disziplinen, der beste Vortrag wird mit einem Preis und einem finanziellen Donatum ausgezeichnet. Darüber hin-

aus ist an die Publikation der Referate in einem Band der *Schriftenreihe der Internationalen Bachakademie Stuttgart* gedacht. Die Tagungssprachen sind Deutsch und Englisch. Für jedes Schwerpunktthema wird ein Zeitraum von ca. 3 bis 4 Stunden zur Verfügung stehen. Bewerbungen mit einem Curriculum vitae und einem einseitigen Exposé zum beabsichtigten Vortrag werden bis zum 31. März 2004 an die folgende Adresse erbeten: Internationale Bachakademie Stuttgart, Abt. Musikwissenschaft, Johann Sebastian Bach-Platz, 70178 Stuttgart; Fax 0711 / 6 19 20-23, E-Mail: office@bachakademie.de. Die Einladung an die Teilnehmer wird im Mai 2004 ergehen, das vollständige Vortragsmanuskript wird zum 10. Juli 2004 erbeten.

Mitteilungen der Gesellschaft für Musikforschung

Die Jahrestagung 2003 der Gesellschaft für Musikforschung fand vom 24. bis 27. September an der Musikhochschule Lübeck statt. Das wissenschaftliche Programm enthielt die Kolloquien: „Stunde Null‘ – Zur Situation der Musik nach 1945“ (Leitung: Prof. Dr. Volker Scherliess) und „Johannes Brahms und die Musikforschung seiner Zeit“ (Leitung: Prof. Dr. Wolfgang Sandberger). Weiterhin fand unter Leitung von Prof. Dr. Laurenz Lütteken das Symposium „Vom Umgang mit Quellen“ anlässlich des 50. Gründungstages der musikgeschichtlichen Kommission statt sowie ein öffentliches Symposium der Fachgruppe Musikwissenschaft an Musikhochschulen „Musikwissenschaft im Lehramtsstudium: Zwischen qualifiziertem wissenschaftlichen Profil und berufsbezogener Ausbildung“ (Leitung: Frau Prof. Dr. Susanne Rode-Breyman). Zwei Ausstellungen zur Geschichte der Lübecker Abendmusiken und zu Johannes Brahms ergänzten das Programm.

Im Rahmen der Tagung fand am 26. September die Mitgliederversammlung der Gesellschaft statt. Nach dem Bericht des Präsidenten und der Schatzmeisterin wurde dem Vorstand der Gesellschaft auf Antrag des Sprechers des Beirats einstimmig Entlastung für das Haushaltsjahr 2002 erteilt. Die Beiratsmitglieder hatten sich zuvor in ihrer Sitzung am 25. September von der ordnungsgemäßen Geschäftsführung durch den Vorstand überzeugt. Die Rechnungsprüfer PD Dr. Jürgen Heidrich und Dr. Joachim Veit wurden von der Versammlung mit der Prüfung des Haushalts 2003 beauftragt.

*

Die Gesellschaft für Musikforschung lädt ein zu ihrem *XIII. Internationalen Kongress*, der vom 16. bis 21. September 2004 in Weimar stattfindet. Mit dem Rahmenthema „Musik und kulturelle Identität“ zielt er auf einen breiten interdisziplinären Dialog.

Vier Roundtables werden in zentrale Fragen des Rahmenthemas einführen. Im Mittelpunkt des ersten Roundtables stehen die Begriffe „Kultur“ und „Identität“ und ihre konkreten musikalischen Implikationen. Der zweite Roundtable behandelt die Phänomene von Abgrenzung und Aneignung. Der Bedeutung von Lokalität und Globalität für das Entstehen von kultureller Identität widmet sich der dritte Roundtable. Der vierte Roundtable thematisiert die historischen Aspekte von Kontinuität und Wandel. Demgegenüber sind die Symposien als „Fallstudien“ konzipiert. Sechs der geplanten Symposien werden in Zusammenarbeit mit der Programmkommission (Prof. Dr. Detlef Altenburg, Prof. Dr. Wolfgang Auhagen, Prof. Dr. Ulrich Konrad, Prof. Dr. Silke Leopold, Prof. Dr. Laurenz Lütteken, Prof. Dr. Klaus Manger, Prof. Dr. Albrecht von Massow, Prof. Dr. Hartmut Schick und Prof. Dr. Raimund Vogels) von den Fachgruppen der GfM organisiert: 1. „Musikedition im Zeichen nationaler Identität“; 2. „Neue Musik in totalitären Staaten (1930–1989/90)“; 3. „Populärmusik – Identität und Differenz“; 4. „Der Musikstar – Persönlichkeit oder Konstruktion?“; 5. „Stimme und Geschlechteridentität(en)“ und 6. „Jugend und ihre musikalischen Welten“. Die Symposien 7–12 werden ausgeschrieben (siehe unten) und von der Programmkommission ausgewählt. Ferner ist breiter Raum für freie Referate und Forschungsberichte gegeben. Darüber hinaus sind öffentliche Vorträge, eine internationale Begegnungswoche junger Wissenschaftler (Junges Forum Musikwissenschaft) und Konzerte geplant. Kooperationspartner ist das Kunstfest Weimar (Intendantin: Dr. Nike Wagner).

Call for papers

Die Programmkommission bittet um Vorschläge für die Symposien 7–12, für freie Referate und für Forschungsberichte. Eingeladen sind Musikwissen-

schaftler – Musikhistoriker, Musikethnologen, Musiksoziologen, Musikpsychologen – und Musikpädagogen des In- und Auslandes, aber auch Historiker, Kulturwissenschaftler, Soziologen, Anthropologen, Philosophen und Psychologen.

Für jedes der Symposien steht ein Zeitraum von drei bis vier Stunden zur Verfügung, in dem fünf bis sieben Referate vorgesehen sind. Bewerbungen (Lebenslauf, Publikationsliste, dreiseitiges Exposé des Themas mit Erläuterung der Fragestellungen, Namen, Adressen und Themen der Referenten sowie einseitige Abstracts der Referate) werden bis zum 31. Dezember 2003 an die unten genannte Anschrift oder E-Mail-Adresse erbeten.

Die freien Referate und Forschungsberichte (jeweils max. 20 Minuten) sind nicht an das Rahmenthema gebunden. Bewerbungen (Lebenslauf, einseitiges Exposé) werden bis zum 15. Januar 2004 an die im folgenden angegebene Anschrift oder E-Mail-Adresse erbeten. Kongresssprachen sind Deutsch, Englisch und Französisch. Postanschrift: Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar, Institut für Musikwissenschaft Weimar-Jena, Kongressorganisation 2004, Postfach 2552, 99406 Weimar, Fax: 03643 / 555-233, E-Mail: kongress@hfm-weimar.de; aktuelle Informationen unter www.hfm-weimar.de/gfmkongress2004.

*

Am 21. September 2003 ist Elisabeth Wenzke, die langjährige Leiterin der Geschäftsstelle der Gesellschaft für Musikforschung, im Alter von 88 Jahren in Göttingen verstorben. Sie hat über viele Jahre – von April 1954 bis Dezember 1987 – in enger Zusammenarbeit mit dem Schatzmeister der Gesellschaft, Dr. Richard Baum, und mit dessen Nachfolger im Amt, Professor Dr. Wolfgang Rehm, die Geschäfte der Gesellschaft geführt. Wir danken Elisabeth Wenzke für ihre Verdienste um die Belange der Gesellschaft und werden ihr ein ehrendes Andenken bewahren.

Die Autoren der Beiträge

BERNHARD R. APPEL, geb. 1950 in Wallersdorf/Bayern, Studium der Schulmusik (Musikhochschule des Saarlandes), Musikwissenschaft, Germanistik, Linguistik und Philosophie (Universität des Saarlandes, Saarbrücken), 1977–1984 Wissenschaftlicher Mitarbeiter und Assistent am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität des Saarlandes; 1981 Promotion (*Robert Schumanns Humoreske für Klavier op. 20. Zum musikalischen Humor in der ersten Hälfte des Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung des Formproblems*, maschr., Saarbrücken 1981); 1985–1986 Bearbeiter des DFG-Projekts *Quellenermittlungen zu R. Schumann* an der Universität zu Köln; seit 1986 Mitarbeiter der *Robert-Schumann-Forschungsstelle e. V.* in Düsseldorf; 2000 Habilitation an der Universität Dortmund; Editionen im Rahmen der *Neuen Robert-Schumann-Gesamtausgabe* sowie Publikationen zu Robert Schumann und zur Editionsphilologie.

WERNER BREIG, geb. 1932 in Zwickau, ist emeritierter Ordinarius an der Ruhr-Universität Bochum. Seit 1997 leitet er an der Universität Erlangen-Nürnberg die Gesamtausgabe der Briefe Richard Wagners.

OLIVER HUCK, geb. 1969 in Reutlingen, Studium der Musikwissenschaft, Allgemeinen und Älteren deutschen Literaturwissenschaft an der Universität Paderborn, dort 1995 Magister Artium und 1997 Promotion. 1995–1998 Lehrbeauftragter an der Universität Paderborn und der Musikhochschule Detmold, 1998–1999 Postdoktorand am Graduiertenkolleg *Textkritik als Grundlage und Methode historischer Wissenschaften* der Ludwig-Maximilians-Universität München, 1999 Aufnahme in das Emmy Noether-Programm der Deutschen Forschungsgemeinschaft, in diesem Rahmen zunächst 1999–2001 Stipendiat in Florenz und Rom und seit Oktober 2001 Leiter der Nachwuchsgruppe „Die Musik des frühen Trecento“ als Wissenschaftlicher Assistent an der Friedrich-Schiller-Universität Jena/Institut für Musikwissenschaft Weimar-Jena. Buchpublikationen: *Von der Silvana zum Freischütz. Die Konzertarien, die Einlagen zu Opern und die Schauspielmusik Carl Maria von Webers*, Mainz 1999 (= Weber-Studien 5); *Die Schriften des Harmonischen Vereins. Bd. 1: 1810–1812. Texte von Alexander von Dusch, Johann Gänsbacher, Giacomo Meyerbeer und Gottfried Weber*, Mainz 1998 (= Weber-Studien 4) (gemeinsam mit Joachim Veit); *Die Musik des frühen Trecento* (i. V.).

ANNETTE OPPERMAN, geb. 1965 in Frankfurt/Main, studierte Historische und Systematische Musikwissenschaft sowie Neuere deutsche Literatur an der Universität Hamburg und war von 1996 bis 1999 Stipendiatin des Graduiertenkollegs „Textkritik“ der Ludwig-Maximilian-Universität München. 2000 Promotion mit einer Arbeit über *Musikalische Klassiker-Ausgaben des 19. Jahrhunderts. Eine Studie zur deutschen Editions-geschichte am Beispiel von Bachs „Wohltemperiertem Clavier“ und Beethovens Klaviersonaten* (Göttingen 2001). Gegenwärtig ist sie Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Joseph Haydn-Institut, Köln, wo sie die Edition der *Schöpfung* für die Gesamtausgabe vorbereitet.

ROBERT PASCALL studierte von 1962–1968 an der Universität Oxford bei John Caldwell, Egon Wellesz und Jack Westrup; danach lehrte er an der Universität Nottingham, zuletzt von 1988–1998 als Ordinarius für Musikwissenschaft. Seit 1998 ist er als Ordinarius und Direktor der School of Music an der Universität Bangor tätig. 1996–2000 war er Vorsitzender der UK Society for Music Analysis und fungiert nunmehr als stellvertretender Vorsitzender der Johannes Brahms Gesamtausgabe e. V. und als Corresponding Director der American Brahms Society. Zahlreiche Publikationen über Musik des 19. und 20. Jahrhunderts, darunter u. a. die Edition von Brahms' 1. und 2. *Symphonie* (letztere zusammen mit Michael Struck) für die *Johannes Brahms Gesamtausgabe*.

MICHAEL STRUCK, geb. 1952 in Hannover, studierte an Musikhochschule und Universität Hamburg (Schulmusik, Musikwissenschaften, Erziehungswissenschaften, Privatmusikerziehung, Klavier). Promotion mit einer Dissertation über *Die umstrittenen späten Instrumentalwerke Schumanns* (Hamburg 1984). Ab 1985 Wissenschaftlicher Mitarbeiter und Mitglied der Editionsleitung an der Forschungsstelle der neuen Johannes Brahms Gesamtausgabe (Universität Kiel). Publikationen zur Musik des 18.–20. Jahrhunderts. Jüngste Publikationen neben Aufsätzen zum Schaffen von Johann Abraham Peter Schulz, Robert Schumann, J. Brahms und Berthold Goldschmidt: Editionen der *Six Diverses Pieces* op. 1 und der *Sonata* op. 2 von J. A. P. Schulz sowie – im Rahmen der *J. Brahms Gesamtausgabe* – des Doppelkonzertes und (zusammen mit Robert Pascall) der 2. *Symphonie* von J. Brahms (München 2000 und 2001).

FRIEDERIKE WISSMANN, geb. 1973 in Münster, Studium der Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft, Musikwissenschaft und Neueren Deutschen Literatur an der Freien Universität und an der Humboldt Universität zu Berlin, 1998–2002 wissenschaftliche Mitarbeit an der historisch kritischen Gesamtausgabe der Werke Hanns Eislers und Mitherausgeberin des *Johann Faustus* von Hanns Eisler, Tätigkeit als Konzertveranstalterin u. a. für die Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz, 2002 Promotion über das Thema *Faust im Musiktheater des 20. Jahrhunderts*, seit 2002 Wissenschaftliche Mitarbeiterin am musikwissenschaftlichen Institut der TU Berlin.